

HAROLD REEVES
Music and Musical Books
210 Shaftesbury Avenue
LONDON W.C. 2.

J. C. Maudslayi

11
Music
210 5
1c

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE,

CONTENANT UNE EXPLICATION
Des Termes Grecs, Latins, Italiens & François, les
plus usitez dans la Musique.

A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus
curieux & de plus necessaire à sçavoir;

Tant pour l'Histtoire & la Theorie, que pour la Composition, &
la Pratique Ancienne & Moderne de la Musique Vocale, In-
strumentale, Plaine, Simple, Figurée &c.

ENSEMBLE,

Une Table Alphabetique des Termes François qui sont dans le
corps de l'Ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins & Italiens,
pour servir de Supplement.

Un Traité de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant;
les Termes Italiens, Latins & François.

Et un Catalogue de plus de 500. Auteurs, qui ont écrit sur la
Musique, en toutes sortes de Temps, de Pays & de Langues.

Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant Prébendé
Député & Maître de Chapelle de l'Eglise Cathedrale de
Strasbourg; Maintenant Grand Chapelain & Maître
de Musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux.

SIXIEME EDITION.



A AMSTERDAM,

Chez PIERRE MORTIER Libraire sur le Vygen-
dam, chez qui l'on trouve un assortiment
general de toute sorte de Musique.

P R E F A C E.

Lorsque j'entrepris cet Ouvrage, je n'eus point d'abord d'autre vûe que celle d'ajouter une explication assez simple d'une certaine de mots Italiens, au petit Dictionnaire imprimé à la tête de la premiere Partie de mon *Prodomus Musicalis*, & de joindre le tout à la seconde Edition, qu'on en a faite l'Année 1701. Mais à mesure que j'y travaillois, je m'apperçus qu'on trouvoit à tous momens, dans les Auteurs de differents Pays, qui ont écrit sur la Musique, même en Langue vulgaire, quantité de mots & d'expressions Grecques & Latines, qui en rendoient le stile embarrassé, le sens impenetrable, & la lecture presqu'inutile à la plupart des Musiciens. Ces inconveniens m'ont déterminé à expliquer ces termes, & pour y parvenir, à donner une idée generale, non-seulement de l'Históire, mais encóre de la Theórie & de la Pratique de la Musique tant Ancienne, que Moderne.

Pour une plus grande commodité, j'ay crû qu'il étoit encóre nécessaire de dresser une Table Alphabétique des Mots François expliqués dans ce Dictionnaire sous les Titres Grecs, Latins, ou Italiens.

D'ailleurs, comme les termes Italiens sont le premier objet, & la matiere principale de cet Ouvrage, il m'a paru, qu'en faveur des François & de quelques Etrangers, je devois donner un *Traité* de la maniere de bien prononcer l'Italian.

Enfin la nécessité, où je me suis trouvé de consulter plusieurs Auteurs de differents siecles, & de differentes nations, pour fournir à la composition de cet Ouvrage, m'a inspiré le dessein de ranger sous differents Catalogues tous les Auteurs qui ont traité de la Musique; tant ceux que j'ay lûs, que ceux dont je ne connois que les noms, & dont les ouvrages ne sont pas venus jusqu'à moy. Voylà dequoy concilier les Avertissements, qu'on trouvera à la tête des differentes Parties de cet Ouvrage, qui eût paru beaucoup plutôt, si le soin, qu'on a pris de l'augmenter, pour le rendre plus utile, n'eût emporté beaucoup de temps.

A V I S

Nécessaire pour l'usage de ce Dictionnaire.

1. Quoique j'aye expliqué simplement les premiers Elements de la Musique Ancienne & Moderne, aux mots *SYSTEMA, NOTA, MODO, TUNO* &c. Il seroit bon,

A V I S.

avant que de lire cet Ouvrage, de prendre de vive voix, ou de la bouche d'un bon Maître, quelque teinture des *Elements* de la *Musique Moderne*.

2. L'ordre *Alphabetique* m'a obligé de partager souvent en plusieurs articles ce qui n'en auroit dû faire qu'un seul, selon l'ordre *Méthodique*. Ainsi lorsque quelques mots embarrassera, il faut avoir soin d'en chercher l'explication en son rang.

3. L'envie d'être court m'aura peut-être rendu obscur en quelques endroits; mais je me ferai un vrai plaisir, autant que mes emplois me le pourront permettre, de donner tous les éclaircissements qu'on souhaitera de moy.

4. J'ay fait ce que j'ay pu, pour corriger toutes les fautes. Si malgré tous mes soins il s'en est glissé quelques-unes, je recevrai avec plaisir les corrections que les gens éclairés voudront bien m'envoyer, soit à *Motux*, soit à *Paris* chez le Sr. B A T T A R D. Ma principale intention, en publiant cet Ouvrage, n'étant que de le corriger & de le perfectionner, sur les avis des Sçavants.

5. Mais je les supplie en même temps, de ne pas juger d'abord de plusieurs endroits de cet Ouvrage, selon de fausses idées, dont ils peuvent avoir été préoccupez dès leur plus tendre jeunesse. Je produis plusieurs découvertes qui leur paroîtront peut-être nouvelles, & trop hardies; mais je les prie de croire que je n'avance rien, que sur la foy de bons Garans. Il y a vingt ans au moins que j'étudie avec assez d'assiduité cette matière; On trouvera dans le catalogue des *Auteurs* les noms de plus de 200. *Théoriciens*, de toutes sortes de temps, de *Pays* & de *Langues*. J'ay lu la plupart de leurs Ouvrages, & je les ay lus plus d'une fois: J'ay moy-même écrit & examiné plus de 4000. Partitions des plus fameux *Praticiens*, qui ont paru depuis plus de 300. ans. Ainsi quoique je n'aye presque point eu d'*Auteurs*, pour ne pas grossir inutilement ce Livre; on peut compter qu'en cas de doute j'ay dequoy prouver ce que j'avance, & dequoy éclaircir ce qu'on pourra trouver d'obscur.

6. Je me suis plus attaché aux choses, qu'aux mots. C'est ce qui me fait espérer qu'on me fera grace sur le *Style*, s'il n'est pas aussi chéri qu'on le pourroit souhaiter; comme aussi sur l'*Orthographe* des termes *Grecs* & de quelques *Langues étrangères*. C'est principalement là-dessus que je prie les Sçavants de m'honorer de leurs avis.

7. Enfin la nouveauté de la *Matière* m'a forcé de hazarder quelques termes qu'il a fallu comme inventer, & qui pourroient

peut
* On conseille à ceux qui n'ont que très peu ou point de connoissance de la *Musique*, de lire la *Méthode* claire, certaine & facile pour la *Musique* par Jean Rousseau, qui se vend chez Pierre Mortier.

A V I S.

peut être effaroucher d'abord les oreilles délicates. Mais souvent, comme dit Cicéron, *ut legibus, ut verbis quamquam novis cogimur uti*; & si c'est une faute, ou une témérité, il faut convenir qu'on; sur tout en traitant des Arts, elle est pardonnable & souvent nécessaire. *Dabit enim profecto, ut in rebus inusitatis, quod Greci ipsi faciunt, à quibus hæc jamdiu tractantur, utamur verbis jam inauditis.* Cic. *Academ. quest. l. 1, n. 4. & 24.*

On trouvera quelques Additions écrites en caractère Italique, afin que s'il y a quelque chose de mal dit on ne l'attribue pas à l'Auteur.

CATALOGUE
DES
LIVRES

De *Musique*, nouvellement imprimés à *Amsterdam*, chez
PIERRE MORTIER, Libraire sur
le *Vygendan*.

ON avertit le Public & principalement les Amateurs de *Musique*, que le dit Mortier fait travailler à la correction de la plus grande partie de la *Musique Italienne* & *Françoise*, & qu'il la fait graver avec tant de beauté & d'exactitude, qu'on n'en a jamais eu de si belle ny de si correcte. Ledit Mortier avertit aussi qu'il vendra ladite *Musique* les deux tiers à meilleur marché qu'elle ne se vend chez les autres Libraires. Il avertit aussi le Public que toute *Musique* imprimée ailleurs que chez luy ne mérite pas qu'on s'en serve, quand même on pourroit l'avoir pour rien, comme le même Libraire s'engage à le faire voir à quiconque le souhaitera.

Il donnera bien-tôt les autres Ouvrages d'Albinoni, Albicastro, Aldrovandini, Anders, Bassani, Bononcini, Buonporti, Caldara, Finger, Gentili, Marini, Mascitti, Schenk, Tonini, Torelli, & autres. Il vend aussi toute sorte de Livres Nouveaux à bon Marché, en Latin, François, Italien, Espagnol, &c.

Parallele des Italiens & des François en ce qui regarde la *Musique*.

C A T A L O G U E.

Traité Abrégé de l'Accompagnement pour l'Orgue & pour le Claveffin, avec une explication facile des principales Regles de la Composition, une démonstration des Chiffres & de toutes les manieres dont on s'en sert ordinairement dans la basse continue, par J. Boyvin Organiste, &c. o - 6

POUR 2 FLUTES.

CORELLI VI. Sonates pour deux Flûtes & Basse 4. 3 vol. o - 15
 Preludes Allemands, Sarabandes, Courantes, Gavottes & Giges à deux Flûtes ou Violons & une Basse. Par Bononcini. 4. 3 vol. o - 15

SONATES pour les Violons à 2. Violons & une Basse continuë, la plupart avec un Violoncello ou Viole de Gambe & à plus fortes parties.

CORELLI Opera Prima Sonate à Tre Due Violini e Violone col Basso per l'Organo gitave 4. 4 vol. } 6 - 8
 CORELLI Opera Seconda Balletti à Tre. 4. 4 vol. }
 CORELLI Opera Terza Sonate à Tre. 4. 4 vol. }
 CORELLI Opera Quarta Balletti à Tre. 4. 4 vol. }

Et Ouvrage d'ARCANGELO CORELLI a été recu avec beaucoup de soin, & on y a corrigé plus de 600. fautes que les Imprimeurs ont laissées dans les précédentes Editions, comme on le peut voir chez Pierre Mortier. On a aussi mieux ordonné l'arrangement des Notes, & on a laissé, autant qu'il a été possible, les mesures entières sur chaque Ligne. Chaque Sonnet finit sans tourner le feuillet. On a mis sur chaque Titre le contenu de la Pièce; sur l'Opera Prima, la Première Pièce, on a mis Violino Primo; & sur la Seconde, Violino Secondo; & sur la Troisième, Violoncello; & sur la Quatrième, Organo; & ainsi sur toutes les autres Pièces. Au bas de chaque Page on voit le contenu en Lettres Capitales. Le papier & l'impression surpassent en beauté tout ce qu'on a vu jusqu'ici, & il s'ouvre plus commodément pour s'en servir. On travaille à tous les principaux Auteurs, qu'on donnera de la même beauté dont est cet Ouvrage. L'Opera Quinta de Corelli, est de la même forme que cet Ouvrage.

Taglietti Arie da Suonare col Violoncello e Spinetta o Violone al uso di Arie Cantabli, mis en meilleur ordre & corrigés de beaucoup de fautes. Opera Terza.

Ta-

C A T A L O G U E.

Taglietti Concerti à quatro e Sinfonie à Tre. Opera Sexta. fol. 4 vol.
 Marini Sonate à Tre Due Violino Violoncello. Obligato con il Basso per l'Organo. Opera Settima N: Edition corrigée de plus de 100 fautes. fol. 4 vol.
 Albinoni Balletti à Tre, Due Violini e Violoncello col Basso; Opera terza. 1 - 5
 Albinoni XII concerti à cinque Tre, Due Violini, Alto, Tenore, Violoncello e Basso per il Cembalo. Opera Quinta. fol. 7 vol. 2 - 10
 Aldrovandini X Sonate à Tre, Due Violini, e Violoncello, col Basso per l'Organo. Opera quinta. 4. 4 vol. 2 - 0
 Torelli VI. Sinfonie à Tre, 4 concerti à 4 Due Viol. Alto e Basso, Opera quinta fol. 5 vol. 1 - 16
 Pez Opera prima, Sonate à Tre col Violoncello fol. 4 vol. 2 - 10

I VIOLON ET BASSE.

CORELLI Opera quinta, *Parte Prima*, Sonate à un Violon, ou Viole de Gambe, ou Basse continuë, *Parte Seconda*. Preludii, Allemande, Correnti, Gigue, Gavotte & Follia. 4. 2 vol. 2 - 6

CLAVESSIN.

Hambonnieres, pour le Claveffin. 4. Paris.
 10 Suites de Claveffin par Giacomo Frobergue, mises en meilleur ordre & corrigées d'un grand nombre de fautes. 2 - 0
 Toccatas & suites pour le Claveffin de Pasquini, Poglietti & G. Kerle, mises en meilleur ordre & corrigées d'un grand nombre de fautes. 1 - 0

F I N I S.

DICTIONNAIRE

A. DICTIONNAIRE ALL.
DICTIONNAIRE
 DE
MUSIQUE.

A.

A Majuscule sert dans les Basses-Continüs pour marquer la Haute-Contre chantante.

A BATTUTA. Voyez **BATTUTA.**

A BENE PLACITO. si l'on veut.

A due, ou *doi, tre, quatre, cinque, sei, sette, otto,* &c. veut dire, A deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, &c.

ACRESGIMENTO, Punto di Acrescimento. Voyez **PUNTO.**

ACUTO, aigu ou haut. V. **SUONO.**

ADAGIO, ou par abbreviation *Adag^o,* ou *Ad^o,* veut proprement dire, **COMMODEMENT,** à son aise, sans se presser, par conséquent presque toujours *lentement* & traînant un peu la Mesure.

ADAGIO ADAGIO, veut dire **TRES-LENTEMENT.**

AD LIBITUM. Termes purement Latins qu'on voit quelques fois au lieu de *se piace.* Si l'on veut.

ADQUISITA. V. **PROSLAMBANOMENOS** & **SYSTEMA.** N^o. 3. & aux deux tables.

AQUISONO. **SUONI AQUISONI.** V. **SUONO** & **UNISSONO.**

AQUIVAGANS. **SYNCOPE AQUIVAGANS** ou **CONSONANS.** V. **SYNCOPE.**

AFFETTO, ou *con affetto.* C'est le même que *Affettuoso* ou *Affettuosamente,* qui veut dire, **AFFECTUEUSEMENT,** *tendrement* &c. & par conséquent presque toujours *lentement.*

AFFETTUOSO AFFETTUOSO, ou *Affettuosissimo,* veut dire, **TRES-AFFECTUEUSEMENT,** *fort-tendrement.*

AGOGA ou **AGOGI.** Terme Grec. Voyez **USO.** N^o. 1.

ALLA BREVE. Voyez **BREVE.**

ALLA ZOPPA. Voyez **ZOPPA.**

AL-

ALL. DE MUSIQUE. ANT. 9

ALLEGRETTO. diminutif d'*Allegro,* veut dire, **UN PEU GAYEMENT,** mais d'une gayeté gracieuse, jolie, enjouée, &c.

ALLEGRO. ou par abbreviation *All.* signifie toujours **GAYEMENT,** & *bien animé;* fort souvent *vite* & *legerement;* mais aussi quelquefois d'un mouvement *modéré,* quoique *gay,* & *animé.*

ALLEGRO ALLEGRO. marque un redoublement de *gayeté* ou de *vitesse,* &c.

ALLEMANDA. ou *Alamanda.* Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent à quatre; Elle a deux Repètes qu'on joue chacune deux fois. Ce mot vient du François **ALLEMANDE.**

ALLROVERSCIO, *Alla Breve, alla Diritta, alla Zoppa,* &c. Voyez, **ROVERSCIO, BREVE, DIRITTA, ZOPPA,** &c.

ALTERA SESQUI ALIERA. V. **SESQUI. PROPORTIONE. TRIPOLA.**

ALTERATO. SUONO ALTERATO ou **SUONI ALTERATI.** V. **SUONO.**

ALISTA. Celui qui chante la *Haute-Contre.*

ALTO, qu'on trouve souvent marqué par un *A.* majuscule, en Latin, *Altus,* ou *Contra-tenor,* ou simplement *Contra.* veut dire, **HAUTE-CONTRE.**

ALTO CONCERTANTE, veut dire *Haute-Contre Recitante,* ou *Haute-Contre* du petit Chœur. V. **CONCERTANTE, RECITANTE.**

ALTO RIPIENO. veut dire **HAUTE-CONTRE DU GRAND-CHOEUR.** V. **RIPIENO.**

ALIO VIOLA. ALIO VIOLINO. V. **VIOLA, VIOLINO.**

ALIRO. (Adjectif Italien.) signifie **AUTRE.** *Una Altira volta,* Encore une fois. *In altromodo.* D'une autre manière, &c.

AMBITUS. V. **MODO.** N^o. 3.

ANDANTE. du Verbe *Andare.* **ALLER,** cheminer à pas légers, veut dire, sur tout pour les Basses Continues, qu'il faut faire toutes les Notes égales, & en bien séparer les Sons.

ANIMA. ou **ANIMATO.** C'est à peu près comme *Allegro.*

ANTIFONI SUONI. V. **SUONO.**

ANTIPONA. V. **TUONO** §. 3.

ANTICA MUSICA. V. **MUSICA.**

ANTICO MODERNA MUSICA. V. **MUSICA.**

AN-

ANTIQUO SYSTEMA. V. *SYSTEMA* vers la fin.

APYGNOS. Terme Grec, qui veut dire qui n'est point *EPAIS* ou *Condensé*, qui a de *grands Vuides* ou *Intervalles*. Tel est le genre *Diatonique*. Voyez aussi *SUONO*.

ARCILEUTO. veut dire, *ARCHILUTH*. Instrument Italien qui a ses Basses allongées comme le Théorbe, & chaque rang doublé, ou d'une *petite Octave*, ou d'un *Unisson*, dont les Italiens se servent pour jouer la Basse-Continue.

ARCO. veut dire, *ARC*, ou *Archet*. Ainsi, *Stromenti d'arco*, ce sont tous les Instruments pour lesquels on se sert d'un archet.

ARETINO, en Latin *ARETINUS*, en François l'*Artin*. On trouve souvent le célèbre *Gai d'Arezzo* ainsi nommé simplement du nom de son Pais. V. *NOTTA*, *SYSTEMA*, *UT*, *RE*, *MI*, *FA*.

ARLA. veut dire, *AIR*, ou *CHANSON*. C'est-à-dire un chant dont les mouvemens sont justes & égaux, & les temps, sur tout les premiers de chaque mesure, bien marqués; & cela presque toujours un peu *vite* & *gayement*, pourvu qu'il n'y ait pas quelque terme comme *Aria larga*, ou *affettuosa*, &c. qui le demande autrement.

ARIETTA. Diminutif d'*ARLA*. veut dire, *PETIT AIR*, ou *Chansonnette*. Une *Ariette* a ordinairement deux reprises, ou bien elle se recommence *da capo*; comme un *Rondeau*. On ajoute souvent à ces deux mots *prima*, *seconda*, *terza*, *quarta*, &c. *Premier Air*, *second Air*, &c. quand il y a plusieurs *Strophes* ou *Couplets*, soit qu'ils soient sur le même chant ou non. Voyez *CANZONETTA*.

ARIOSE, ou *ARIOSO*. veut dire, *DU MESME MOUVEMENT* que si l'on chantoit un *Air*. Voyez *ARIA*.

ARITHMETICA divisione. V. *HARMONICA DIVISIONE*, & *MODO*.

ARSIS. V. *THESIS*. *FUGHA PER ARSIN*. V. *FUGHA & PER*.

ASSAI. Adverbe de quantité, que les Italiens joignent souvent avec *Allegro*, *Adagio*, *Presto*, &c. Selon quelques-uns il veut dire *BEAUCOUP*; & selon d'autres, que la mesure & les mouvemens ne doivent avoir rien d'entré, mais demeurer dans une sage *modicité* de *lenteur*, & de *vitesse*, selon les différents caractères qu'il faut exprimer, c'est ainsi qu'il faut l'entendre dans les *Motets* de mon premier Livre.

A TEMPO. V. *TEMPO GIUSTO*. V. *TEMPO*.

ATTO. veut dire, *ACTE*. Ainsi *Atto di comedia*, c'est un Acte

Acte de Cadence. C'est-à-dire une certaine disposition de *Sons* ou de *Notes*, qui non seulement compose une *Cadence* dans une partie, mais aussi qui marque qu'il en faut faire une dans les autres parties. Comme quand la Basse monte de *4te.* ou descend de *5te.* sur une *Note*, ce mouvement est un *Acte de cadence* pour la Basse, & en même temps un signe ou une marque que les parties supérieures doivent faire sur cette cadence les autres espèces de cadences qui leur sont propres.

AUTENTICO. veut dire *AUTENTIQUE*, ou *Approuvé*. C'est le nom que les Italiens donnent à six des *Modes* ou *Tons* de la *Musique*, dont la *Dominante* est une *5te.* au dessus de la *finale*. Voyez *MODO*, & *Harmonica divisione*.

B.

B. Se met souvent pour *BASSO*. qui veut dire *Basse chantante*. V. *BASSO*.

B. C. se met souvent pour *BASSO CONTINUO*. V. *BASSO CONTINUO*.

V. TONDO, *MOLLE* &c. son origine. V. *TRITE*.

♭ au côté gauche & sur le même degré d'une *Note* marque qu'il faut en baisser le *Sen* d'un *demi-Ton mineur*, sans cependant la faire changer d'un degré.

♯ au dessus d'une *Note* de la *B. C.* marque qu'il faut faire une *3ce. mineure*. Et devant ou après un des chiffres qu'il faut les baisser aussi d'un *demi-Ton*. Devant ou après un *5.* ainsi **♯5**, ou ainsi **♯5♯**, il marque la *fausse quinte*. &c. Par *negligence* on les trouve aussi quelque fois placés au dessus des *Notes* d'autres parties que de la *Basse Continue*; il les faut alors considérer comme s'ils étoient devant les *Notes* au dessus desquelles ils sont placés.

□ V. *QUADRATO*.

♯ au côté gauche & sur le même degré d'une *Note* marque que cette *Note* ayant été baissée par le *Bemol*, ou haussée par le *Dieze*, doit être remise à sa situation naturelle, ou *Diatonique*.

♯ au dessus d'une *Note* de la *B. C.* marque qu'il faut faire la *3ce. naturelle*, s'il est devant ou après les chiffres, il les faut faire naturels, & s'il est au-dessus d'une *Note* d'autres parties que de la *Basse Continue*, on le doit regarder comme placé devant la *Note* même.

BALETTIO. veut dire *BALLET*, ou une espèce de *dance* dont l'*Air* commence par une *Croche* en levant, qui a deux reprises de *4.* ou *8.* mesures chacune, & se bat ou à deux

B 2

temps

temps graves, ou quatre temps vites. En François il signifie aussi une suite de plusieurs Airs de toutes sortes de mouvemens, dont les dances composent & représentent quelque sujet.

BARDONE VIOLA DI BARDONE. V. VIOLA.
BARIPICNI ou **BARIPIKNOI SUONI** signifie en general *sons* & *Modes* graves ou bas; En particulier *V. SUONO.*

BARITONO. en Latin **BARITONANS.** C'est ce que nous apellons **BASSE-TAILLE**, ou *Concordant*, qui va haut & bas. Ceux qui peuvent chanter cette Partie, peuvent servir de Taille & de Basse en un besoin.

BASIS. V. TRIAS HARMONICA.

BASSETTO. veut dire **PETITE BASSE.** c'est comme nos Quintes ou nes Basses de Violon. Les Italiens les nomment ainsi pour les différencier de ce que nous expliquons au mot *Violon.*

BASSISTA. Celuy qui chante la plus basse des Parties de la Musique, vulgairement **BASSE-CONTRE.**

BASSO. qu'on marque souvent par un simple *B.* veut dire **BASSE.** Les Italiens ne se servent guere de ce mot que pour la *Basse-Continue*, ayant d'autres termes pour les Basses des Instrumens.

BASSO CONCERTANTE. veut dire **BASSERECITANTE,** ou *Basse* du petit Chœur.

BASSO Ripieno. C'est la **BASSE** du grand Chœur.

BASSO-CONTINUO. en Latin **BASSUS-CONTINUUS** ou *Generalis.* C'est une des parties les plus essentielles de la Musique moderne, inventée, ou mise en usage vers l'an 1600. par un Italien nommé *Ludovico Viadana*, qui le premier en a donné un Traité. On la joue avec les chiffres marquez au dessus des Notes, sur l'*Orgue*, le *Clavecin*, l'*Orgue-pédale*, le *Pécorle*, la *Harpe*, &c. d'où les Italiens Vintuillent aussi souvent, *Luto*, *Archilute*, *Portitura*, *Organo*, *Torba*, *Spinetta*, *Clavicimbalo*, &c. On la joue aussi souvent simplement, & sans chiffres sur la *Basse de Viole*, ou de *Violon*, avec le *Basson*, le *Serpent*, &c. d'où les Italiens la nomment aussi *Basso Viola*, *Violone*, *Fagotto*, &c. On en a fait différents traités, & depuis par Mr. Boivin en a composé un qu'on trouve à Amsterdam chez Pierre Moitteur.

BASSO RIVOLTATO. V. RIVOLTARE.

BASSUS CONTINUUS. V. BASSO CONTE-NUO.

BASTARDA VIOLA. V. VIOLA.

BATTUTA. veut dire, ce mouvement de la main en *batant* & en *levant*, qui sert à marquer la durée des Sons, &c.

& que nous apellons **MESURE.** On trouve souvent chez les Italiens ces mots *A battuta*, qui veulent dire de *Mesure*, ou en *battant également* chaque temps. Ce qu'ils mettent ordinairement après ce qu'ils apellent *Recitativo*, qui est un chant ou l'on *déclame* plutôt qu'on ne *chante*, & dans lequel on n'observe presque point la mesure. *A battuta* veut donc dire pour lors qu'il faut recommencer à marquer ou à battre *également* & juste tous les tems de la mesure.

BENE PLACITO. si l'on veut.

BERARDI (*Arzo*) nom d'un Auteur. *V. DIRITTA*, *PERFIDIA*, *SYNCOPE* sur la fin.

BIANCHA-BIANCHE. V. NOTTA & MINIMA.

BISCHROMA. veut dire **TRIPLE CROCHE.** Voyez *CHROMA.*

BIS DIAPASON SYSTEMA. ainsi nommé parce qu'il comprend 14. Chordes ou la double Octave. *V. SYSTEMA* sur la fin.

BIZARRO. ou **CON BIZZARRIA.** veut dire **BIGARRÉMENT**, ou tantôt *cité*, tantôt *lentement*, tantôt *fort*, tantôt *doucement* &c. selon la fantaisie du Compositeur, ou plutôt, selon les diverses *expressions* que demande le sens des paroles ou du Texte.

B MOLLARE ou **MOLLE**, veut dire **BEMOL.** qu'on marque avec un *b* ou plusieurs \flat après la Clef, &c.

Voyez \flat .

BOMBARDO. Espèce d'Instrument à vent qui sert de Basse aux Hauts-bois. C'est notre **BASSON.**

B. QUADRO, ou *b quadrato*, ou *b durale*. *B. quaré*, &c. vulgairement **QUARRE**, ainsi nommé à cause de sa figure \square . Voyez cy-dessus après *B.* cette même figure \square .

BRACIO. ou **BRAZZO.** ou chez quelques Etrangers *Brax.* 1. 2. 1. &c. ce sont des Instrumens à Archet qui répondent à notre *Haute-Contre*, *Tulle* & *Quinte* de Violon.

BREVE. C'est le nom que les Italiens donnent à une des Notes de la Musique ainsi figurée — , qu'on nomme en François **QUARRE**, & qui vaut sous les signes de la mesure à 2. ou à 4. temps, *deux mesures*. Sous les signes du *Triple majeur*, ou *Tout parfait*, elle vaut *trois temps*, quand elle est suivie d'une ou de plu-

sieurs semblables *quarres*, ainsi — — — — ou d'un point ainsi — . Mais quand elle est suivie d'une Note de moindre valeur, comme d'une — ou de deux blanches, elle ne vaut que deux temps. *V. MODO, TEMPO, PROLATIONE, NOTTA, FIGURA, II. NATURA*, &c. & sur tout *TRIPOLA* 1. C. §. N. 1. Ou

On la lie souvent avec d'autres Nottes, sur cela Voyez *LEGATURA*.

Anciennement sous les signes du C barré ou du C barré & renversé elle ne valoit que deux temps, de B vient que les Italiens nomment encore *Alla breve* la mesure à deux temps fort vite dont ils se servent dans les Musiques *Da capella*. Voyez *CAPELLA*.

BRILLANTE. veut dire d'une manière, VIVE, enjouée, palante, animée, brillante, &c.

BUCCINA. V. *TROMBA*.

BUONO. veut dire BON. Ainsi *Buonotempo*, veut dire, certain temps de la mesure qui est bon; c'est à dire plus propre à certaines choses qu'un autre. Par exemple à terminer une mesure, une section, une cadence; à placer une syllabe longue, une dissonance suscipée, une Consonance &c. C'est pourquoi on l'appelle aussi *Tempo di buona*. Le bon temps, de quelque mesure que ce soit, est toujours le premier, qui se fait en battant; & dans la mesure à quatre temps le 3me est aussi un bon temps, les autres sont des temps *Di cattiva*. Voyez *Cattivo* qui est le contraire de *Buono*.

C.

C Majuscule marque dans les B-C. le Dessus chantant C. 1^o. pour le premier C. 2^o. pour le second *Dessus*, &c. V. *Canto*.

C. simple posé après la Clef marque la mesure à quatre temps ou vites ou lents selon qu'il est marqué *Adagio* ou *Allergo*, & s'il n'y a rien de marqué, on y doit supposer *Adagio*.

† Barré marque la mesure à deux temps graves, à moins qu'il n'y ait *Alla breve* ou *Da capella*. Pour faciliter l'exécution l'on donne sous ce signe la mesure à 4. temps vites ou animés à quatre temps vivants, comme au commencement du dernier Motet de mon premier Livre.

On trouve aussi dans les anciennes Musiques un C avec un point au milieu, sur quoi Voyez *PROLAZIONE*.

† On y trouve aussi ces trois especes de C. renversées ainsi, mais ils ne sont plus d'aucun usage.

⌋ *CADENZA*. en Latin *Clausula* ou *Conclusio*. veut dire une CHUTE ou une conclusion de chant & d'harmonie, propre à terminer ou tout à fait, ou en partie, une piece, & qui se doit faire régulièrement en battant, sur la finale, ou la dominante, & quelques fois sur la médante d'un

d'un Mode. C'est ce que l'on doit appeler proprement *Cadence*, & non pas comme nos François qui nomment un Tremblement *Cadence*, &c.

CADENZA FIORITA, SFUGGITA, D'INGANNO &c. V. *FIORITO, SFUGGIO, INGANNO*.

CAMERA. veut dire CHAMBRE, *Sonate, Musique, Concerti*, &c. *da camera*. Sonates, Musiques, Concerts &c. propres pour la chambre. Voyez *SONATA*.

CANCHERIZANTE ou *CANCHERIZATO*. C'est à dire qui peut se recommencer à reculons ou retrogradant ou en allant de la fin au commencement. V. *IMITATIONE, CANONE, FUGA*, &c.

CANON. terme grec. V. *REGOLA. CANON HARMONICUS*. V. *MONOCHORDO*.

CANONE. veut proprement dire une REGLE & c'est de là que les Italiens appellent *Canon harmonico*, Un Instrument qui n'a qu'une Corde avec une ligne au-dessous divisée en plusieurs parties, par le moyen de laquelle on mesure les intervalles de la Musique. Voyez *MONOCHORDO*.

Autre fois, selon la remarque de Zarlino, on mettoit à la tête des *Fugues perpétuelles*, ou *in consequenza*, certains avertissements qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de *Fugues*; & ces avertissements, étant proprement les regles de cette espece de *Fugue*, s'intituloient *Canon* ou *Canone*. De là est venu, que prenant le nom d'un Titre pour la chose même, on nomme encore ces sortes de *Fugues Canon*, *Canone*, ou *Canon*. Il y en a d'une infinité de manieres, mais nous en parlerons plus amplement ailleurs.

CANONE CHIUSO, ou *Canone in corpo*. C'est une *fugue perpétuelle*, écrite sur une seule ligne, avec quelques marques où les parties imitantes doivent commencer & finir.

CANONE INPARTITO, ou *Risoluto*, ou ce qu'on nomme simplement en Latin *Risoluto*. C'est lorsque toutes les parties d'un *Canon*, ou *fugue perpétuelle*, sont écrites, ou en partition en plusieurs lignes séparées, ou dans des parties séparées, avec les pauses que chaque partie doit observer au commencement.

CANTATA. au pluriel *Cantate*. On commence à rendre ce terme François, par celui de *Cantate*. C'est une grande piece, dont les paroles sont en Italien, variées de *Recitativo*, d'*Ariettes*, & de mouvemens différens: pour l'ordinaire à Voix seule & une B.C. souvent avec deux Violons ou plusieurs Instrumens, &c. Quand les paroles sont de *piété*, ou de morale, on les nomme *Cantate morali* ou *spirituali*; quand elles parlent d'amour, ce sont *Cantate amoroise* &c. Voyez *O-*

PERA & RECITATIVO. On a fait depuis peu des *Cantates Françaises* qui ont très-bien réussi; le sujet du chant est une Histoire dont les différentes actions sont marquées par des mouvements différents.

CANTICUM. V. MOTETTO.

CANTILENA. veut dire CHANT, *Chanson*, & généralement toute composition de Musique bien modulée.

CANTO. au pluriel *Caniti*, qu'on marque aussi souvent par un C. veut dire, BAS-DESSUS, ou *Second Dessus*, sur tout si le mot *Secundo* ou 2. y est ajouté; S'il y a *Primo* ou 1. pour lors il signifie Premier ou Haut-Dessus. Le mot de Canto signifie toujours le premier Dessus, à moins qu'il n'y ait un autre mot qui y soit joint, comme *Secundo*, pour marquer le Second Dessus, ou *Ripino*, pour marquer le Dessus du grand Chœur, &c.

CANTO CONCERTANTE. veut dire le DESSUS DU PETIT CHOEUR ou *Recitant*.

CANTO FERMO. plein chant.

CANTORIPINO. C'est le DESSUS du grand Chœur.

CANTO RIVOLTATO. V. RIVOLTARE.

CANTO. veut dire aussi en général un CHANT, & *Canto fermo* veut dire cette Musique imparfaite & à Notes égales; qu'on nomme *Chant Grégorien* ou *Plein Chant*. Les Italiens se servent aussi souvent de *Canto fermo* pour signifier toute espèce de Basse, ou simple ou figurée, qui sert de sujet ou de fondement à un Contre-Point.

CANTO FIGURATO. c'est un chant dont les figures sont diverses & marquent différents mouvements, &c.

CANTO SEMPLICE. veut dire CHANT SIMPLE, dont toutes les figures sont égales. C'est comme *Canto fermo*.

CANTORE. veut dire CHANTRE, en celui qui chante. C'est une dignité en beaucoup d'Eglises.

CANZONE. veut dire en général CHANSON. Mais on le prend en particulier pour une espèce de Poème en Italien, souvent fort long, sur lequel on peut faire de la Musique à peu près du même stile que la *Canote*. Voyez *CANTATA*. Il y a aussi des pièces de Symphonie sans paroles qu'on nomme *Canzone*. Ce sont comme les *Sonates*. Voyez *SONATA*. Le mot de *Canzone*, quand il se trouve dans des *Sonates*, sert à faire connaître que les *Airs* dans lesquels on le met sont des *Airs de mouvement*, tels que peuvent être les *Fugues ordinaires* marquées d'un *Allegro*, dans les *Sonates*.

CANZONETTA. diminutif de *Canzone*, veut dire CHANSONNETTE ou *Petite Chanson*. Les *Canzonette Napolitaines* ont presque toujours deux reprises comme nos *Vau-*

deilles, qu'on chante chacune deux fois. Les *Canzonette Siciliane*, sont des espèces de *Gigues* dont la mesure est presque toujours ou $\frac{12}{8}$ ou $\frac{6}{8}$. Les unes & les autres sont presque toujours des *Rondeaux*, dont on recommence *da capo* la première reprise, pour finir.

CAPELLA. au plur. *Capelle*, veut dire proprement CHAPELLE. Mais les Italiens prennent ce mot pour une assemblée de Musiciens propres à chanter ou à jouer toutes les Parties d'une Musique ou d'un Concert. Ainsi ces mots *da Capella*, par la *Chapelle*, marquent, qu'il faut que toutes les Voix & les Instruments de chaque Partie chantent ensemble la même chose pour faire plus de bruit, même dans les entrées des *Fugues*. C'est ce que nous apellons *Gros Chœur* ou *Grand Chœur*. Ce qui se chante *da Capella*, est ordinairement sous

le signe C , & marqué *Allabreve*, ce qui veut dire qu'on doit

battre la mesure à deux temps fort vites, à moins qu'il ne soit marqué autrement.

C'est de là que les Italiens nomment *Maiestro di Capella* ce que nous apellons *Maiître* de Musique.

CAPO. veut dire, CHEF. *Capo degli Instrumenti*, Chef des Instruments. C'est celui qui a le soin d'instruire & de conduire ceux qui jouent du Violon ou d'autres Instruments.

DA CAPO. Voyez *DA*.

CAPRICETTO. diminutif de *Capriccio*;

CAPRICIO. veut dire CAPRICE. ce sont de certaines pièces, où le Compositeur, sans s'assujettir à un certain nombre, ou une certaine espèce de mesure, ou à aucun dessein prémédité, donne l'essor au feu de son génie, ce qu'on nomme autrement *Phantasia*, *Preludio*, *Ricercata*, &c.

CAPRICIOSO. veut dire d'une manière CAPRICIEUSE, sans aucun dessein prémédité, &c. Voyez *CAPRICIO*.

CARTA. en abrégé *Car.* ou *Cart.* veut dire, PAPIER & *Fuillet*, & souvent dans les Tables des Livres Italiens, *Page*. Ainsi *Carte 6. Carte 7. &c.* veut dire, *Page 6. Page 7. &c.*

Ils se servent aussi de *Protra* en abrégé *Pag.* & du mot *Facciatà*, en abrégé *fac.* pour signifier la même chose.

CATTIVO. veut dire MAUVAIS. Ainsi *Cattivo tempo*, veut dire, certain temps de la mesure où il n'est pas bon de faire certaines choses, par exemple de terminer une *Copula*, une *Section*, une *Cadence*, &c. de placer une *Sillabe*

lon.

longue, une *Consonance* &c. Voilà pourquoi on l'appelle aussi *Tempo di cattiva*, c'est-à-dire, Temps où l'on peut placer une *dissiance* ou un *mauvais accord*, &c. Le mauvais temps de quelque mesure que ce soit est toujours le second, ou le dernier. Voyez cy-dessus *BUONO* qui est son contraire.

CAUDA. V. *CODA* & *VIRGULA*.

CAUDATUS. *PUNCTUS CAUDATUS*. V. *PUNTO*.

CELER PROGRESSUS. V. *SUPPOSITION*.

CHELIS. V. *VIOLA*. & selon plusieurs *VIOLINO*.

CHIAVE. au pluriel *Chiavi*. veut dire, Clef, c'est-à-dire en fait de Musique, un de ces trois caractères qu'on met au commencement de chaque portée de cinq lignes, qui donne l'ouverture pour le nom des Notes, pour la qualité de leur Son, & pour les espèces de Voix qui les doivent chanter. Quand immédiatement après il y a plusieurs ♩ ou plusieurs ♪ on les nomme *Clefs transposées*; quand il n'y a rien, on les nomme *Clefs naturelles*. Remarquez que quoi que la Clef ne soit pas transposée par la négligence ou l'oubli qu'on a eu

d'y placer les ♯ ou les ♭ , la Piece ne laisse pas quelque fois de l'être, par les ♯ ou ♭ accidentels, qui se trouvent devant de certaines Notes dans le cours de la piece & qu'on auroit dû placer à la Clef. Voi le livre des Transpositions de Musique de Mr. Frere.

CHIAVE MAESTRA. C'est la Clef naturelle à laquelle on réduit une Clef transposée.

CHIESA. veut proprement dire EGLISE. Ainsi *Sonate*, *Musique*, *Concerti*, &c. *Da chiesa*, veut dire, *Sonates*, *Musiques*, *Concerti*, &c. propres pour l'Eglise. V. *MUSICA*, *SUONATA*.

CHILARIS ou *CYTARA*. V. *VIOLA*.

CHITARRA. C'est ainsi que les Italiens écrivent & prononcent ce mot. V. *GUITARRA*.

CHITARRONE. V. *THEORBA*.

CHUDENDO. Participe du Verbe *Chudere* qui veut dire *FERMER*, *Conclure*, ainsi *Chudendo col Ritornello*, *col' Aria*, *col' Choro*, &c. signifie qu'il faut finir par une *Ritournelle*, par un *Air*, par un *Chœur* qu'on aura déjà chanté ou joué.

CHRSO. fermé. V. *CANONE*.

CHORDA. se prend souvent en Musique pour un Son, une Note, &c. Voyez *Corda*.

CHORDI ou *CHORDE*, terme grec. V. *MONOCHORDO*.
CHO.

CHORO. au pluriel *CHORI*. veut dire *CHOEUR*. On le trouve souvent seul, au lieu de *Tutti* ou *Di Capella*, ce que nous appellons *Grand Chœur* ou *Grand Chœur*. *A doi*, *à tre*, *à quatro Chori*, &c. veut dire *À deux*, *à trois*, *à quatre Chœurs*, &c. Quand après le nom d'une partie on trouve *Primo* ou *Io*. *Choro*, c'est une marque qu'elle doit chanter dans le premier Chœur; quand il y a *Secundo* ou *2º*. ou *IIº*. *Choro*, elle doit chanter dans le second Chœur, &c. & par conséquent que la composition est à huit Voix ou Parties différentes, &c.

CHORO FAVORITO. V. *FAVORITO*.

CHORO SPEZZATO. ou Chœur épaisi selon *Zarlin institut*, pag. 329. C'est une composition à 2, 3, ou 4. Chœurs.

CHRESIS. Terme grec. V. *USO*.

CHROMA. au plur. *Chrome*. Terme grec, qui veut dire *COULEUR* ou *ornement*, dont les Italiens se servent

pour nommer une *Croche* ou une *Note* faite ainsi ♩ Il en

faut 8. pour faire une mesure. Ils nomment la double— *Croche* *Semichroma*, comme qui dirait un demi *Chroma*, au pluriel *Semichrome*. Il en faut 16. pour une mesure. V. *FUSA*.

Il se servent encore de la *DODUPLA DI CHROME*, il en

faut 12. en une mesure, & de la *NONUPLA DI CHROME*,

il en faut 9. à une mesure, de la *SESTUPLA DI CHROME*,

il en faut 6. à une mesure. V. *TRIPOLA*.

CHROMATICI SUONI. V. *SUONO*.

CHROMATICO. veut dire *CHROMATIQUE*; c'est un des trois genres de la Musique des Anciens, & qui fait le plus bel ornement de la Musique moderne. C'est quand la *Modulation* procède par demi Tons majeurs & mineurs, & généralement toutes les fois qu'on change l'ordre *Diatonique* ou *naturel* qui est entre les Sons, en les altérant, c'est-à-dire, les *hauf-*

fant par des ♯ ou les *baissant* par des ♭ . Mais ce n'est pas, comme plusieurs se l'imaginent & osent même le soutenir,

lorsqu'il y a plusieurs ♩ ou plusieurs ♪ après la Clef.

C'est bien alors une transposition qui se fait par le moyen des

signes *Chromatiques*, mais si le chant ne procède que par Tons

& *semitons majeurs*, ce ne peut être tout au plus qu'un *Dia-*

tonique transposé. Nous aurons lieu dans quelque autre occasion

de le démontrer plus amplement.

CIACONA. veut dire *CHACONE*. C'est un chant com-

posé sur une Basse obligée de quatre mesures, pour l'or-

dinaire en triple de noires, & qui se repete autant de fois que la *Chaconne* a de *Couplets* ou de *variations*, c'est à dire, de chants differens composez sur les Notes de cette Basse. On passe souvent dans ces sortes de pieces du *Mode majeur* au *Mode mineur*, & l'on tolere bien des choses à cause de cette contrainte, qui ne seroient pas regulierement permises dans une composition plus libre.

CIFRA. au pluriel *Ciffre*. veut dire CHIFFRE. c'est le noni qu'on donne en Italien aux nombres & aux autres signes qu'on met au dessus des Notes de la Basse-Continue, pour marquer la nature des accords qu'on y doit faire en accompagnant.

CIRCOLO. veut dire CERCLE. c'est le nom que donnent les Italiens à une espece de double C ou d'O qu'on voit dans les anciennes Musiques après la Clef. Voyez *TEMPO PERFETTO*.

CIRCOLO MEZZO, une espece de diminution de quatre *Croches* ou doubles *Croches* ou Notes *equivalentes*, qui se presente comme un *demi cercle*, precedant toutes par degrez

conjoints comme  &c. Voilà deux en montant. en descendant.

Circeli mezz.

CIRCONCORRENTE CONDUCIMENTO. V. *USO*.

CIRCUMCURRENS. DUCTUS CIRCUMCURRENS. V. *USO*.

CLARINO. au pluriel *Clarini*. veut dire, TROMPETTE. Ainsi *A doi Clarini*. veut dire, A deux ou pour deux Trompettes. Voyez *CORNETTO*.

CLAVECIMBALO. ou *Grave Cimbalum*. CLAVESIN.

CLAVIS & CLAVES SIGNATÆ. V. *CHIAVE*, & *SYSTEMA*.

CLAUSULA. Terme Latin. Voyez *CADENZA*. **CLEINE ALT POSAUNE.** Termes Allemands. V. *TROMBONE*.

CODA. veut dire QUEUE. On trouve souvent à la fin des *Canons* deux ou trois mesures pour les terminer après les avoir repeté plusieurs fois, & c'est ce qu'on appelle *Coda*.

C O.

COLORATO CONTRAPUNTO. Contrepoint figuré. V. *CONTRAPUNTO*.

COLORATURA. plur. *Colorature*. C'est le nom général qu'on donne en Ital. à tous les agrémens du Chant, comme sont les *Circoli mezz.*, les *Trenoli*, les *Trilli*, *Diminutioni*, *Variationi*, & une infinité d'autres dont on trouvera ici l'explication chacun à leur rang.

COME SOPRA. veut dire COMME CY-DESSUS, c'est-à-dire, qu'il faut repeter quelque chose, &c.

COMMA. Terme Grec, que toutes les Langues se sont approprié, pour signifier le plus petit des intervalles sensibles à l'oreille. Il faut 9. *Comma* pour faire un *Ton plein*, dont quatre sont le *Semiton mineur*, & cinq le *Semiton majeur*.

Le *Comma* se subdivise mathematiquement en deux *Schisma*, dont 18. font un *Ton*.

Deux *Comma* d'un autre côté font ce qu'on appelle *Diaschisma*. Ainsi il y a quatre *Diaschisma* & un *Comma* dans un *Ton*.

COMMUNE. selon Gaudentius le Philosophe raporté par Zulu pag. 367. C'est un des anciens Modes que le même Gaudence appelle *Loctio*, & *Hypodorio*. Voyez *HYPODORIO*.

COMPIETA. veut dire COMPLIES. Ainsi *Salmi di Compieta*, ce sont les Pseaumes & autres prières qui se chantent à Complies, & que l'on chante souvent entierement en Musique dans les Eglises d'Italie.

COMPONISTA. veut dire un COMPOSITEUR, qui invente de beaux chants, ou une bonne Harmonie.

COMPOSIZIO. veut dire COMPOSITION. C'est, dit Zarlino, mettre ensemble les *Consonances*, qui sont la matiere des pieces de Musique. C'est aussi inventer de beaux chants.

COMPOSTO. veut dire COMPOSÉ, c'est à-dire quelques fois redoublé, quelques fois figuré, &c.

CON. veut dire AVEC. On joint souvent cette Proposition avec des Substantifs. Voici les plus communs.

CON Affetto. Voyez *AFFETTUOSO*.

CON Bizarria. Voyez *BIZARRO*.

CON dolce maniera. veut dire, D'une maniera douce, gracieuse, insinuante, agréable, &c.

CON diligenza. Avec soin, avec exactitude.

CON discrezione. Avec jugement & discretion.

CON, e senza Violini. Avec & sans Violons. Pour marquer qu'il y a des pieces dans un Ouvrage qui se doivent chanter.

C 3

chanter avec des Violons, & d'autres sans Violons.

CON furia. Avec *furie*, d'un mouvement vif, violent & fort emporté.

CON osservanza. Avec *exactitude*, ou en observant régulièrement tout ce qui est marqué, ne faisant ny plus ny moins, &c.

CONCERTANTE. Ce mot se met avec le nom de toutes les Parties *Recitantes* pour les distinguer des Parties qui ne chantent que dans le gros Chœur.

CONCERTATO. Fem. *Concertata*, &c. veut dire composé de manière que toutes les Parties ont des *Recits*, soit à Voix seule, ou à deux ou à trois, &c. Ainsi on dit *Messa* ou *Messa concertata*, *Salmi concertati*, &c. à 2. à 3. à 4. *Voci*, &c.

CONCERTO. Concert. V. **MUSICA CONCERTANTE, USO**, sur la fin, & **CAMERA**.

In **CONCERTO**, c'est à peu près comme **CONCERTANTE**.

CONCLUSIO. V. CADENZA, BUONO, LONGA, &c.

CONDUCEMENTO, RETTO, RITORNANTE & CIRCONCORRENTE. V. USO.

CONSEQUENTE, ou *Consequenza*. *Consequenza in Consequenza*. C'est ainsi qu'on appelle, dans les *Canons* & dans les *Fugues*, la Partie qui chante après la première ou la *Guida*, & qui imite Note à Note son chant & les mouvements, &c. V. **CANONE & FUGHA**.

CONSONANS, SYNCOPE CONSONANS, DESOLATA & CONSONANS ÆQUIVAGANS. V. SYNCOPE.

CONSONANTE. plur. *Consonanti*. veut dire **CONSONANCE**. C'est ainsi qu'on nomme tous les intervalles qui font plaisir à l'oreille, soit qu'elles soient *Profites*, comme la *3^{me}*. & la *5^{te}*. soit qu'elles soient *Imperfites* comme la *6^{te}*. & la *7^{me}*.

CONSONO. SUONI CONSONI. V. SUONO.

CONSONO DISSONANS SYNCOPE. V. SYNCOPE.

CONSONANZA. Voyez, **CONSONANTE**.

CON SPIRITO ou **SPIRITO. V. SPIRITOSO**.

CONSTITUTIO. V. MODO & SYSTEMA.

CONTINUATO. veut dire en general qu'il faut **CONTINUER** le même mouvement, ou la même manière de chanter; & en particulier pour les Voix, qu'il faut bien *sentir* & continuer d'une égale force certains Sons; & pour les *Intrumens* sur tout à archet, qu'il faut en continuer ou *rien*

pas couper le Son, ou détacher les Notes &c.

CONTINUI SUONI. V. SUONO.

CONTINUO. Voyez, **BASSO CONTINUO**.

CONTINUO. c'est une des espèces d'Harmonie, ou de Mode, dont fait mention Jules Pollux, & qui revient, selon Zarlín, à ce bourdonnement perpétuel, & cependant harmonieux, que sont nos *Lozes* ou *Musettes*, ou le bourdon de nos *Vielles*.

CONTINUUS. BASSUS CONTINUUS GENERALIS. V. BASSO CONTINUO.

CONTRA. V. CONTRATENOR & ALTO.

CONTRALTO. ou encore mieux *Contr'alto*. au plur. *Contralti*. de *Haute-Contre*. Terme dont se servent les Italiens pour les Duo. *A dei contralti*, pour deux *Hautes-Contres*, parce qu'elles chantent l'une contre l'autre.

CONTRAPUNTI. A. plur. *Contrapuntisti*. C'est ceux qui travaillent à faire ou à composer des *Contrepoints*.

CONTRAPUNTO. en Latin *Contrapunctum*. en François *Contrepoint*, ainsi nommé parce qu'originellement les Notes ou signes des Sons étoient des *Points*, qu'on mettoit l'un contre, ou sur l'autre. En general toute composition qui fait Harmonie est *Contrepoint*, mais spécialement c'est un, deux, ou plusieurs Chants différents, composés sur un *sujet donné*, pris ordinairement des Chants de l'Eglise, nommé en Italien *Soggetto*. On met quelque fois ce sujet à la *Taille* ou dans quelque autre Partie supérieure; pour lors on le nomme *Soggetto sopra*, & la Basse ou autres Parties qu'on fait au dessous, *Contrapunto infra* ou *sotto il soggetto*. Ordinairement le sujet est à la Basse, & chaque Note vaut une mesure à deux temps, ou une demie à quatre temps, & les Parties qu'on fait sur cette Basse sont *Contrapunto sopra soggetto*. Quand cette composition se fait sur le champ & sans préparation, c'est chanter sur le *Libro*, ou *Contrapunctum extemporaneum*; quand elle est Note contre Note, c'est *Contrapunto semplice* ou *Contrepoint simple*: Quand les Notes du sujet & du *Contrepoint* sont de différente figure & valeur, c'est ce qu'on appelle *Fleuris* ou *Contrepoint composé, figuré, diminué*, &c. en Italien *Contrapunto composto, colorato, fiorido, diminuto*, ou *diminuito* &c. S'il se fait sans aucune Note sincopée, c'est un *Contrepoint fiolto*, c'est à dire *libre* ou *deslié*. S'il y a plusieurs *sincopes*, ils l'appellent *Contrapunto legato ou sincopato*, en France *Contrepoint lié ou sincopé ou entrelacé*. Si l'on fait des *Fugues* ou des *imitations*, c'est *Contrapunto fugato*. S'il est fait de manière qu'on le puisse chanter au dessous de son sujet sans gêner l'harmonie, c'est *Contrapunto doppio*, &c. car il

v en a une infinité d'autres manieres. V. dans la Table Al-
phabétique françoise *CONTREPOINT*.

CONTRAPUNTO, LEGATO & SYNCOPATO.

V. *SYNCOPE*.

CONTRARIO. veut dire *CONTRAIRE*. Voyez,
FUGA, MOVIMENTO, &c.

CONTRATENOR. ou simplement *Contra*, Mot Latin qui signifie *HAUTE-CONTRE* ou la Partie la plus proche & au dessus de la Taille.

CONVENIENTIA. SIGNUM CONVENIENTIÆ AC MORÆ. V. PUNTO.

CORDA. ou *Chorda*. plur. *Corde*. veut dire *CORDE*, & signifie non seulement les cordes d'un Instrument, mais toutes les *Notes* ou *Sons sensibles* qui sont renfermez dans l'étendue de l'Octave ou *Diapason*; ainsi on dit la *Corde A*. la *Corde B*. &c. pour exprimer le Son d'*A*, *mi*, *la*, de *B*, *fa*, *si* &c. On dit aussi, il y a de belles *Cordes* dans cette piece, c'est à dire, des *Sons* bien *mixtez*, bien *recherchez*, &c.

CORNETTINO, diminutif de *Cornetto*. veut dire *CORNET*, ou *Cornet à Bauquin*. *Cornetto primo* ou *1^o*. *Cornetto secundo* ou *2^o*. *Cornetto, terzo*, ou *3^o*, &c. veut dire, *Premier, second, troisième Cornet*. On les peut supléer par nos Haut-bois.

CORONA, ou *Coronata*, c'est un C de haut en bas avec un point, ainsi ☉. Quand il est dans toutes les Parties, sur de certaines Notes, c'est la marque d'un *silence général*, qu'on doit arrêter la mesure, & qu'on peut même souvent finir par cette Note si l'on veut. (C'est ce qui arrive souvent dans mes Motets du premier Livre, & ce qui marque qu'en on peut faire trois & quatre d'un seul si on le trouve trop long.) Mais si cette marque 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 soient arrivées à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les *Cantons*, pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on les veut terminer.

CORPO. V. NOTA.

CORPO in corpo. Voyez, *CANONE*.

COSTUME, en Latin *MORES*. Passions ou affections.

V. *USO*.

CROMA. *Cromatico*, &c. C'est ainsi que beaucoup d'Italiens écrivent ces mots quoy qu'originaires du Grec, il faut chercher icy *Chroma*, *Chromatico*, par un *CH*. qui répond au *Chi* ou *Ki* des Grecs.

CROMETTA TRIPLA ou *TRIPOLA CROMETTA*.

METTA, & SEMI CROMETTA. V. TRIPOLA 1. *Class. N^o. 4. & 5.* *NONUPLA DI CROME. ibid.* 2. *Class. N^o. 2.* *SESTUPLA DI CROME & SEMI CROME. ibid.* 3. *Class. art. 1.* *DOSDUPLA DI CROME. & SEMI CROME. ibid.* 3. *Class. art. 2.*

CROUSTÆ. Terme grec. V. *STROMENTO*.
CUSTOS. Terme Latin, en Ital. *Majra*, en François *GUIDON*. Voyez *MOSTRA*.
CITARA. V. VIOLA.

D.

D. Majuscule, dans les B.-C. marqué ce que les Italiens appellent *Disjuncto*, & les François *Disjuz* ou *Bas-Dissuz*.

DA. Préposition Italienne, signifie quel-ques fois *PAR*, comme *Da Capella*, Par la Chapelle. Voyez *CAPELLA*.

Quelques fois *POUR*, comme, *Sonata da camera, da chiesa, &c.* Sonates ou Symphonies pour la *Chambre*, pour l'*Eglise* &c.

Quelques fois *au* ou *de*, comme, *Da capo, au commencement, de* le commencement. Pour marquer qu'il faut repeter ce qu'on a chanté au commencement d'une piece, ce qui arrive fort souvent aux *Ariettes Italiennes*, qui sont presque toutes en *Rondeau*, & cela pour s'exempter de la peine d'écrire deux fois la même chose.

Quelques fois simplement *A*, comme *Stromenti da Arco*, Instruments à Arches.

Devant un Verbe il signifie *A*, ou *Pour*, comme *Da suonar*, pour sonner, ou jeter, &c.

DAL, abréviation de *da lo*, ou *da la*, se met au devant du nom & des qualitez des Auteurs, & signifie alors *Par*, comme *dal Signore N.* par le Sieur N. &c.

DECIMA. C'est un des intervalles de la Musique composée d'une 8ve. & d'une 3ce. majeure ou mineure par dessus, en Fran. LA DIXIÈME ou la 3ce. doublée. Voyez *TERZA*. Avec le mot *Opera*, c'est un nombre ordinal, qui veut dire *division*. *CONTRAPUNTO alla decima*. C'est une des especes du Contrepoint double, & c'est quand le Contrepoint se peut chanter une 10ème. au dessus ou au dessous du sujet sans gêner l'harmonie.

DECIMA TERZA. C'est la dixième doublée. V. *SEXTA*. *DECIMA TERZA*. avec *opera*, signifie treizième ouvrage.

DECIMA QUARTA. C'est la 14me. doublée. Voyez *SETTIMA*. Avec *Opera*, il signifie, QUATORZIÈME Ouvrage.

DECIMA QUINTA. Veut dire la quinzième ou l'OCTAVE REDOUBLEE, ou la double *Offave*. Voyez **OTTAVA**. Avec *Opera*, il veut dire, QUINZIEME *Ouvrage*.

DECIMA SEXTA. ou *sesta*. C'est la 12e. triplée ou la 9e. doublée. Voyez **SECONDA**. Avec *Opera*, il veut dire, SEIZIEME *Ouvrage*.

DECIMA SEPTIMA, ou *settima*. C'est la 3e. triplée, ou la 10e. doublée. Voyez **TERZA**. Avec *Opera*, il veut dire, DIXSEPTIEME *Ouvrage*.

DECIMA OTTAVA. C'est la 4e. triplée. Voyez **QUARTA**. Avec *Opera*, il veut dire DIX-HUITIEME *Ouvrage*.

DECIMA NONA. C'est la 5e. triplée. Voyez **QUINTA**. Avec *Opera*, il veut dire DIX-NEUVIEME *Ouvrage*.

DECLAMATIO. Declamation. V. **RECITATIVO**, **LARGO**, **ORATORIO**.

DEDUCTIONE. Veut dire CONDUITE, du mot Latin *Deductio*. C'est le nom que Guy Arétin donne à la suite des Notes quand elles vont en montant, ainsi, *ut, re, mi, fa, sol, la*. Parce que *per has deducitur vox*. Mais quand elles vont en descendant, ainsi, *la, sol, fa, mi, re, ut*, cela s'appelle *Reductione* ou *Reduction*. Parce que *per har reducitur vox*.

DEL. sem. *della*. plur. *delli*, ou *degli, delle*. Article du genitif des Italiens, signifie, *de, du, des, de la, &c.* Devant les noms & les qualités des Auteurs il signifie *du*, comme *Del Signore N. du Sieur N. Del Padre N. du Pere N. &c.*

On le trouve aussi fort souvent dans les Tables des Motets Italiens devant le sujet du Texte, ainsi.

Del Signore, du Seigneur, ou du S. Sacrement.

Del santo nomini di Gesu. Du S. nom de Jesus.

Della Madonna. De la Sainte Vierge, &c.

DEPRESSIO. V. **THESIS**.

DESOLATA. **SYNCOPE CONSONANS DESOLATA.** V. **SYNCOPE**.

DEUTERUS. V. **PROTOS**.

DI, autre Article du genitif des Italiens. Devant les noms de Baptême des Auteurs, il veut dire *DE*. Comme, *di Gio. Maria Bononcini*. De Jean Marie Bononcini &c. Comme aussi devant beaucoup de Substantifs, *salvi di Terza, di Compietta &c.* Pseaumes de Tierce, de Complies &c.

Di secunda, di terza, di quarta, &c. veut dire, monter ou descendre de 2de. de 3e. de 4e. &c. &c.

Devant quelques Adverbes, il signifie encore *de* ou *d'au*; comme, *di sopra, de dessus* ou *d'au-dessus*. *Di sotto, de dessous* ou *d'au-dessous*.

DIA.

DIAPHONOI SUONI V. SUONO.

DIAGRAMMA. Terme grec. V. **PARTE**.

DIALOGO. Veut dire, DIALOGUE. Composition au moins à deux Voix, ou deux Instrumens, qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissant sur la fin, font un *Trio*, avec la B.C. Telles sont beaucoup de Scenes des Opéra Italiens & François, les *Recits des Oratorios, &c.* On trouve aussi deux, trois, & quatre Chœurs qui se répondent en Dialogue. Les Organistes font aussi souvent des *Dialogues* entre le *Grand Jeu*, le *Pestif*, & l'*Echo*, &c.

DIAPASON. Terme Grec, en Italien *Ottavo*, en François OCTAVE. ou 8. Voyez **OTTAVA**. Les Ouvriers ou Faiseurs d'Instrumens de Musique nomment aussi *Diapason*, certaines Tables où sont marquées les mesures ou grandeurs différentes de ces Instrumens, ou des Parties qui les composent. V. **SYSTEMA**. Tab. 2. sur la fin. *In Epi*, ou *Hypo*, ou *sub DIAPASON*. V. **EPI**, **HYP**, **HYP**, **SUB**.

DIAPENTE. Terme Grec, en Ital. *Quinta*, en François, QUINTE. ou 5e. Voyez **QUINTA**. *in Epi*, ou *Hypo*, ou *sub DIAPENTE*. V. **EPI**, **HYP**, **HYP**, **SUB**, &c.

DIAPENTE col Diteno. C'est ainsi que Zarlino & après lui plusieurs autres appellent la Septième Majeure. Voyez **SETTIMA**.

DIAPENTE col Semiditono. C'est la Septième Mineure. Voyez **SETTIMA**.

DIASCHISMA. Terme Grec. Voyez **COMMA**.

DIASEUXIS. Terme Grec. V. **TRITE**. N°. 2. & **TETRA-CHORDO**.

DIATEMA. Terme Grec, plur. *Diastemata*, veut dire, INTERVALLE. Voyez **INTERVALLO**. Il faut au moins deux *Diastemes* pour faire un *Système*. Voyez **SYSTEMA**.

DIATESSARON. Terme Grec, en Italien, *Quarta*, en François, QUARTE. ou 4. Voyez **QUARTA**, *in Epi*, ou *Hypo* ou *sub DIATESSARON*. V. **EPI**, **HYP**, **SUB**, &c.

DIATONICI SUONI V. SUONO.

DIATONICO. Du Grec *Diatonicon*, en François, DIATONIQUE, est un des trois genres de la Musique dont les moindres Intervalles sont les Semitons majeurs, & les Tons. C'est quand la modulation suit l'ordre naturel des Sons, c'est à dire, cette distance que la nature y a mise, & que les plus ignorans observent naturellement pour peu qu'ils ayent l'oreille & les organes de la Voix justes. Suivant cet ordre naturel il y a un Ton entre toutes les Notes de la Musique, hormis entre *mi, fa*, & *fa, ut*, qui sont des Semitons majeurs. Quand par le moyen des \sharp ou des \flat on altere ou l'on change

D 2

cet

cet ordre; ou bien on le change par tout, enforte que tous ces intervalles sont partagez en deux *Semiton*, savoir le *majeur* & le *mineur*; pour lors c'est le pur *Chromatique* moderne dont nous avons parlé cy-dessus, & qui n'est pas de grand usage. Mais si cette *alteration* ne se fait qu'en quelques endroits, & lorsqu'il en est besoin; pour lors c'est une *Genra* mêlé qu'on nomme *Diatonico-chromatico*, qui est le seul propre pour la bonne harmonie & le seul en usage dans la Musique moderne.

DIATONICO SYSTEMA. V. **SYSTEMA** sur la fin.
DIATONO-DIATONICO, selon Zarin, est le **DIATONIQUE** purement naturel, ou par *Beccare*, dans lequel aucun des Sons n'est alteré; Tel est le *Plein-Chant* de l'Eglise. S'il y a un \sharp après la *Clef*, qui marque qu'il faut baisser le *si* d'un *Demi Ton mineur*; pour lors selon le même Zarin, c'est le **DIATONICO-MOLLE**, ou par \flat . Ce qui arrive lorsqu'on transpose un *Mode* ou un *Ton*, une *Quarte plus haut* ou une *Quinte plus bas* que le *Naturel*. Voyez **CHROMATICO. MODO. TRANSPONIZIONE.** & l'Article **DIATONICO.**

DIATONOS. Terme Grec, dont se sert *Marianus Cappella* pour nommer quatre des *Chordes* de l'ancien *Système* des Grecs.

HYPERBOLEON DIATONOS
DIESEUGMENON DIATONOS } V. **SYSTEMA**
MESON DIATONOS } Tab. 1.
HYPATON DIATONOS }

DIDYME. Nom d'homme. V. **TEMPERAMENTO.**
DIESEUGMENON. Est le genitif pluriel d'un Adjectif Grec qui signifie *SEPARÉ*. C'est par ce mot que les Grecs distinguoient un de leurs *Tetrachordes* des trois autres. Voyez **TETRACHORDO & SYSTEMA.**

DIESEUGSIS. Terme grec. V. **TETRACHORDO & TRITE.** N^o. 2.

DIESIS. Terme Grec, que les Latins, les Italiens & plusieurs *Etrangers* ont comme naturalité dans leurs langues, & dont les Français ont fait celui de **DIEZE**. C'est un des *Signes Accidensels* de la Musique, qui marque qu'il faut élever une *Notte* au dessus de sa situation naturelle, sans cependant la faire changer de degré ny de *nom*, mais seulement de *Son*. Or comme cette élévation se peut faire du moins en trois manières sensibles. Il y a trois sortes de *Diezes*, savoir.

Le *Dieze Enharménique mineur*, ou *simple Dieze*, qu'on marque par une croix simple, ainsi X & qui éleve la *Notte* de deux

deux *Comma*, ou d'environ le quart d'un *Ton*.

Le *Dieze Chromatique* ou *double Dieze*, marqué par une double croix ainsi, X, qui éleve la *Notte*, devant laquelle il se trouve d'un *Semiton mineur*, ou d'environ quatre *Comma*. C'est le *Dieze ordinaire*.

Enfin le *Dieze enharménique majeur*, ou *triple Dieze*, marqué par une croix triplée, ainsi X, qui éleve la *Notte* de 6. à 7. *Comma*, ou d'environ les trois quarts d'un *Ton*.

De ces trois *Diezes*, il n'y a que le *Chromatique*, ou *Double Dieze*, qui soit d'usage dans la *Musique harmonique*; ces élévations presque insensibles de la *Voix*, causées par les deux *Diezes Enharméniques*, étant d'une difficulté presque insurmontable, ne peuvent servir que dans la simple *Méodie*, & seroient souvent capables de gêner l'Harmonie, & par conséquent ce qui relève la *Musique Moderne* beaucoup au dessus de celle des Anciens.

Le X devant ou après les chiffres de la B.C. a le même effet que devant les *Nottes*. Mais il faut bien remarquer que souvent, faute de Caractères, ou autrement, on le trouve sur tout devant les chiffres des *Livres* imprimés, marqué par une simple croix, ainsi X, en ce cas on le doit toujours prendre pour le *chromatique* ou le *double X*.

Quand le X est tout seul au dessus d'une *Notte* il marque qu'il faut faire la *zee majeure*. Quoique régulièrement les X ne se devoient placer qu'au dessus des *Nottes* de la *Basse Continue*, par négligence on les place aussi quelque fois au dessus des *Nottes* des autres parties, y autes & chantantes; on les doit alors considérer comme s'ils étoient devant les *Nottes* au dessus desquelles on les trouve placés.

J'ai suivi dans l'explication que j'ai faite des *Diezes* la doctrine de *Kircher*, qu'on ne peut entendre ainsi, que par rapport à notre *Système*, où les *Tons* étant partagez en *demi Tons* à peu près égaux, seroient tous également susceptibles de la division en quarts de *Ton*. Mais le *Dieze Enharménique* des Anciens n'étoit pas de même, comme on le peut voir aux mots **TEMPERAMENTO, TETRACHORDO**, & sur tout **SYSTEMA.**

DIMINUTIONE. veut dire, **DIMINUTION.** C'est lorsqu'on partage par exemple, une *Ronde* \bigcirc ou une *Blanche* en plusieurs *Noires* ou *Croches*, ou autres *Nottes* de moindre valeur. Il y en a de plusieurs manières.

On en fait par degrés conjoints, comme les *Trilli, Tremol, Trémolletti, Groppi, Circoli morzi, Fioretti, Tirate, Ribattute di*

gola, &c. Il y en a qui se font *per saltu*, c'est à-dire par saut de 3^e, de 4^e, de 5^e, &c. Voyez tous ces Termes chacun en leur lieu.

DIMINUTO, *Diminuta*, ou *Diminuito*. Voyez, **CADENZA**, *Contrapunto*, *Intervallo*, &c. Tous les Intervalles qui sont moindres d'un Semiton mineur, que lorsqu'ils sont justes, sont apellés *Diminutz*. Quand il y a un ♯ à la partie inferieure, ou un ♭ dans la partie superieure, c'est une marque que l'Intervalle est diminué.

DINGANNO. Voyez, **INGANNO**.

DIRITTA. *Contrapunto alla diritta*, Contrepoint à la droite, dit Angelo Berardi, est lorsqu'on est obligé de faire un chant toujours par degrés conjoints, ou *di grado*, tant en montant qu'en descendant, sans jamais faire aucun saut, pas même de Tierce, &c.

DISCANTO. veut dire, **DÉSSUS**, ou **Bas-Dessus**.

Discanto primo ou 1. Premier Dessus.

Discanto secundo ou 2. Second Dessus.

DISCRETO, ou *Con discretione*. Veut dire, **DISCRETEMENT**, avec *moderation* & sagesse, sans aller trop vite, ny trop lentement, sans pousser trop, ny trop peu la Voix.

DISDIAPASON. Terme Grec, en Italien, *Decima quarta*. C'est en François la **DOUBLE OCTAVE** ou l'octave double. Voyez, **OTTAVA**.

DISSONANS, **SYNCOPE CONSONO DISSONANS**. V. **SYNCOPE**.

DISSONI SUONI. V. **SUONO**.

DISSONANTE, ou *Dissonanza*. Veut dire **DISSONANCE**. C'est en general tout accord desagréable à l'oreille. C'est l'Epithete qu'on donne en particulier à la 2^e, la 7^{me}, la 9^{me}, & quelque fois à la 4^e, & à leurs Repliques & Tripliques &c. comme aussi à tous les Intervalles superflus ou diminués, comme le Triton, la fausse Quinte &c. Pour sçavoir comment on les pratique, il faut voir les mots, **SUPPOSITION** & **SYNCOPE**.

DISTENDENTE MANIERA. V. **MUTATIONE**.

DISTENDENTE. V. **USO**.

DITONO. Du Grec *Ditonon*. Veut dire **DEDEUX TONS**. C'est ce que les Italiens apellent autrement *Terza maggiore*, & les François *Tierce majeure*. Voyez, **TERZA**.

DITONOCONDIAPENTE. V. **SETTIMA MAGGIORE**, **SEMI DIZONO CON DIAPENTE**. V. **SETTIMA MINORE**.

DITONUM, **AD DITONUM SUPRA**. V. **EPY**, ou **HYPER**. **AD DITONUM INFRA**. V. **HYPO**.

DITONUS cum diapente. Veut dire, la septième majeure. Voyez, **SETTIMA**. DI-

DISPARUM TETRACHORDON, *ultima*, **EXTENTA** & **TERTIA**. V. **SYSTEMA**. Tab. 1. & Distribués dans la table française.

DIVOTO. Veut dire, **DEVOTEMENT**, d'une manière grave, sérieuse, affectueuse, qui puisse inspirer la dévotion, &c.

DO. c'est le nom que donnent les Italiens à la Syllabe, *ut*, disant *Do, re, mi, fa*, &c. au lieu de *Ut, re, mi, fa*, &c. Parce que, disent-ils, *Do* est plus resonant qu'*ut*. Je crois plutôt que c'est à cause de la prononciation desagréable, d'*ut*, au lieu de *u*.

DODECUPLA di croma. C'est ainsi que les Italiens apellent le Triple de douze Croches pour huit ou $\frac{12}{8}$.

DODECUPLA di semicroma. C'est le Triple de douze doubles Croches, pour seize ou $\frac{12}{16}$. V. pour les autres especes de

DODECUPLA les mots **OTTUPLA** & **TRIPOLA**. Claf. 3. Art. 2. No. 1, 2, 3. **DODECUPLA DI SEMI BREVI**, **MENIME**, **SEMI MINIME**, **CROME**, **SEMI CROME**. V. **TRIPOLA** Claf. 3. Art. 2. No. 1. & suivants.

DOI, ou *duo*. **DEUX**. *A del cantu*, à deux Dessus, &c. **DOLCE**, ou *Dolcemente* ou *con dolce maniera*. Veut dire qu'il faut attendrir la Voix & rendre le chant le plus doux ou le plus gracieux qu'on le peut.

DOMINANTE. Veut dire **DOMINANTE**. C'est le Son que fait la 5^e. juste contre la finale des Modes ou des Tons *Autentiques* : & la 3^e. contre la finale ou la 6^e. contre la plus basse corde des Modes ou Tons *Plageaux*. Voyez **MODO**.

DOMINICALI SALMI. Pseaumes pour les Vespres du Dimanche. V. **SALMO**.

DOPPIO. Veut dire, **DOUBLE**. *Fuga doppia*. Fugue double. *Contrapunto doppio*. Contrepoint double, &c.

DORIO. Veut dire **DORIEN**. C'est le nom que donnoient les Anciens à un de leurs Modes ou Tons. On le nomme mainte-

nant le mode *D, la, re*, ou simplement *D. mol.* ou à la 2^e. mineure. Selon quelques-uns c'est le premier Mode, selon d'autres ce n'est que le troisième. Dans le Plein-Chant c'est le premier Ton. Sa Finale est *D, la, re*, Sa Dominante est *A, mi, la*. Sa Médiant est *F, ut, fa*, &c. Voyez **MODO**.

DOSDUPLA DI CHROME. V. **CHROMA** & **DODUPLA**.

DRAMMATICA. V. **MUSICA**, **ENHARMONICO**, **RECITATIVO** & **STILO**.

DRAMMATICO STILO. V. STILO & *Ibid.*
DUCTILIS. TUBA DUCTILIS, V. POSANNE & TROMBONE.

DUCTUS. V. USO. DUCTUS CIRCUMCURENS, RECTUS, REVERIENS. V. USO.

DUE. ou *doi.* Voyez DOI.

DUETTO, au pluriel *Duetti*. Veut dire PETIT DUO, ou *Chansonnets* à deux voix ou parties. C'est le Diminutif de duo. *Duetti da Camera*. Petits Duo pour la chambre, &c.

DULCE SUONO. V. DULCINO.

DULCINO, ou *Dulcin*, ou *Dulce suono*. C'est un Instrument à vent, qu'on nomme autrement *Quart-Fagotto*, qui répond à nos Tailles ou *Quintes de Haut-bois*. C'est un petit *Basson*.

DUO. Terme Italien & François, du Latin Duo, Deux. C'est une Composition à deux Voix seules, ou bien à deux Parties, dont l'une se chante & l'autre se joue sur quelque Instrument. On appelle aussi souvent *Duo*, quand deux Voix chantent seules différentes Parties quoi qu'elles soient accompagnées d'une 3^{me} Partie qui est la Basse-Continue.

DUODECIMA. Veut dire la DOUZIÈME, ou la 12^e. doublée. Voyez *QUINTA*, joint avec *Opera*, veut dire DOUZIÈME OUVRAGE.

DUPLO, fem. *Dupla*. Veut dire DOUBLE. *Proporzione dupla*. C'est la proportion de 2. à 1. ou de 1. à 2. qui produit l'octave. Voyez *PROPORZIONE*.

DUPLA. *sesqui quarta*, autrement *Nonupla di semiminime*. C'est le Neuf quatre ou le triple de 9. Noires à la mesure au lieu de 4. qu'on marque ainsi. 9. V. *DUPLA* & *TRIPOLA* 4. seconda Classe N. 1.

DURALE, ou *Dura*. Veut dire, DUR. C'est le nom qu'on donne au B quand il est carré, ou ainsi \square parce que le Son qu'il exprime a quelque chose de dur, ou de moins doux que le \flat mol.

DUX. Terme Latin, en Ital. *Guida*. Dans les Canons & dans les Fugues c'est la première Voix qui chante, qui fait entendre le sujet de la Fugue, qui conduit, qui guide celles qui ne chantent après que pour l'imiter, &c.

E.

E. ou *Ed*. Conjonction Italienne qui veut dire ET ou &. *Allegro e presto*. Gayement & vite. *Allegro ed andante*. Gayement & à Notes égales, &c.

E C.

ECCLESIASTICO. TUONI, O MODIECCLESIASTICI. V. TUONO, au commencement.

ECCO. V. ECHUS.

ECHUS. en Ital. *Ecco*. en Franç. ECHO. C'est une répétition de la Voix qui se fait naturellement par la reflexion de l'air &c. On l'imité souvent en Musique, & les piéces composées pour cela se nomment *Echos*. Les Organistes en font souvent sur des Jeux propres pour cela. On se sert aussi quelques fois du mot *Ecco* en la place de *Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Instrument comme pour faire un *Echo*.

ECMELSUONI. V. SUONO.

ELEVATIO. Elevation. V. THESIS. Ce mot signifie aussi des Notes à 1, 2, 3, 4 &c. Voix. Ordinairement seules, quelque fois avec des Violons ou des Flûtes, presque toujours avec une Basse Continue, qu'on chante pendant qu'on leve le Corps de notre Seigneur à la Messe, d'où l'on a formé ce nom.

EMIOLIA. Il faut écrire & chercher HEMIOLIA.

EMMELISUONI. V. SUONO.

EMPHISOMENA. V. STROMENTO.

EMPNEUSTA. V. STROMENTO.

ENCHORDA. V. STROMENTO.

ENHARMONICI SUONI. V. SUONO.

ENHARMONICO. Veut dire ENHARMONIQUE. C'est un des trois genres de la Musique, dans lequel la modulation procède par de petits intervalles moindres que le Semiton, c'est à dire par *Quarts de Tons*, c'est pourquoy il a deux *Diesis* ou deux signes d'élever la Voix qui luy sont particuliers. Voyez cy dessus *DIESIS*. Ce genre étoit autre fois fort en usage dans la Musique des Grecs, sur tout pour la Musique Dramatique, ou *écitative*. Mais comme ces élévations presque insensibles de la Voix sont d'une trop grande difficulté & que d'ailleurs souvent cela rendroit les accords faux; de-là vient que l'usage s'en est perdu, quelques efforts qu'ayent pu faire de temps en temps d'illustres Auteurs pour le rétablir. V. *GENERE*, *SYSTEMA*, *TETRACHORDO*.

ENTATA. V. STROMENTO.

EOLIO. Veut dire EOLIEN. C'est le nom que les Anciens donnoient à un de leurs Modes, dont la finale est *A*, *mi*, *la*, la Dominante *E*, *si*, *mi*, & la Mediante *C*, *sol*, *ut*; c'est ce qu'on appelle vulgairement le 3^{me}. Ton. Voyez, *MODO*.
EPI. Préposition Grecque, aussi bien que *Hyper*, qui toutes deux signifient *Supra*, en Italien *Supra*, en Franç. AU-DESSUS. On trouve souvent dans les Titres des Canons une de ces Prépositions jointe aux noms Grecs des intervalles de la Musique. Par exemple.

f.

l.

In *Epi*, ou *hyper* { *Diatessaron*,
Diapente,
Diapason,
Ditonum. &c.

Ce qui marque que la Voix qui doit chanter après la *Guida* ou la première, doit prendre son Ton une 2^{te}. une 3^{te}. une 4^{te}. une 5^{ve}. une 6^{te}. *majeure*. &c. au-dessus du Ton de la première, la troisième Voix doit faire la même chose à l'égard de la seconde, la 4^{me}. à l'égard de la 3^{me}. & ainsi des autres, &c.

EPIRITO. ou *Sequitentza*, c'est une des proportions mathématiques par laquelle en comparant deux nombres inégaux, on trouve que le plus grand contient le plus petit, une fois & en outre une 1^{me}. partie du plus petit. Par Exemple, le nombre 4. contient une fois le nombre 3. & en outre une unité, laquelle est la 3^{me}. partie du nombre 3. De même le nombre 8. contient le nombre 6. & en outre deux qui font la 3^{me}. partie du nombre 6. &c. Voyez, *PROPORZIONE*.

EPOGDOO. ou *SESQUOTTAVA*. C'est lorsque le plus grand nombre contient le plus petit une fois & en outre une 8^{me}. partie du plus petit, comme 9. 8 : 18. 16 : &c. Voyez *PROPORZIONE*.

EPTACORDO. C'est un rang ou un ordre qui a sept cordes, ou Sons. C'est autrement la 7^{me}. Voyez, *SETTIMA*.

EPTACORDO Maggiore. Veut dire, La 7^{me}. majeure.

EPTACORDO Minore. Veut dire, La 7^{me}. mineure.

QUISQNI SUONI. V. SONO & UNISSONO.

ESSACORDO maggiore. Veut dire, La SIXTE majeure.

V. HEXACORDO & SEXTA.

ESSACORDO minore. Veut dire, La SIXTE mineure. On écrit aussi *Exacordo*, qui veut proprement dire un Rang ou un Ordre de six cordes.

ETTACHORDO. V. HEPTACHORDO & SETTIMA.

EVOMÆ. V. TUONO §. 1.

EXCELLENS. V. HYPERBOLEON.

EXCELLENTIUM TETRACHORDON, ULTIMA, EXTENTA, TERTIA. V. SYSTEMA. Tab. 1. & HYPERBOLEON.

EXCLUSUS SONUS. V. TRIAS HARMONICA.

INTEMPORANEUM CONTRAPUNCTUM. V. CONTRAPUNTO.

EXTENTUS EXTENTA. V. PARANETE & LYCHANOS. C'est le nom Latin de quatre Chordes de l'ancien système.

EX

EXCELLENTIUM EXIENTA. V. PARANETE HYPERBOLEON & SYSTEMA. Tab. 1.

DIVISARUM EXTENTA. V. PARANETE DIESEUGMEON & SYSTEMA. Tab. 1.

MEDIARUM EXTENTA. V. LYCHANOS MESON & SYSTEMA. Tab. 1.

PRINCIPALIUM EXIENTA. V. LYCHANOS HYPATON & SYSTEMA. Tab. 1.

EXIENTIO. V. USO.

EXUPERANS ou EXCELLENS. V. HYPERBOLEON.

F.

F Majuscule, & souvent ainsi *f*. marque ce que nous expliquons au mot *Forte*.

FA. est la quatrième des six Syllabes inventées par Guy Arétin pour exprimer les Sons. On en distingue de deux sortes dans la nouvelle Gamme, sçavoir, un en *B*, *fa*, *fi*, par *B-mol*, & un en *F*, *ut*, *fa*, par *Beccare*. Elle sert aussi à nommer une des trois Clefs de la Musique qui est celle de *Fa* ou de *F*. destinée pour la Basse. Dans le Système des Grecs on nommoit le Son qu'elle exprime *Parhypatemisfen*, & une Octave plus haut *Trite hyperboleon*. Voyez ces mots à leur rang & *SYSTEMA*.

FA FINTO. En Latin *FA FICTUM*. en François *FA FEINT*. C'est ainsi qu'on nomme en général toutes les Notes, mais plus particulièrement le *mi* & le *si*, devant lesquelles on trouve un \flat *mol*, parce que pour lors la Note d'au-dessous devient comme un *mi* & que le \flat fait devenir le *mi* ou le *si* ou toute autre Note comme un *fa*.

FAC. Abreviation de *Faciata*. Voyez, *CARTA*.

FACCIATA. V. FAC.

FAGOTTINO. Diminutif de *Fagetto*. Veut dire un petit *FAGOT*, ou *Basson*.

FAGOTTO. Instrument à vent, qui répond à notre *BASSON*, ou *B-ss* de *Chromorne*.

FANTASIA. Veut dire *FANTAISIE*, ou espèce de Composition, qui est le pur effet du génie sans que le Compositeur s'assujettisse à un nombre fixe, ou à une certaine qualité de mesure, se servant de toutes sortes de Modes, &c. C'est à peu près comme *Capricio*. Voyez *CAPRICIO*, *RICERCATA*, *SONATA*. &c.

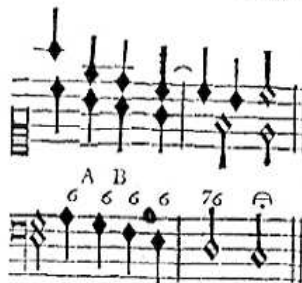
FALSA Quinta. Voyez *SEMI DIAPENTE*.

FALSO Bordone. veut dire communément *FAUX BOURDON*.

E a

FON,

DON, ou Musique simple de *Notte* contre *Notte* sur laquelle on chante souvent les *Pseaumes* & les *Cantiques* de l'Office Divin. Mais les Italiens nomment encore ainsi une certaine Harmonie, produite par l'accompagnement de plusieurs fixtes de suite, qui fait entendre plusieurs *Quartes* entre deux parties supérieures, parce que la troisième de ces parties est obligée de faire plusieurs *Tierces* avec la Basse. Exemple.



Quelques-uns veulent que le *Si* de la Partie du milieu marqué *A* devrait être précédé d'un *Bémol*, pour éviter la fautive relation du *Triton* avec le *Fa* de la Basse qui suit marqué *B*; D'autres ne s'en mettent point en peine, & prétendent qu'en bien des occasions, cette dureté à son agrément. Entrez le début. On trouve des Exemples de l'un & de l'autre dans

de très-bons Auteurs. Ces sortes de traits d'Harmonie dependent plus du goût que des Regles.

FAVORITO. Veut dire FAVORISE', *Chéri*, &c. ainsi *Choro favorito*. C'est un Chœur où l'on met les meilleures Voix & les meilleurs Symphonistes, pour chanter les *Recits*, jouer les *Ritournelles*, &c. C'est ce qu'on appelle en France le PETIT CHOEUR, & ce qu'on pourroit nommer le Chœur des Parties Recitantes.

FERIO. je frappe, je heurte. V. **SYNCOPE**.

FERMO. CANTO FERMO. Plain chant. V. **CANTO. TONO**.

FLATA. V. VOLTA.

FLAUTO. Veut dire FLUTE. Flauto traverso. Flute traversière, ou Allemande.

FIFARO. Veut dire FIFRE. C'est une espèce de petite Flûte ou Flageolet qu'on joue de travers qui accompagne fort bien le Tambour, & est en usage parmi les Gens de Guerre.

FIGURA. au plur. *Figure*. Veut dire en général tous les signes usités dans la Musique pour marquer les Sons, leur durée, les Pauses, &c. Originellement ce n'étoient que des points qu'on mettoit sur des lignes, & leur durée étoit égale, com-

me

me on le pratique dans le *Plein-Chant*. Un Parisien nommé Jean des Murs inventa vers l'an 1330 ou 1333. des figures particulières pour marquer les différentes durées des *Notes*, & c'est ce qu'on nomme particulièrement *Figure* en Italien. Voyez, **NOTA**.

Ce mot veut dire aussi cette variété de figures de différente valeur qui fait les agréments & le plus bel ornement du chant, d'où viennent les Termes, *Canto figurato*, *Contrapunto figurato*. Chant, *Contrepoint figuré*.

FIGURE MUTE. veut dire FIGURES MUTES. C'est ainsi que les Italiens nomment les *Pauses* qui marquent le Silence. Voyez, **PAUSA**.

FILUM. Selon Oronce l'Inde, c'est ce que les Italiens appellent *Virgula*, & les François la queue d'une *Notte*.

FINALE. veut dire FINALE. En général c'est la dernière *Notte* de chaque pièce. Mais en particulier, c'est la dernière *Notte* de chaque mode ou *Ton*, qui lui donne le nom & qui le caractérise ou distingue de tous les autres. Si l'on tombe à cette *Finale* dans la Basse par l'intervalle de 4^{te}. en descendant ou de 4^{te}. en montant, ce mode est *Authentique*, ou *Parfait*. Si l'on y tombe par intervalle de 4^{te}. en descendant, ou de 3^{te}. en montant le Mode est *Plagal* ou *Inparfait*. A l'égard des *Tons du Plain-Chant*. Voyez quels sont leurs *Finals* au mot *Tono* §. 2. La *Finale* demande toujours la 3^e. majeure quand elle est la dernière *notte* d'une pièce, ainsi en quelque endroit qu'on finisse un des *Motets* de mon 1. Livre, si on le veut partager en plusieurs, il faudra prendre garde à faire dans l'accompagnement une 3^e. majeure sur la *Notte* par laquelle on finira: Mais si la *finale* se rencontre au milieu d'une pièce & que le *Mode* soit *Mineur*, elle demande plutôt la tierce mineure que la tierce majeure comme on le peut voir au mot *Modo* No. 12.

FINALIS PAUSA ou **PAUSA GENERALIS. V. PUNTO**.

FINITO. Veut dire FINI. C'est ainsi qu'on nomme un *Canon* ou *Fugue* qui n'est pas perpétuelle, mais qui a une fin, à laquelle toutes les Parties se réunissent après avoir chanté quelque temps les unes après les autres.

FINTO. Veut dire FEINT, ou ce que l'on fait seulement semblant de faire sans le faire effectivement. Ainsi *Cadenza finta*. Une *Cadence feinte*, est lorsqu'après avoir fait tout ce qu'il faut pour une véritable cadence, au lieu de tomber à la véritable *Finale*, on prend une autre *Notte* plus haut ou plus bas, en bien ou fait un silence, &c. Voyez, **INGANNO, SEGGIATA**, &c.

FIORETTO. plur. *Fioretti*. veut dire, FLEURET, ou

E ;

Fleur

Fleurettes. C'est une des espèces de la Diminution qui se fait d'ordinaire à l'extrémité d'une cadence. Comme



Simple. Double ou composé, &c.

FIORITO. Fem. *Fiorita.* Veut dire, FLEURI. Ainsi, *Canto fiorito*, c'est un Chant parlemé & rempli de diminutions, de passages, de fleurettes, &c. *Contrapunto fiorito*, autrement composé, est ce qu'on appelle par cette même raison *Fleuriti.* *Cadenza fiorita*, c'est une cadence dont la penultième est divisée ou diminuée en plusieurs petites Notes, &c.

FISTULA. V. ZAMPOGNA FLAULA.

FLAUTINO. diminuit de Flaute. Veut dire, petite FLUTE, ou Flageolet.

FLAUTO. veut dire, FLUTE à bec. *Flaute piccolo.* Dessus de Flute, ou Flageolet. V. ZAMPOGNA FLAULA.

FLORIDO. V. FIORITO & CONTRAPUNTO.

FORLANA. Danse fort en usage à Venise. Voyez, **SALTARELLA.**

FORTE. veut dire FORTEMENT, avec véhémence, cependant d'une manière naturelle & sans se trop forcer. Cela se met pour marquer qu'il faut pousser la Voix ou le Son d'un Instrument, sur tout après que par le mot *Piano*, (qui est le contraire de forte,) on a été obligé de l'adoucir, ou de le rendre moins forte.

On marque souvent ce mot par une simple F. majuscule, ou par une f.

PIU FORTE. ou FF. ou ff. Veut dire plus FORTEMENT.

FORTISSIMO. ou FFF. ou fff. Veut dire TRES FORT, avec beaucoup de véhémence, pour exprimer quelque passion outrée, &c.

FRIGIO. C'est ainsi que les Italiens écrivent ce qu'il faut écrire & chercher **PHRYGIO.**

FUGA AUTHENTICA ET PLAGALE. **FUGA IN UNISSONO & AD OCTAVAM,** ad **QUINTAM,** ad **QUARTAM** &c. **INFRA** aut **SUPRA.** V. **FUGHA.**

FUGHA. C'est ainsi que quelques Italiens écrivent ce mot, sans doute pour en mieux former le pluriel *Fughe* & empêcher qu'on ne le prononce mal, on l'écrit aussi communément *Fuga*, & veut dire FUGUE. C'est ce qu'on nomme autrement, *Riposta*.

posta, *Reditta*, *Replica*, *Consequenza*, *Imitation*, &c. Cependant il y a de la différence entre tous ces mots, principalement entre *Fuga* & *Imitation*.

FUGUE proprement est une Répétition d'un chant, par une ou plusieurs Parties, qui semblent courir après une première qui a commencé ce chant. Si cette répétition se fait d'une pièce toute entière, pour lors c'est *Fuga in consequenza*, ou *Canon*. Si cette répétition ne se fait que d'une partie de la pièce, & si on repete précédemment les mêmes Sons, les mêmes intervalles, &c. Pour lors c'est *Fuga in unissono*, ou Fugue à l'unisson.

Si elle se fait une 2^{ve}. plus haut ou plus bas, c'est *Fuga ad octavam*, ou Fugue à l'octave. Si elle se fait une 3^{te}. plus haut ou plus bas, c'est *Fuga ad quintam*, ou Fugue à la Quinte; Enfin si elle se fait une 4^{te}. plus haut ou plus bas, c'est *Fuga ad quartam*, Fugue à la quarte. Toutes les autres manières de repeter, soit, à la 2^{de}. à la 3^{de}. à la 6^{te}. à la 7^{me}. à la 9^{me}. &c. plus haut ou plus bas, ne sont que des *Imitation*. Si la répétition ne se fait que d'une partie du chant sans qu'on soit obligé de continuer jusqu'à la fin, pour lors la Fugue est *scelta*, ou *libera*, c'est à dire libre ou déliée. Si l'on repete tout, elle est *legata*, ou *obligata*. C'est à dire liée, ou obligée. Se c'est proprement un *Canon*, ou à l'unisson, ou à l'8^{ve}. ou à la 3^{te}. &c.

Le sujet d'une Fugue, que les Italiens appellent *soggetto*, ou *Guida*, est, ou un Chant, ou une portion de chant, que les Parties doivent repeter les unes après les autres; on doit toujours le commencer par la Dominante, ou la Finale du Mode, & très-rarement par la Médiane.

FUGA per Ascensu & Descensu. C'est ce que les Italiens appellent, *per contrarii movimenti*, par mouvements contraires, & nous *Fugue renversée*, ou *Contre-Fugue*, c'est lorsque la *Guida* descend & l'autre au lieu de l'imiter en descendant l'imité en montant.

FUGA AUTHENTICA. C'est lorsque les Notes du sujet vont en montant; & lorsqu'elles vont en descendant, c'est *Fuga Plagale*.

FUGA IN CONSEQUENZA. C'est proprement le **CANON**.

FUGA DOPPIA. Veut dire DOUBLE FUGUE. C'est quand la première Partie propose un sujet, & que la seconde, au lieu de le repeter, en propose un autre tout différent. Il y en a à 1. 4. 5. 6. sujets tous différents.

FUGA GRAVE. Fugue GRAVE, dont les Notes sont d'une longue valeur & les mouvements lents, &c. Voyez **GRAVE**.


FUGA HOMOPHONA. C'est la Fugue à l'UNISSON.

FUGA PERPETUA. C'est ce que nous avons expliqué au mot **CANONE.**

FUGA PATHETICA. Veut dire FUGUE PATHETIQUE, ou *passionnée*, propre pour exprimer quelque passion, sur tout la douleur, &c. Elle se fait ordinairement dans le genre *Diatonico-Chromatique*, &c. Car il y a une infinité d'autres Fugues.

FUNDAMENTALIS SONUS. V. TRIAS HARMONICA. FUNDAMENTO, ou chez quelques Estrangers **FUNDAMENT.** C'est en général, toute Partie qui sert de *Basse*, mais spécialement c'est la *Basse Continue*, parce qu'elle est la Baze & le fondement de toute l'*Harmonie.*

FURIA CON FURLA. V. CON.

FUSA. plur. *Fuse.* C'est une des Nottes de la Musique, qu'on nomme en François **CROCHE**, ou la nomme autrement *Chroma*, on la figure ordinairement avec une tête noire & un crochet au bout de la queue ainsi  mais dans le Triple

seulement avec une tête blanche ainsi  Dans la mesure à

2. ou à 4. temps il en faut huit; Dans le Triple, il n'en faut ordinairement que six pour faire une mesure, &c. V. **TRIPOLA** dans toutes les Classes.

G.

G sert souvent à nommer une des Clefs de la Musique, destinée pour les Voix hautes, ou les Dessus, & pour les Violons. Il y en a beaucoup qui prétendent que c'est de cette lettre, ou plutôt du *Gamma* des Grecs que nous est venu le mot de *Gamme.*

AGLIARDA. veut dire **GAILLARDE**, espece de Danse dont l'*Air* est presque toujours en Triple. On la nommoit aussi autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est venue de Rome, ou d'Italie.

GAMBA. VIOLA DI GAMBA. Viole de Gambe. V. **VIOLA.**

GAMMA. Originaires, c'étoit une des lettres Grecques qui seroit aux anciens Grecs à marquer un des Sons de leur Musique. Mais Guy Arétin, selon Zarlino, ayant inventé les six Syllabes, *ut, re, mi, &c.* Il nomma la première *G*, ou *Gamma*, & de-là est venu le nom de **GAMME** que nous expliquerons plus amplement au mot *Mano Harmonica.* Voyez aussi **SYSTEMA.**

GA.

GAVOTTA. Veut dire **GAVOTE.** C'est une espece de Danse dont l'*Air* a deux reprises, la première de quatre, & la seconde ordinairement de huit mesures à deux temps; quelques fois *gays*, quelques fois *graves.* Chaque reprise se joue deux fois. La première commence en levant par une *blanche* ou deux *noires* ou Nottes équivalentes, & finit en *battant*, & tombe sur la *Dominate* ou la *Médiante* du Mode, & jamais sur la *Finale*, à moins qu'elle ne soit en *Rondsau.* La 2. reprise commence aussi en levant, & finit en *battant* & tombant sur la *Finale* du Mode.

Tempo di Gavotta. C'est lorsqu'on suit le mouvement de la Gavotte seulement, sans s'assujettir à suivre le nombre des mesures ny les Reprises ordinaires à la Gavotte. On trouve souvent des morceaux de cette nature dans les *Sonates.*

GENERALIS BASSUS. V. BASSO CONTINUO. ORGANANO.

GENERALIS PAUSA. V. PUNTO & CORONA.

GENERE. au plur. *Generi.* Veut dire **GENRE.** En fait de Musique, c'est une manière de parcourir les degrés, ou les Sons, & les Intervalles sensibles qui composent l'*étendue de l'Octave* ou de ses Repliques. On en distingue ordinairement de trois sortes.

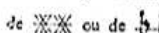
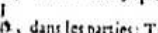
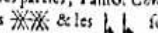
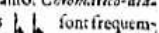
Le *Diatonique* ou naturel. Voyez, **DIATONICO.**




Le *Chromatique.* Voyez, **CHROMATICO.**

L'*Enharmonique.* Voyez, **ENHARMONICO.**

Ces trois genres tous purs pouvoient être d'usage lorsque la Musique ne consistoit que dans la *Mélosie* ou des Chants simples, c'est à dire en plusieurs Sons rangés & entendus les uns après les autres. Mais depuis qu'on s'est avisé de ranger les Sons de manière, qu'étant entendus ensemble, ou les uns avec les autres, ils ne blessent point l'oreille, (ce que l'on appelle proprement *Harmonie*;) Il a fallu nécessairement abandonner le troisième, dont les intervalles presque insensibles ne peuvent contribuer que très-imparfaitement à la bonne Harmonie, & former un quatrième genre du mélange des deux premiers, je veux dire du *Diatonique* & du *Chromatique.*

On appelle ce quatrième genre tantôt *Diatono-Chromatico*, quand le *Diatonique* domine, c'est à dire, quand il n'y a que peu

de  ou de , dans les parties; Tantôt *Chromatico-diatonico*, quand au contraire les  & les  sont fréquem-

ment employez dans la suite des Chants. Or comme le  produit ordinairement des *Semi-sons* majeurs, & que le  produit ordinairement les *Semi-sons* mineurs, on divise le *Chromatico-diatonico*, en trois especes, dont la première est *Chromatico-diatonico per semitoni maggiori*, & c'est lorsque les  domi-

nent ou font plus frequens que les \times ; la seconde est *Chromatico-diatonica per semitoni*, c'est lorsque les \times dominent; la 3^e est *Chromatico-diatonica per semitoni maggiori e minori*, quand les \times & les \circ sont à peu près autant employez les uns que les autres. Nous aurons, Dieu aidant, occasion quelque jour d'expliquer cela plus au long.

GENERALI. C'est ainsi que les Italiens appellent les especes generales de la proportion. V. **PROPORTIONE**.

GIA. Adverbe qui veut dire **DESJA**, & souvent, *cy-devant*. Ainsi par Exemple. *Gia Maestro di Capella di San Pietro*, &c. veut dire, *Cy-devant Maître de Musique de Saint Pierre*, &c.

GIGA, ou *Gigue*, ou *Gigue*. (Car les Etrangers l'écrivent de ces trois manieres) est un air ordinairement pour les Instrumens, presque toujours en triple, qui est plein de Notes pointées & syncopes, qui en rendent le chant gay, & pour ainsi dire saillant, &c. Voyez **SALTARELLO**. Les Italiens mar-

quent le plus souvent le mouvement de la Gigue de $\frac{6}{8}$ ou $\frac{8}{12}$ pour les Violons, & quelque fois d'un C ou de mesure de quatre temps pour la Basse. On joue la Basse alors comme si elle étoit pointée. Voyez le livre intitulé *Artificio Musicali di Violini*, vous trouverez un Air à

3. Instrumens dont le premier Violon joue $\frac{12}{8}$ le second, la mesure de quatre temps & la Basse $\frac{3}{4}$.

GLAREAN (HENRI LORIT) Nom d'un Auteur. V. **MODDO & TUONO**.

GOLA. Veut dire *Geser*.

GRADO, au plur. *Gradi*. Veut dire **DEGRE**. Quand les Italiens mettent *di grado*, ils entendent toujours, *par degrez conjoints*, comme qui diroit de *degré en degré*. C'est lorsque les Notes vont immédiatement d'une ligne à un espace, d'un espace à une ligne, & ainsi de suite, sans aller d'espace en espace, ou de ligne en ligne, c'est à dire par intervalle de 3^e, de 4^e, &c. Car c'est alors ce qu'ils appellent *Di salto*, ou *per salto*.

Di grado ascendente. Par degrez conjoints, en montant. Comme *ut, re, mi, fa*, &c.

Di grado descendente. Par degrez conjoints en descendant, comme, *sol, fa, mi, re, ut*, &c.

Les Italiens nomment aussi *Gradi* toutes les especes de la *Mesure*, & particulièrement, ce que nous expliquons aux mots **MODDO**, **TEMPO**, **PROLAZIONE**, **SYNCOPE**, &c.

GRANDE TROMBONE. V. **TROMBONE**.

GRATIOSO. Veut dire, d'une maniere **AGREABLE**, *gracieuse*, capable de faire plaisir.

GRA.

GRAVE. Adjectif. *Fuga grave*. Voyez, **FUGA**.

GRAVE. Adverbe. Veut dire, qu'il faut battre la mesure & chanter ou jouer *gravement*, *peusement*, avec majesté, & par conséquent presque toujours *lentement*.

GROppo ou *Gruppo*, au plur. *Gruppi*. Veut dire **GROUPPE**, qui, en terme de Peinture, veut dire un assemblage de plusieurs figures. En fait de Musique c'est une des especes de la diminution des grosses ou longues Notes, ainsi nommée parce qu'elle forme dans l'écriture comme une espece de *boule* ou *queneil*, ou de *buffon*.

Le *Gruppo* est ordinairement composé de quatre Notes noires, croches, ou doubles croches, selon le dessein du Compositeur, dont la premiere & la troisieme sont sur le même degré, la 2^e. & la 4^{me} sur deux degrez différens, le tout par degrez conjoints. Quand la quatrième Note monte, c'est *Gruppo Ascendente*. Quand elle descend, c'est *Gruppo Descendente*. Exemple.



On se sert souvent de cette diminution sur la penultieme d'une Cadenze pour terminer le triplement.

Ascendente. Descendente.

GROSSE QUART POSAUNE. V. **TROMBONE**.

GROSSO TROMBONE. V. **TROMBONE**.

GRUPPO. V. **GROppo**.

GUIDA. Veut dire **GUIDE**, en Latin **DUX**. Dans les *Fugues* & les *Canons*, on nomme ainsi la Partie qui commence la *Fugue* ou le chant, que la *Consequenza*, c'est à dire la *Suivante*, doit imiter ou *repetir*.

GUIDO ARETINUS, ou en Italien *Guido Aretino* ou d'*Arezzo*. V. **ARETINO**, **NOTA**, **SYSTEMA**.

GUITARRA. Veut dire, **GUITTARE**. Espece d'Instrument à cinq rangs doubles de cordes, dont la plus basse est au milieu, à moins qu'il n'y ait un Bourdon une 8^{ve}. plus bas que la 4^{me}.

On y ajoute souvent *Spanuola*, parce que cet Instrument est venu d'*Espagne* en Italie, & dans les autres Pays, & qu'il est très commun en *Espagne*.

II.

HARMONIA. Veut dire, **HARMONIE**. En Musique c'est ce qui resulte de l'union de plusieurs Sons entendus tous ensemble. De maniere que ceux qui sont *Dissonants*, bien loin d'être

F 2

1048

toiffer les *Consonans*, ou d'en empêcher la douceur & le bon effet, ne servent au contraire qu'à les faire sentir & briller davantage, par l'heureuse & sage opposition de ces deux contraires.

HARMONICA DIVISIONE. C'est la division qu'on fait de l'Octave en deux intervalles tous deux bons, mais inégaux (car ils ne peuvent être égaux sans être faux.) Or ce partage se peut considérer en deux manières. La première quand la 4^{te}. se fait avec le Son le plus grave, & conséquemment la 3^{te}. avec le Son plus aigu; & pour lors c'est la *Division Arithmétique*. La 2^{de} quand la 3^{te} se fait contre le Son grave, & conséquemment la 4^{te} contre le Son aigu, & pour lors c'est la *DIVISION HARMONIQUE*. Exemple.



En deux mots, la 4^{te}. contre la Basse produit la *Division Harmonique*. La 3^{te}. contre la Basse produit la *Division Arithmétique*.

Toute la doctrine & la différence des *Modes* ou *Tons* des Anciens est fondée sur ces deux Divisions. Voyez, *MODO*.

HARMONICA REGULA. V. *MONOCHORDO*.

HARMONICUS (CANON.) V. *ibidem*.

HARMONICUS MEDIUS. V. *TRIAS HARMONICA*.

HARPEGGIATO. Veut dire, *HARPEGE*. C'est lorsqu'on fait entendre tous les Sons d'un accord non tout à la fois ou ensemble, mais l'un après l'autre, en commençant par les plus graves, dont on entretient cependant toujours le Son. Exemple.



HEMI. Particule Grecque, en Ital. *Semi*. En François, *DEMI*, ne se voit guere seule, mais toujours jointe avec quelque nom, lequel étant mis seul signifie un *Total*, & procédé de *Hemi*, marque un *Total diminué* de la moitié ou de quelque partie considérable. Par exemple *Tuono* mis seul, est un *Total* qui comprend 9. Comma, mais précédé de *Hemi*, il ne comprend plus que 4. ou 5. Comma: s'il en comprend 4. c'est *Hemi tuono minore*, s'il en comprend 5. c'est *Hemi tuono maggiore*.

HEMI TUONO. Signifie aussi, un des Intervalles de la Musique qui comprend deux degrés, d'où on l'appelle *SECONDE*; de manière cependant qu'entre ces deux degrés il n'y ait que 5. Comma ou *Demi-ton majeur*, d'où on l'appelle *Seconde mineure*. Voyez, *SECONDA*.

HEMIOLLA. Autrement *SESQUIALTERA*. C'est en general cette espèce de Proportion où le plus grand Nombre contient le plus petit *une fois* & en outre la moitié du plus petit. Comme 3. 2: 6. 4: 12. 8: 24. 16: 48. 32. &c. V. *PROPORTIONE*. Mais spécialement on nomme ainsi une espèce de Triple dont toutes les Notes sont noires, ou comme disent les Italiens *Oscure*, ou *Oscure*.

Si les Notes sont *quarées* ainsi ♠ ou en *longue* sans queue ainsi ♠; pour lors la *quarrie* vaut deux temps & la *longue*

n'en vaut qu'un, & il faut deux noires avec une queue ainsi ♠ & quatre Crochet pour un temps, &c. Et on la nomme *Hemiolla maggiore*, parce qu'elle demande qu'on batte la mesure *gravement*.

Mais si la plus grosse Note est une *Noire longue* ainsi ♠ pour lors elle vaut deux temps, une *Noire* ♠ un temps, deux Crochet un temps, &c. On en bat la mesure *gayement*, & on l'appelle *Hemiolla minore*.

Ces Notes noires, soit *quarées*, ou *longues*, sont tellement affectées à la mesure *Triple* ou *Ternaire*, qu'il n'est pas nécessaire, ny d'usage, de mettre devant aucun des signes de la mesure triple, la seule couleur & figure des Notes le dénote assez. Et du moment que ces Notes reviennent à leur figure ordinaire, c'est à dire, à être *Blanches*, ou vuides dans le milieu, ainsi ♠, il n'est pas nécessaire de mettre aucun signe pour

avertir ♠ qu'il faut changer la mesure, & la battre à 2. ou à 4. temps. — V. *TRIPOLA* 1. Classe No. 1. & *PROPORTIONE SUPER-PARTICOLARE*.

ENHARMONICO. Voyez, *ENHARMONICO*.
HEPTACHORDO, ou *HETTACHORDO*, ou *ETTACHORDO*, en grec *HEPTACHORDON*. Veut dire, un intervalle de la

Musique qui a 7. degrez & six Intervalles, & qu'on nomme *Septieme*. Voyez, *SETTIMA*.

HEXACHORDO, ou *HESSACHORDO*, ou *ESSACHORDO*. Veut dire un Intervalle de la Musique qui comprend six degrez & cinq Intervalles; & qu'on nomme *Sixte*. Voyez, *SESTA*.

HEXACHORDON. Terme grec, *MAJUS* & *MINUS*. V. *HEXACHORDO*.

HIPATE, *HIPER*, *HIPQ*, &c. Tous ces mots qui viennent du Grec doivent s'écrire & on doit les chercher par un y Grec, *Hypote*, &c.

HOMOPHONI SUONI. V. *HOMOPHONO* & *SUONO*.

HOMOPHONO. Terme formé du Grec. Veut dire, deux choses, *Deux Cordes*, *Deux Voix*, &c. qui ont le même Son, un Son semblable, &c. En un mot qui font à l'unisson.

HYPATE HYPATON. Termes Grecs qui signifient la *PRINCIPALE* des *PRINCIPALES*. C'est une des Cordes de l'ancien Systeme des Grecs qui répond au *B* $\frac{2}{2}$, ou au *Si* de la plus basse Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, *SYSTEMA*. Les Grecs appelloient aussi le plus grave de leurs Tetrachordes *Tetrachordon hypaton*. Voyez, *Ibid.* & *TETRACHORDO*.

HYPATE-MESON. Termes Grecs, qui signifient la *PRINCIPALE* des *MOYENNES*. C'est encore une des Cordes de l'ancien Systeme, qui répond à l'*E*, ou l'*E*, *si*, *mi*, de la seconde Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, *SYSTEMA*.

HYPATOCIDES. Terme grec. V. *USO*.

HYPATON-DIALONOS. Termes grecs. V. *SYSTEMA*. Tab. 1.

HYPER. Terme Grec. Voyez cy dessus *EPI*.

HYPERBOLEON. Genitif pluriel de l'Adjectif Grec *Hyperbolos*, en latin *Excelsus*, *Esperans*, &c. C'est le nom que les Grecs donnoient à un de leurs Tetrachordes, parce qu'il comprenoit quatre Sons qui sont les plus *hauts* ou les plus *ansus* de leur Systeme. Voyez, *TETRACHORDO*, & *SYSTEMA*.

HYPERBOLEON. *TRITE HYPERBOLEON*. Termes grecs. V. *TRITE*, *NETE* & *PARANESE*.

HYPERBOLEOS. Terme grec. V. ci dessus.

HYPER-EOLIO. Nom d'un des Modes des Anciens dont l'Octave commençoit en *B* $\frac{2}{2}$, & auroit fait un 1^{me} Mode, si cette 8^{ve}. pouvoit être $\frac{2}{2}$ divisée harmoniquement, c'est à dire par la 3^{te} juste & *Diatonique* contre la plus basse Note de son

son Octave. Mais comme cette 3^{te} est fausse, on le rejette du nombre des Modes, aussi bien que l'*Hyperfrigio*, qui auroit été son Mode *Plagal*, & auroit fait un 4^{me} Mode, si la 4^e e contre *F*, *ut*, *fa*, qui forme son Octave, étoit juste diatoniquement, &c. Voyez, *MODO*.

HYPER-LIDIO, *HYPER-FASTIO*, *HYPER-DORICO*. Ce sont des noms d'autres Modes ou Tons des Anciens sur lesquels, Voyez, *MODO*.

HYPO. Terme Grec, en Latin *INFRA*, en Italien *DISOTTO*, en François *AU-DESSOUS*. On trouve souvent dans les Titres des Canons ce mot joint avec les noms Grecs des Intervalles, ainsi par exemple.

In *Hypo-Diapason*, signifie, à l'8^{ve} au-dessous.

In *Hypo-Diapente*, signifie, à la 5^{te} au-dessous.

In *Hypo-Diatessaron*, signifie, à la 4^{te} au-dessous, &c.

On le trouve aussi joint même en Italien aux noms de quelques-uns des anciens Modes de la Musique, & pour lors il est la marque que c'est un Mode *Plagal*, c'est à dire, dont la plus basse Corde est une 4^{te} au-dessous de la *Finale* de l'*Authentique*, qui luy répond & qui luy prête son nom, ainsi.

HYPO-DORIO. Est le Mode *Plagal* du Mode *DORIEN*. Sa plus basse Corde est *A*, *mi*, *la*. Sa *Finale*, qui divise arithmétiquement son Octave, c'est à dire, une 4^{te} au-dessus de la plus basse Corde, est, *D*, *la*, *re*. Les Cordes qu'il rebat le plus souvent sont, *D*, *la*, *re*, par où il finit ordinairement, & *F*, *ut*, *fa*, qui luy sert de *Dominante*. Dans le Plein-Chant, c'est le second Ton. On le transpose dans la Musique une quarte plus haut en *G*, *re*, *sol*, par *♯* *mol*. V. *TUONO*, *MODO*.

HYPO-EOLIO. Est le Mode *Plagal* du Mode *ÆOLIEN*. Sa plus basse Corde est *E*, *si*, *mi*. Sa *Finale*, qui divise arithmétiquement son Octave, est *A*, *mi*, *la*. Les Cordes qu'il rebat sont *A*, *mi*, *la*, & *C*, *sol*, *ut*, qui luy sert de *Dominante*. Il finit ordinairement par *A*, *mi*, *la*. Ainsi c'est à peu près notre 3^{me} Ton. V. *TUONO*, *MODO*.

HYPO-IONICO. Autrement *HYPO-FASTIO*. Est le *Plagal* du Mode *IONIQUE*. Sa plus basse Corde est *G*, *re*, *sol*. Sa *Finale* est *C*, *sol*, *ut*, une 4^{te} au-dessus. Les Cordes qu'il rebat sont *C*, *sol*, *ut*, & *E*, *si*, *mi*, qui luy sert de *Dominante*. Il finit par *C*, *sol*, *ut*. C'est à peu près notre 5^{me} Ton. V. *TUONO*, *MODO*.

HYPO-LYDIO. Est le *Plagal* du Mode *LYDIEN*. Sa plus basse Corde est, *C*, *sol*, *ut*. Sa *Finale* une 4^{te} plus haut est, *F*, *ut*, *fa*. Les Cordes qu'il rebat, sont, *F*, *ut*, *fa*, & *A*, *mi*, *la*, qui luy sert de *Dominante*. Il finit ordinairement par *F*, *ut*, *fa*. C'est à peu près notre 6^{me} Ton. V. *TUONO*, *MODO*.

48 HYP. DICTIONAIRE IMP.

HYPOMIXOLYDIO. Est le *Plagal* du Mode MYXOLYDIEN. Sa plus basse Corde est, *D, la, re.* Sa Finale une 4^{te} plus haut est, *G, re, sol.* Les Cordes qu'il rebat, sont *G, re, sol,* & *B, fa, si,* & souvent *C, sol, ut,* qui luy sert de Dominante. Il finit en *G, re, sol.* C'est nôtre 8^{me} Ton. V. TUONO, MODO.

HYPOPHRYGIO. Est le *Plagal* du Mode PHRYGIEN. Sa plus basse Corde est, *B, fa, si* naturel ou \flat . Sa Finale une 4^{te}

au-dessus est, *E, si, mi.* Les Cordes qu'il rebat sont *E, si, mi,* & *G, re, sol,* & quelque fois *A, mi, la,* (sur tout dans le Plein-Chant) qui luy sert de Dominante. Il finit par *E, si, mi.* C'est à peu près nôtre 4^{me} Ton. V. TUONO, MODO.

HYPOPROSLAMBANOMENOS. Termes grecs. V. SYSTEMA. Tab. 2.

HYPORCHEMATICO. V. MUSICA & STILO.

I.

JASTIO. C'est le nom que donne Aristoxene au Mode IONIEN. Voyez, IONIO.

JEAN DES MURS ou **DE MURS** ou **DE MURIS.** Nom d'homme, V. FIGURA. NOTA. SYSTEMA.

IMITATIONE, ou **IMITAZIONE.** Veut dire, IMITATION. C'est lorsqu'une Parole imite le chant d'une autre Partie; ou bien pendant toute une piece; & pour lors c'est une des especes du Canon: ou bien seulement pendant quelques mesures, pour lors c'est *imitatione semplice,* ou *imitatione simple.* Quelque fois on imite seulement le mouvement, ou la figure des Notes; & cela, ou par mouvement contraire, c'est pour lors *imitatione renversée;* ou en *retrogradant,* c'est *imitatione cancherizante,* ou *cancherizata.* &c. De quelque maniere que cela se fasse, il faut que la repetition se fasse, ou une 2^{de}, ou une 3^{de}, ou une 4^{te}, une 7^{me}, une 8^{me}, &c. au dessus ou au dessous de la Guida, ou premiere Voix, car si elle se faisoit à l'unisson, à la 4^{te}, à la 5^{te}, ou à l'8^{ve} plus haut, ou plus bas, ce seroit alors une véritable Fugue. Voyez, FUGA.

IMMUTABILE SYSTEMA. V. SYSTEMA. sur la fin.

IMPERFETTO. Fem. *Imperfetta.* Veut dire IMPARFAIT, ou ce qui n'est pas si parfait qu'un autre. C'est ce qu'on dit en Musique de certaines Cadences, Consonances, Modes, Temps, &c. Voyez, CADENZA, CONSONANZA, MODO, TEMPO, &c. Les Modes imparfaits par exemple, sont les *Plagaux.* Voyez, PLAGALE.

IMPERFETTA, TRIPLA IMPERFETTA. V.

TRI-

IMP. DE MUSIQUE. INT. 49

TRIPPLA, 1. Clas. N. 1. SESQUI ALTERA MAGGIORE IMPERFETTA. V. SESQUI &c.

IMPLICATIO. V. USO.

IN CONCERTO. V. CONCERTANTE.

IN CORPO. V. CANONE.

INDEX. V. MOSTRA.

INFINITO. Veut dire, INFINI. Qui n'a point de fin, au moins qu'il soit déterminée. C'est ainsi qu'on appelle certains *Cantons* qu'on peut toujours recommencer, & qu'on appelle pour cela autrement *Fughe Perpetue,* *Fugues* perpetuelles.

INFRA. V. DISOTTO, SUB, HYPO.

INGANNO. Veut dire proprement, TROMPERIE. Ainsi, *Cadenza d'inganno,* c'est une *Cadence trompeuse,* & c'est par exemple lorsqu'après avoir fait tout ce qu'il faut faire pour une bonne cadence, au lieu de la terminer par la Finale ou la Note que l'oreille attend naturellement, on met une marque de silence, ou une *pufe,* ou une *demie pufe,* en la place de cette Finale, &c.

INITIALIS, ou **INITIALE.** PAUSA INITIALIS & GENERALIS. V. MODO. TEMPO. PROLATIONE & PAUSA.

INNO. Au pluriel *Inni.* C'est ainsi que les Italiens écrivent ce qu'on appelle *Hymnus,* ou HYMNE, partie de l'Office Divin qu'on chante fort souvent en Musique.

IN PARTITO. ou **IN PARTITURA.** V. CANONE, PARTITURA. &c.

INSPEZZATO MONOCHORDO. V. SPISSUS.

INTENTIONE. V. REMISSIONE.

INTERVALLO. En Grec *Diastema,* en François INTERVALLE. C'est proprement la différence ou distance qu'il y a d'un Son grave à un Son aigu, ou d'un Son aigu à un grave, qu'on mesure ordinairement, & qu'on nomme du nom d'un des chiffres de la Table qui est cy-dessous.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	Simple.
8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	Double.
15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	Triple.
22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.	Quadruple.
29.	&c.						

Ceux du rang d'en haut marquent les Intervalles simples; Ceux des trois autres rangs marquent les Intervalles composés. C'est G

à dire, ou doublez ou repliquez, comme ceux du second rang; ou triplez, comme ceux du 3me rang, ou quadruplez, comme ceux du 4me rang, &c.

Pour reduire tout d'un coup un Intervalle composé à son simple, il n'y a qu'à ôter toujours 7. du nombre qui luy donne le nom; S'il ne reste rien, ce sera la 7me qui sera le simple; S'il reste quelque chose, le *Cliffre* restant sera le nom de l'Intervalle simple. Par exemple. Si l'on veut sçavoir ce que c'est qu'une 13me, on n'a qu'à ôter 7. du nombre 13, reste 6. La 13me est donc proprement une 6me doublee. Ou bien si l'on veut sçavoir ce que c'est qu'une 26me, ôtez trois fois 7. ou 21. reste 5. la 26me est donc une 5te quadruplee. Tout Intervalle composé est toujours réputé de la même nature que le Simple qui luy répond.

Des 29. Intervalles qui composent la Table cy-dessus & le Systeme moderne, il y en a que les Italiens appellent *Consonanti*. Voyez, *CONSONANTE*. D'autres *Dissonanti*. Voyez, *DISSONANTE*. Il y en a d'autres qu'ils appellent *Vicciati* ou *Proibiti*. C'est à dire, *Diffendus*, ou qu'on ne doit pas faire dans la suite d'un Chant par la difficulté de les entonner l'un après l'autre, soit en montant, soit en descendant. Tels sont par exemple; la 6me majeure, le *Triten*, la 7te, & tous les autres Intervalles *superflus*, la 7me, la 9me, ou tous ceux qui sont d'une distance si éloignée que la Voix n'y peut pas aller naturellement. Il y en a qui sont *diffendus* en montant, & permis en descendant. Tels sont, la 4te, la 5te, la 7me diminuée, &c.

INTRADA. Veut dire proprement *ENTREE*. Ce sont ordinairement des *Préludes*, ou des *Symphonies* qui servent comme d'*Introduction* ou de *Preparation* à celles qui suivent. On appelle aussi de ce nom une *Entrée* de Ballet, & l'*Air* qui sert à en regler les pas.

IONICO. ou *IONICO*. Veut dire, *MODE IONIEN*. C'est le nom que donnoient les Anciens à un de leurs Modes *Anciens*. Sa plus basse Corde & sa *Finale* c'est *C, sol, ut*. Sa *Dominante* qui divise harmoniquement son Octave, c'est à dire une 5te au dessus de la *Finale*, est *G, re, sol*. Les Cordes qu'il rebat, sont *C, sol, ut, & G, re, sol*. Il finit toujours par *C, sol, ut*. C'est notre 4me Ton. Selon quelques-uns c'est le premier Mode naturel, on le transpose souvent une quarte plus haut, en *F, ut, fa*, par *b mol*.

IRREGOLARE. Veut dire, *IRREGULIER*, qui n'est pas selon les *regles ordinaires*. C'est le nom qu'on donne à quelques Modes dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelque autre *irregularité*, &c. On nomme aussi *Cadenza irregolare*, toute cadence dont la *Finalité* n'est pas une des Cordes essen-

essentielles du Mode dans lequel on travaille.

ISTESSO. L'ISTESSO. Veut dire, *LE MÊME*. La même chose. Ainsi, *Fare l'istesso*. Veut dire, *Faire la même chose*. *Cantar l'istesso*. Chanter la même chose. *Istesso suono*, chanter le même Son, le même Ton, &c.

K.

K ROUSTA. Terme grec. V. *STROMENTO*.

Kyrie, que quelques Italiens écrivent, quoy que très-mal, *Chirie*, (trompez sans doute par leur prononciation de *Chi* comme *Ki*;) est un mot Grec qui signifie *SEIGNEUR* au vocatif, & par lequel commencent toutes les *Messes* en Musique. On s'en sert souvent comme d'un Substantif ou comme si c'étoit le nom d'une piece de Musique, ainsi on dit, *Voilà un beau Kyrie*, où *Kyrie* bien travaillé &c.

L.

L A. C'est le nom d'une des six Syllabes inventées par Guy Arctin, pour nommer les Sons de la Musique. Celle-cy marquée dans la premiere Octave de l'Orgue, la *Prothambanomenos*; Dans la seconde Octave, la *Mese*; & dans la troisieme la *Note hyperbolon*, de l'ancien Systeme des Grecs. Voyez, *SYSTEMA*.

LACHRIMOSO. ou *LAGRIMOSO*. Veut dire, d'une maniere *PLAINITIVE*, comme en pleurant, &c.

LAMENTATIONE. plur. *Lamentationi*. Veut dire, *PLAINTE*, *Lamentation*.

LAMENTATIONI per la *Settimana Santa*. *Lamentations* pour la Semaine Sainte. C'est ce qu'on appelle vulgairement, les *Leçons de Tenebres*.

LANGUENTE. ou *LANGUIDO*. Veut dire, d'une maniere *LANGUISSANTE*. Par conséquent, *lentement*, & *trainant* le Chant & la Mesure, &c.

LARGO. Veut dire, *FORT-LENTEMENT*, comme en élargissant la mesure & marquant de *grands temps* souvent inégaux, &c. Ce qui arrive sur tout dans le *Recitativo* des Italiens, dans lequel souvent on ne fait pas les temps bien égaux, parce que c'est une espèce de *déclamation*, où l'Acteur doit suivre plutôt le mouvement de la passion qui l'agite ou qu'il veut exprimer, que celui d'une mesure égale & réglée.

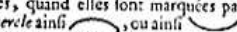
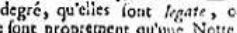
LAUDA SYON SALVATOREM. V. SEQUENZA.

LEGABILE ou *LEGABILI*. V. *NOTA*.

LEGATA ou *LEGATE*. *NOTE LEGATE*. V. *NOTA & SYNCOPE*.

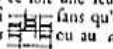
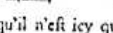
LEGATO. ou OBLIGATO. V. OBLIGATO.
CONTRAPUNTO LEGATO. V. *ibidem* & SYN-
COPE.

LEGATO. Fem. *Legata*. Veut dire, souvent la même chose que *Obligato*. C'est à dire, LIÉ, ou *Contraint* par certaines règles, ou certaines loix qu'on s'impose souvent à soy-même pour quelque dessein. Ainsi on dit, *Canone legato*, *Contrapunto legato*, *Fugha legata*, &c.

On dit aussi de deux Notes, quand elles sont marquées par *dessus* ou par *dessous* d'un demi cercle ainsi , ou ainsi , & qu'elles sont sur le même degré, qu'elles sont *legato*, ou *liées*, c'est à dire, qu'elles ne sont proprement qu'une Note, mais qu'on a été obligé de séparer en deux, parce qu'une moitié se trouve dans la fin d'une mesure, & l'autre dans le commencement de la mesure suivante, ou bien parce que ces deux moitiés sont en différens temps de la mesure, c'est ce qu'on nomme autrement *Syncope*. Voyez, *SYNCOPE*.

On lie aussi souvent les Notes, quoy que sur différens degrés, quand il y en a plusieurs, pour une seule syllabe ou voyelle, ce qu'on nomme autrement *Prolation*. Voyez, *PROLATIONE*.

LEGATURA. Veut dire, LIEN, *Liaison*, &c. De-là les Italiens appellent souvent les *Synopes Legature*, parce que souvent on les fait par la liaison de plusieurs Notes. Mais ils ont une autre manière de *Legature* pour les Notes *Breves*, ou *Quarriés*, quand il y en a plusieurs sur différens degrés par une Syllabe, dont on fera bien aisé de trouver icy l'explication.

Sur quoy il faut remarquer 1. qu'il n'y a que les Notes *Quarriés*, ou *Breves*, qui soient capables de cette espèce de *Legature*, leur figure permettant qu'on les approche si près l'une de l'autre qu'il semble que ce soit une seule figure, mais posée sur différens degrés ainsi  sans qu'on ait besoin de mettre de *demi cercle* au *dessus*  ou au *dessous*, pour en marquer la *liaison*.

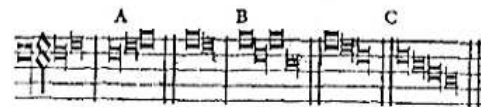
Remarq. 2. qu'il n'est icy question que de la mesure *binnaire* ou à deux temps.

Rem. 3. qu'on les peut considérer, 1. comme *simples*, 2. comme ayant une queue, 3. comme étant de différentes couleurs.

Si elles sont *simples*, ou bien elles vont en montant, & pour lors elles valent toutes leur valeur naturelle, c'est à dire, deux mesures chacune. Voyez, *A*. Mais si elles vont en descendant, elles vaudront alors chacune quatre mesures, s'il n'y en a que deux de suite comme *B*. Mais s'il y en a trois ou quatre de suite, pour lors la première & la dernière vaudront chacune qua-

tre

tre mesures, & celles du milieu n'en vaudront que deux, comme *C*.



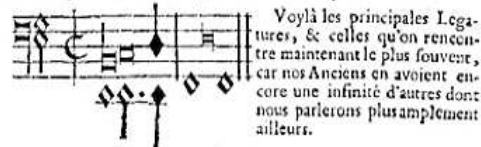
2. 2. 2. 2. 2. 4. 4. 4. 4. 4. 4. 4. 2. 4. 4. 2. 4.

Si elles ont une queue, (remarquez, qu'il n'y a ordinairement que la première de chaque *Legature* qui en aye, & qu'elle est ordinairement à la gauche de la Note) ou bien cette queue monte en haut, & pour lors toutes les *Breves*, ou *Quarriés*, tant en descendant qu'en montant, ne valent chacune qu'une mesure comme *D*. Ce qui n'a été inventé que parce que les *Rondes* ou *Minimes* ne font pas d'une figure à pouvoir être liées, & que l'usage du *demi cercle* ou de la *liaison* n'étoit pas encore introduit. Mais si cette queue pend en bas, pour lors elle met la *breve* dans sa valeur naturelle de deux mesures, tant en descendant qu'en montant. Comme *E*.



1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 2. 2. 2. 2. 2. 2. 2. 2.

Enfin si elles sont de différentes couleurs, c'est à dire, si la première est *blanche*, ou *vide* dans le milieu; & la seconde *noire*; pour lors la première vaut une mesure, & la seconde une *blanche pointée*, ou *un temps & demi*. Exemple.



G ;

LE

DI DUE NOTE.
DI PIU, DI DUE.
D'UN CORPO SOLO.
RETTA.
LEGATURA. { V. NOTA.
INDIRETTA.
CON VIRGULA.
SENSA VIRGULA.
PERFETTA.
IMPERFETTA &c.

LEGLIADRO, ou LEGGLADRAMENTE. Veut dire, GAILLARDEMENT, gayment, legement, &c.

LENTO. Veut dire, LENTEMENT, pesamment; d'une maniere qui ne soit point vive ou animée.

LEON. II. Nom d'un Pape. V. SALMO.

LEPSIS. Terme formé du grec. V. USO.

LEVARE ANTIPHONAM. C'est annoncer une ANTIENNE. C'est à dire, entonner le Commencement &c.

LEUTO, ou LIUTO. Veut dire, un LUTH. Instrument à cordes dont les Italiens se servoient pour accompagner, avant l'invention du *Tiorbe*. Voilà pourquoy on trouve souvent *Lente*, ou *Liuto*, au lieu de *Basso-Continuo*, ou *Tiorba*.

LIBERO. Fem. *Libera*. Veut dire, LIBRE, qui n'est point contraint, que par les loix ou regles générales. C'est le même que *Sciolto*. Voyez, SCIOLTO. C'est le contraire de *Legato*. Voyez, LEGATO.

LICHANOS. Voyez, LYCHANOS par un y Grec.

LIDIO. Voyez, LYDIO. par un y.

LIGATURA. C'est le terme dont on exprime en Latin & en fort mauvais Italien, ce que nous avons expliqué au mot *Legatura*.

LINEA. au plur. *Linee*. Veut dire, LIGNE. C'est le nom qu'on donne à ces Traits horizontaux sur lesquels & entre lesquels on place les Notes de la Musique moderne. Il y en a ordinairement quatre dans le *Plein-Cont*, & dans la Musique cinq principales, outre lesquelles on en ajoute tant au dessus qu'au dessous quelques fois & selon le besoin une ou plusieurs autres petites. La première des cinq principales est toujours celle d'en bas, la 5^{me}. celle d'en haut, &c. On en attribue l'invention communément à Guy l'Arétin. Elles aident beaucoup l'imagination pour distinguer les Sons graves d'avec les Sons aigus.



LIRA. Voyez, LYRA.

LITANIA. au plur. *Litanie*. Veut dire, LITANIES. Priere qu'on chante en beaucoup d'Eglises en Musique.

LIUTO. Voyez, LEUTO. LUTH.

LO-

LOCRIGO. ou LOCRENSE. Est un des Modes des Anciens, que Gaudence le Philolophe, au rapport de Zarin, nomme autrement *Commune & Hypodorio*. Voyez, HYPODORIO.

LONGA. Substantif Italien. Veut dire, LONGUE. C'est une Note carrée avec une queue ainsi  qui vaut quatre mesures binaires ou à deux temps, par conséquent 8. temps à moins qu'elle ne soit liée avec une Breve  ou *Quartie*, sur quoy Voyez, LEGATURA.

On nomme aussi *Longue*, toute Note 1. qui tombe dans le premier temps de quelque mesure que ce soit, & dans le 3^{me} de la mesure à quatre temps. 2. qui est la première des deux Notes qui composent un temps. 3. Toute Note qui vaut deux temps de quelque mesure que ce soit, & à plus forte raison si elle en vaut trois ou quatre. 4. Toute Note *sincopee*. 5. Toute Note *pointée*. 6. Toute Note chargée de quelque agrément. 7. Une Note seule dans le 2^d temps de la mesure à deux temps, ou dans le 2^d ou 4^{me} de la mesure à 4. temps, peut aussi passer pour longue, pourvu que la suivante descende, parce que pour Lys elle est censée chargée de l'agrément qui s'appelle *Cbute*, &c.

LUGUBRE. Veut dire, d'une maniere TRISTE, sombre & lugubre: capable de tirer les larmes des yeux, &c.

LYCHANO S-HYPATON. Termes Grecs, qui veulent dire en François, Celle des Principales qui se touche du premier doigt, ou l'Indice ou la Montre des Principales ou plus basses. C'étoit le nom d'une des Cordes de la Lyre, ou du Systeme des Anciens Grecs. Elle répond au D, la, re, de la seconde Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, SYSTEMA.

LYCHANOS-MESON. Termes Grecs, qui veulent dire en François, Celle des Moyennes qui se touche du premier doigt, ou selon d'autres, l'Indice ou la Montre des Moyennes. C'étoit encore le nom d'une des Cordes de la Lyre ou du Systeme des Anciens Grecs, qui répond au G, re, sol, de la seconde Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, SYSTEMA.

LYDIO. C'est le nom d'un des Modes Authentiques des Anciens. Sa plus basse Corde, c'est F, ut, fa. Sa Dominante qui divise son 8^{ve} harmoniquement, c'est à dire, par la 5^{te}, est C, sol, ut. Les Sons qu'il rebat le plus ce sont F, ut, fa, & C, sol, ut. Sa Finale est F, ut, fa. C'est à peu près ce qu'on appelle aujourd'hui le 5^{me} Ton. Selon quelques-uns c'est la 2^{me} Mode. On le transpose une quarte plus haut en D, fa, si par *Bémol*.

LYRA. Veut dire, LYRE. Espèce d'Instrument à cordes, sur

sur lequel a été bâti & fondé toute le Systeme des Anciens. On prétend qu'elle fut d'abord inventée comme par hazard, par *Mercato*, &c. qu'elle n'avoit alors que trois Cordes qui faisoient un demi Ton & un Ton, comme qui diroit *Mi, Fa, Sol*. Qu'*Apollon* y en ajouta une qu'on dit *Cotébur* une 4^{me}. *Hégés* une 5^{me}, & *Terpanus* une 6^{me}. Elle demoura en cet état jusq' à *Pithagore*, ou selon d'autres, *Lycab*, qui y ajoutèrent une 8^{me}. *Cordo* pour en rendre les extrémités *consonnantes*. Ensuite *Timothée* ajouta la 9^{me}. la 10^{me}. & la 11^{me}. Enfin successivement d'autres dont l'Histoire nous a peine conservé les noms, ou des noms de quels on ne veut pas bien, y en ajoutèrent encore cinq, ce qui faisoit en tout 15. Savoir 15. principales de *une justesse* que nous expliquerons plus amplement au mot *SYSTEMA*.

MADRIGAL. *Madrigal*. Veut dire, **MADRIGAL**. C'est à dire, une petite Poësie de peu de Vers libres & ordinairement inégaux, qui se fait par la mesure d'un Sonnet, ny la subtilité d'une *Epigramme*, mais seulement une pensée tendre & agréable, qu'on sur de ces sortes de Poësies, que quantité d'illustres Compositeurs ont fait des pièces toutes charmantes qu'on nomme de la *Madrigal*. Il y en a à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. Voix, & cela produit un stile particulier dans la Musique que les Italiens appellent de la *Stilo madrigalesco*.

MAESTOSO, ou **MAESTUOSO**. Veut dire, d'une manière **MAJESTUEUSE**, *de pensée*, *Emphatique*, &c. & par conséquent gravement & lentement, quoy qu'avec une expression vive & bien marquée.

MADRIGALISCO STILO. V. **STILO**.
MAESTRA. *CHLAVE*. **MAESTRA**. V. **CHLAVE**.
MAESTRO di Capella. Veut dire, **MAISTRE** de Musique. Voyez, **CAPELLA**.

MAGAS. au génitif *Magadhi*. Terme Grèce dont les Italiens ont fait *Magada*. C'est proprement une espèce de petit Pont, *Ponticello* ou **CHEVALET** mobile, qu'on met en différents endroits sur la *Cordo* du *Mandorle*, pour mesurer la proportion des Sons. Voyez, **MONOGORDO**. C'étoit aussi un des Instruments des Anciens.

MAGGIORE. Adjectif Italien, du Latin *Major*, en François, **MAJEUR**, ou *Majeure*. On s'en sert à tous momens dans la Musique pour distinguer certains Intervalles qui sont plus grands ou plus hauts d'un *Semiton mineur* ou de quatre *Commis*, que d'autres qui portent le même nom. Ainsi on dit,

Terza

TRIPOLA *maggiore*, *desta maggiore*, *Settima maggiore*, &c. Voyez **MINORE**. Ce mot se trouve joint après beaucoup d'autres

PROLATIONE }
MODO } Voyez pour ces mots
TEMPO } chacun à leur rang
TRIPOLA }
SEQUI ALTERA MAGGIORE
IMPERPETTA V. *Sesqui* & *TRI-*
MAGGIORE }
TRIPOLA MAGGIORE V. *Tripla*
1. *Clas*
TROMBONE MAGGIORE ou
TROMBONE 10. V. **TROMBONE**

MAJOR. V. **MAGGIORE**.
SEPTACHORDON MAJUS. V. **SET-**
TIMA.
MAJUS. **SEXTACHORDON MAJUS**. V. **SES-**
TIMA.

MANIERA DISTENDENTE, **QUIETA** & **RESTRIN-**
GENTE. V. **MUTATIONE**.
MANO HARMONICA. Veut dire, **MAIN HARMONI-**
QUE. C'est ainsi que l'on nommoit une application de tout le *Systeme* de *Guy* à retin sur les doigts & les jointures de la main gauche, pour faciliter la mémoire de tous les changements ou *mutacions* qu'il falloit faire.

MASCHARADA. Veut dire, **MASCARADE**. C'est une suite d'Airs de différents mouvemens ordinairement bouffons & grotesques, composez pour une *Mascarade*.

MASSIMA, du Latin *Maxima*. Veut dire, **MAXIME**. C'est une Note faite en *quatre-long* avec une queue au côté droit, ainsi *—* & qui vaut 8. mesures de la mesure binaire; ou à deux temps. Elle n'est d'aucun usage dans la Musique moderne, depuis qu'on a pris l'usage de separer toutes les mesures, & de lier les *Rondes* avec un *deuil-cercle* ou *liaison* pour marquer la continuité de leur Son.

MASSINO SYSTEMA. V. **SYSTEMA** vers la fin.
MAXIMA, ou *Maxime*. V. **MASSIMA** & **MODO TEMPO** & **Tempo**.

MEDIA. V. **MESE** & **SYSTEMA**.
MEDIANTE. La *Mediante* de chaque *Ton* ou *Mode*, est la corde qui est une 3^e plus haut que la *Finale* dans les Modes *Antiques*; ou qui partage leur *Quinte* en deux *Tierces*. V. **MODO**. N. 1 & 7.

TETRACHORDON MEDLARUM. V. **TETRACHORDO** & **SYSTEMA**. Tab. 1.

58 MED. DICTIONNAIRE MES.

MEDIARUM EXTENTIA. V. LYCHANOS MESON & SYSTEMA. Tab. 1.

MEDIARUM PRINCIPALIS. V. HYPATE MESON & SYSTEMA. Tab. 1.

MEDIARUM SUBPRINCIPALIS. V. PARHYPATE MESON & SYSTEMA. Tab. 1.

PROPE MEDIA. V. PARAMESE & SYSTEMA. Tab. 1.

MEDIUS HARMONICUS. V. TRIAS HARMONICA.

MEIBOMIUS. Nom d'un Auteur. V. NOTA & SYSTEMA.

MELISMATICO STILO. V. STILO.

MELODIA. Veut dire, MELODIE, ou Chant, c'est à dire, l'effet que font plusieurs Sons rangez, disposez & changez les uns après les autres, de maniere qu'ils fassent plaisir à l'oreille.

MELOPEIA. Veut dire, MELOPEE. C'est l'arrangement des Sons qui font la Mélodie, qu'on nomme autrement Modulation. Voyez, MODULAZIONE. C'est aussi l'art de bien arranger les Sons. Voyez, MUSICA.

MELOS. Terme grec, veut dire CANTILENA. CANTUS. Chant, Chançon &c.

MEN, Abrégé de *Meno*, Veut dire, MOINS. On le met souvent devant d'autres Adverbes pour diminuer la force de leur signification.

MEN allegro. Moins gayement.

MEN forte. Moins fort.

MEN Presto. Moins vite, &c.

MARIN MERSENNE. Nom d'un Auteur. V. NOTA.

QUARTA. STROMENTO. SYSTEMA &c.

MESCOLAMENTO. V. USO.

MESE. Veut dire, La MOYENNE, ou celle qui tient le milieu. C'est le nom que donnoient les Grecs à une des cordes de leur Lyre ou Systeme, qui étoit 8. degrez plus haut que la *Prostambome*, & qui répond à *PA*, *mi*, *la*, de la seconde Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez SYSTEMA.

MESORIDES. Terme grec. V. USO.

MESON. Est le genitif pluriel de l'Adjectif Grec *Mesos*, qui veut dire MITOYEN, c'est à dire, qui tient, ou qui fait le milieu. C'est par ce mot que les Grecs distinguoient un de leurs *Tetrachordes* d'avec les trois autres. V. TETRACHORDO & SYSTEMA.

MESON DIATONOS. Termes grecs. V. LYCHANOS

MES. DE MUSIQUE. MEZ. 59

NOT MESON, SYSTEMA. Tab. 1. & MEDIA.

MESOPICNI SUONI. Veut dire en general Sons Mitoyens ou qui tiennent le milieu entre le Grave & l'Aigu. En particulier. V. SUONO.

MESSA. au plur. *Messe*. Veut dire, MESSE. C'est le Titre de quantité d'Ouvrages Italiens qui contiennent le *Kyrie* & *Christe*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, & l'*Agnus* mu en Musique.

MESSE brevi. Veut dire, *Messes courtes*.

MESSE concertate. Veut dire, *Messes* dont les Parties recitent avec des *Chœurs* entremêlez, &c.

MESSE da Capella. Veut dire, *Messes* qui se chantent entièrement par le Gros *Chœur*, remplies ordinairement de *Esquies*, de *Contrepoints doubles* & autres ornemens de l'Art.

MESSE per li Defuncti. Veut dire, *Messes* pour les Defuncts, &c.

METRON. Terme Grec, en Latin *Tactus*, ou *Mensura*, en Italien *Battuta*, ou *Tatto*, en Allemand *Tact*, en François MESURE. Voyez, BATTUTA.

MEZZA PAUSA. qui veut dire, DEMIE PAUSE; qu'on figure ainsi —|— & qui marque qu'on doit se taire pendant une demie mesure, &c.

MEZZA-TIRATA. Voyez, TIRATA.

MEZZO, ou encore mieux, MEZO. Adjectif Italien, au fem. Mezza. Veut dire, DEMI ou à demi. On en compose plusieurs mots, comme par exemple.

MEZZO-SOPRANO. qui veut dire, DEMI-DESSUS, ou Haute-Contre qui va fort haut. On luy donne par cette raison la Clef de C. sur la seconde ligne ainsi —|— &c.



MEZZO-SOSPITO. qui veut dire, DEMI SOUPIR.

On le figure ainsi —|— . Il marque qu'il faut se taire pendant la huitième partie d'une mesure. Quand c'est un mouvement de quatre temps, il faut se taire pendant la huitième partie d'une mesure, mais si c'est un mouvement de 3 on ne faut se taire que pendant une sixième partie de la mesure, & si c'est un mouvement de 6 il ne faut se taire que pendant la deuxième partie, & ainsi de diverses autres mesures; je croi donc qu'il vaut mieux dire qu'il faut se taire pendant la valeur d'une croche figurée ainsi —|— quelque mesure que l'on chante ou que l'on joue.

MIL. Est une des six Syllabes inventées par Guy l'Arctin, pour

H A

pour marquer les Sons. Celle cy marque dans la seconde Oclave de l'Orgue ou du Systeme moderne, le Son que les Grecs appelloient *Hypate-meson*, & dans la troisieme Oclave celui qu'ils appelloient *Note-diezeugmenon*. Voyez, *SYSTEMA*.

MINIMA. Veut dire, MINIME ou *Blanche*. C'est une Note voidée dans le milieu avec une queue ainsi v . Sous les signes C ou C . Elle vaut une demie mesure. Dans Y le Triple elle vaut quelques fois un temps & quelques fois deux; I quelques fois aussi il en faut deux pour faire un temps &c. — *TRIPOLA DI MINIME*. V. *TRIPOLA*. Clas. 1. Arti: 2. No. 2. *SEXTUPLA. NONUPLA. DODECUPLA DIMINIME*. V. ces mots à leur rang & *TRIPOLA* dans les 2 & 3 Classes.

MINOR. V. *MINORE*.

MINORE. Veut dire, MINEUR, ou *Moindre*. Cela se dit de certains Intervalles qui sont *moindres*, c'est à dire, *moins hauts*, ou plus bas d'un *Semi-ton mineur* ou 4. *Commis*, que d'autres qui portent cependant le même nom, qui sont plus hauts & auxquels on joint l'Adjectif *Maggiore*. Ainsi on dit, *Tercia minore*, *Sextaminore*, *Settima minore*, &c. Voyez *MAGGIORE*. Ce Terme aussi bien que *Maggiore* se joint aussi souvent aux mots *Modo*, *Tempo*, *Tripla*, *Hemiolia*, &c. Voyez tous ces mots chacun à leur rang. *SESQUIALTERA MINORE PERFETTA*, *IMPERFETTA*, &c. V. *TRIPOLA*. 1. Clas. N^o. 2. & *SESQUI TRIPLA MINORE*. V. *TRIPOLA*. 1. Clas. N^o. 2.

MINUETTO. Veut dire, MENUET, ou Danse fort gaye, qui nous vient originairement du Poitou. On devoit à l'imitation des Italiens se servir du signe m ou m pour en marquer le mouvement, qui est toujours fort gay & fort vite; mais l'usage de le marquer par un simple m ou *triple de Noire* a prévalu. L'Air de cette Danse a ordinairement deux reprises qui se jettent chacune deux fois. La premiere a 4. ou tout au plus 8. mesures dont la dernière doit tomber sur la *Dominante*, ou du moins sur la *Médiane* du Mode, & jamais sur la *Finale*, à moins qu'il ne soit en *Rondeau*. La seconde reprise est ordinairement de 8. mesures dont la dernière doit tomber sur la *Finale* du Mode, & est une *Blanche pointée* ou une mesure entiere.

MINUS. HEXACHORDON MINUS. V. *ESSACHORDO & SEXTA*.

S. MIROCLET. V. *TUONO*. §. 1.

MISO-LYDIO, ou *MIROLIDIO*, & selon quelques uns *Hyperlydio*. Veut dire, *LIDIEN MESLE*. C'est le nom que les Anciens Grecs donnoient à un de leurs Modes *Autentiques*.

mesle. Sa plus basse *Corde* est notre *G*, *re*, *sol*. Sa *Dominante* qui divise *Harmoniquement* son Oclave, c'est à dire, qui est une *Quinte* juste plus haut que la plus basse *corde*, est *D*, *la*, *re*. Les *Cordes*, qu'il rebat souvent, sont *G*, *re*, *sol*, & *D*, *la*, *re*. Sa *Finale* est *G*, *re*, *sol*. Ainsi c'est à peu près notre 8^{me} Ton, & selon quelques uns le 3^{me} Mode. On le transpose une quarte plus haut, en *C*, *sol*, *ut* par *b* mol.

MISTO ou *Misto*. Veut dire, *MESLE*. C'est le nom que les Anciens donnoient à quelques uns de leurs Modes, quand ils participoient de l'*Autentique* & du *Plagal*. Voyez, *MODO*.

MISTIÓ. V. *USO*.

MISURA. Mesure, V. dans la table Française Mesure.

MISURA PROPORZIONATA ou *PROPORZIONALE*. V. *TRIPOLA*. Clas. 1. N^o. 1.

MIXIS. V. *USO*.

MOBILI SUONI. V. *SUONO*.

MODERATO. Veut dire, avec MODÉRATION, *discrétion*, *sage*, &c. ny trop fort, ny trop doux, ny trop vite, ny trop lentement, &c.

MODO. Au plur. *Modi*. en Grec, *Nomos*, ou *Tropos*, en Latin, *Modus*, *Tonus*, *Regula*, *Constitutio*, &c. Veut dire, *MODE*, ou *Ton*. C'est à dire, *Une maniere de commencer, de continuer, & de finir un Chant, qui engage à se servir plutôt & plus souvent de certains Sons ou Cordes, que d'autres.*

Il y a bien des disputes entre les Auteurs sur les Noms, l'Ordre, le Nombre, les Effets & la Nature des Modes, & encore plus sur le rapport des Anciens Modes, avec les Modernes. Mais comme ce n'est pas icy le lieu d'entrer dans toutes ces disputes, voyez seulement quelques remarques, qui pourront du moins donner l'intelligence des termes à ceux qui voudront approfondir cette matiere.

1. Dans quelque Chant que ce soit, il y a trois Cordes principales. La premiere, est celle par où l'on commence presque toujours, & par où l'on doit toujours finir le Chant, c'est pour cela qu'on la nomme *La Finale*. La 2^{de} est celle, qu'on rebat, qu'on repette, & qu'on entend plus souvent, que par une autre, c'est pour cela qu'on la nomme en Latin *Repercussio*, comme qui diroit, *Rebattement*, & en François, *La Dominante*. La 3^{me} est celle qui tient le milieu entre la *Finale* & la *Dominante*, & qui pour l'ordinaire est une 3^{ce} au dessus de la *Finale*, on la nomme *La Médiane*. On nomme autrement ces trois Cordes, *Sons essentiels* du Mode.

2. Les Anciens ne se servoient pour former leurs Modes que des Cordes *Diatoniques* ou *Naturelles*: Ainsi, comme il n'y a que sept Cordes *Diatoniques* dans l'étendue de l'Oclave, on peut di-

ré aussi qu'il n'y a que sept Cordes, par lesquelles on puisse terminer un Chant; & par conséquent qu'il n'y a que sept sortes de *Finalles* au moins *Diatoniques*, savoir, C, D, E, F, G, A, B, $\frac{4}{2}$ ou selon la manière moderne, Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

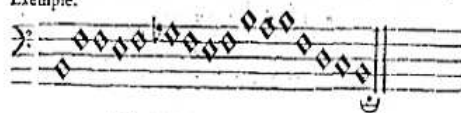
3. Chacune de ces Cordes en a une autre, huit degrés plus haut, dont le Son est plus aigu & qui luy sert d'*Octave*, ce qui fait par conséquent sept especes d'*Octaves*, dans les deux extrémités desquelles les Anciens bornoient les limites, ou ce qu'ils appelloient *Ambitus*, (comme qui diroit, la *Circumference*; l'*étendue*, la *capacité* de chaque Mode, &c.) Ainsi, selon eux, *Moduler & Modulation* n'étoit rien autre chose que faire passer un Chant par tous les Sons compris entre ces deux extrémités, de manière cependant qu'on passât plus souvent par les Sons essentiels, que par les autres, & cela toujours *Diatoniquement*.

4. Entre tous les Sons compris dans l'étendue de l'*Octave*, il y en a un qui la divise *Harmoniquement*, c'est à dire, qui est une 3^{te} juste au dessus de la plus basse Corde: & un autre qui la divise *Arithmétiquement*, c'est à dire, qui est une 4^{te} plus haut que la plus basse Corde. Par exemple:



C'est cette double division qui a formé les deux classes des Modes, dont il est si souvent parlé dans les Auteurs, savoir, celle des Modes *Authentiques*, & celle des Modes *Plagaux*.

Car lorsque dans un Chant, on rebat ou l'on fait entendre souvent le Son qui est une 3^{te} au-dessus de la plus basse corde de l'*Octave* d'un Mode, c'est pour lors un Mode *Authentique*; & lorsqu'on rebat celui qui n'en est éloigné que d'une 4^{te}, ou un autre qui fait la 3^{te} contre la *Finale*, c'est un Mode *Plagal*. Exemple.



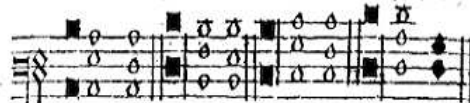
Authentique.



Plagal.

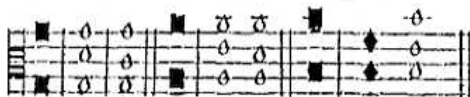
5. Mais comme entre les sept especes d'*Octave* rapportées cy-dessus, il n'y en a que six qui puissent être divisées *Harmoniquement*, ou par la 3^{te} juste; savoir les *Octaves*, C, D, E, F, G, A, parce que la 3^{te} de l'*Octave* B $\frac{4}{2}$ ou du si au fa en montant est *diatoniquement fautive* ou *diminuée*: Il n'y a aussi que six Modes *Authentiques*. Comme d'un autre côté, il n'y a aussi que six *Octaves* qui puissent être divisées *Arithmétiquement*, ou par la 4^{te} juste, savoir, les *Octaves*, C, D, E, G, A, B, parce que la 4^{te} de l'*Octave* F, ou du fa au si en montant, est *superflue*: Il n'y a pareillement que six Modes *Plagaux*; Ainsi les *Octaves*, C, D, E, G, A, ont chacun deux Modes, un *Authentique* & un *Plagal*; l'*Octave* F n'en a qu'un qui est *Authentique*, & l'*Octave* B $\frac{4}{2}$ n'en a aussi qu'un qui est *Plagal*, ce qui fait le nombre de 12, auquel *Glaucan & Zarlino*, & une infinité d'autres après eux, ont fixé le nombre des Modes, voicy une Table qui fera comprendre aisément tout cela.

Octave C, ou ut. *Oct.* D, ou re. *Oct.* E, ou mi. *Oct.* F, ou fa.



Aut. Plag. Aut. Plag. Aut. Plag. Aut. cette *Oct.* n'a point de Plag. Sa 4^{te} est superflue.

Oct. G, ou sol. *Oct.* A, ou la. *Oct.* B $\frac{4}{2}$ ou si.



Authentique. Plag. Auten. Plag. Cette *Octave* n'a point d'Aut. Sa 3^{te} est diminuée.

Voilà tout le mystère des Modes Anciens. Il y auroit cependant

dant bien des choses encore à dire sur la maniere de placer leurs Clefs, sur leur *Transposition*, sur les effets qu'on leur attribue, &c. Mais comme cela passeroit les bornes que je me suis proposées, je me contenterai d'ajouter icy une Liste des Noms que les Anciens Grecs donnoient à leurs Modes, pris pour la plupart des noms des Peuples chez lesquels ils étoient usitez, ou peut-être chez qui ils avoient été inventez. J'y joindrai au bout la lettre de l'Octave qui fait leur *Ambitus*, & à laquelle on les rapporte communément, sans cependant pretendre garantir absolument la verité de ce rapport, les opinions étant fort partagées à-dessus.

AUTENTICI. PLAGALI.

| | |
|--------------------------------|---|
| IONIO, ou <i>Jasfio</i> . C. | { HYPER-FASTIO. ou Hyper-Dorio. A. |
| | { HYPO-FASTIO. G. |
| DORIO. D. | { HYPER-DORIO. On ne sçait point sa véritable Finalle. |
| | { HYPO-DORIO. ou Hyper-Jasfio. ou Lyricus. A. |
| PHRYGIO ou <i>Phrygie</i> . E. | { HYPER-PHRYGIO. F. Rejeté parce que sa 4 ^e est <i>superflue</i> . |
| | { HYPO-PHRYGIO. B. |
| LYDIO, ou LIDIO. F. | { HYPER-LIDIO. ou Mixo-Lidio. ou Syntono-Lidio. |
| | { HYPO-LIDIO. C. |
| MIXO-LIDIO. ou Hyper-Lidio. G. | { HYPER-MIXO-LIDIO. ou Hyper-Jasfio. G. |
| EOLIO. A. | { HYPER-EOLIO. B. Rejeté parce que sa 5 ^e est fautive. |
| | { HYPO-EOLIO. ou Hyper-Dorio. E. |

Outre ces noms, on trouve encore ceux de *Continuo*, *Commune*, *Misto*, &c. Mais comme on ne sçait pas bien à quelles Cordes il les faut rapporter, & que nous parlons d'eux & de tous les autres cy-dessus chacun à leur rang, nous n'en dirons pas davantage icy. Nous ne dirons rien non plus icy des huit Modes ou Tons de l'Eglise, dont nous parlerons au mot *TUONO*, ou *TONO*.

6. Cette maniere d'établir & d'expliquer les Modes étoit supportable, lorsqu'on ne se servoit que des Cordes *Diatoniques*, mais depuis qu'on a pris l'usage de partager l'Octave en 12. de-

mi-tons *Chromatiques*, on a bien-tôt rejeté cette distinction de Modes *Authentiques* & *Plagaux*. On a vu sensiblement qu'un Mode *Plagal* n'étoit point absolument un véritable Mode, que ce n'étoit tout au plus qu'une *extension* du Mode *Authentique*, & que tout Mode devoit être *Authentique*. En un mot, on a fait une infinité d'autres belles découvertes inconnues aux Anciens. Voicy donc un nouveau *Système* des Modes reçu maintenant de tous les gens de bon goût.

7. Tout Mode doit avoir trois Cordes qu'on appelle essentielles, sçavoir, *La Finalle*, *la Dominante*, *la Médiante*. *La Finalle* peut être quelque Corde que ce soit ou *Diatonique* ou *Chromatique*, des douze qui sont comprises dans l'étendue de l'Octave. *La Dominante* est toujours la Note qui est une 5^e juste au-dessus de la *Finalle*, si elle ne l'est pas naturellement, il faut par le moyen des \sharp ou des \flat qu'on met d'ordinaire immédiatement après la Clef sur le \flat degré de cette *Dominante*, la rendre juste *accidentellement*. *La Médiante* enfin est celle qui partageant l'intervalle qui est entre la *Dominante* & la *Finalle* en deux tierces, en fait aussi ce qu'on appelle la *Triade* ou le *Trio harmonique*. Voilà ce qu'on doit appeler proprement les Cordes essentielles d'un Mode.

8. Il faut bien observer que la 3^e qui se fait au-dessus de la *Finalle*, peut être ou *majeure*, ou *mineure*; si elle est *majeure*, c'est à dire, composée de deux Tons pleins comme *ut, mi*; pour lors le Mode est, & on le nomme *majeur*, ou *leccare*: Si cette 3^e est *mineure*, c'est à dire n'est composée que d'un Ton & d'un *Semi-ton*, comme *re, fa*; pour lors le Mode est, & on le nomme *mineur* ou *bemol*. Ainsi comme il n'y a que deux sortes de 3^{es}, il n'y a en général que deux classes de Modes; la classe des Modes *majeurs*, & celle des Modes *mineurs*. Et comme des douze Sons, soit *Chromatiques* ou *Diatoniques*, qui sont dans l'étendue de l'Octave, il n'y en a point sur lequel on ne puisse faire, soit *naturellement*, soit *accidentellement*, une 3^e majeure, il y a donc douze Modes majeurs: & comme il n'y en a point sur lequel on ne puisse faire de même une 3^e mineure, il y a aussi 12. Modes mineurs.

9. Il faut encore observer qu'outre ces trois Cordes essentielles rapportées cy-dessus, il y en a encore dans chaque Mode deux autres qu'on nomme *naturelles*, parce que l'on ne peut faire un beau Chant, ny même une Harmonie gracieuse sans leur secours. Ces deux Cordes, sont 1. dans quelque Mode que ce soit, un *demiton majeur*, soit *naturel*, soit *accidentel*, au-dessous de la *Finalle*. 2. Pour les Modes mineurs, un *demiton majeur* au-dessus de leur *Dominante*. 3. Pour les Modes majeurs, un *Ton plein* au-dessus de leur *Dominante*.

Enfin il ya encore deux autres Cordes qui ne sont pas à la vérité essentielles comme les trois premières, ny si naturelles que ces deux dernières, mais qu'on pourroit fort bien nommer nécessaires, c'est le *Ton plein* au-dessus de la *Finalle*, & un autre *Ton plein* au-dessous de la *Dominante*.

10. Si toutes ces Cordes se trouvent naturellement placées ainsi que nous venons de dire, pour lors le Mode est naturel: mais si l'on est obligé de se servir du secours des \times ou des \downarrow soit immédiatement après la Clef, ou dans la suite du chant, \downarrow soit pour mettre cet ordre entre les Cordes d'un Mode, pour lors, c'est un *Mode transposé*. Sur ce principe il n'y a que le Mode *C sol*, ou, qui soit véritablement *Diatonique* ou *Naturel*. Tous les autres ayant besoin de quelques \times ou de quelques \downarrow soit pour mettre leur *Finalle* dans le degré qu'on veut, & pour lors ils sont *transposés chromatiquement*; soit pour rendre leur *6^e juste*; soit pour faire leur *Terce majeure* ou *mineure*; soit pour faire qu'il n'y ait qu'un *demiton* au-dessus de la *Dominante*, ou au-dessous de la *Finalle*; soit enfin pour faire qu'il y ait un *Ton plein* au-dessous de la *Dominante*, & au-dessus de la *Finalle*.

11. On peut, & il est même souvent à propos de faire sortir le Chant hors du Mode, en le faisant entrer dans un autre, & de celui-là dans un 3^eme. Mais il faut toujours revenir & finir par la cadence finale du Mode par lequel on a commencé. Tandis qu'on demeure dans un Mode, il ne faut point faire de cadence que sur les Cordes essentielles de ce Mode; si l'on en fait sur d'autres Cordes, de-là on déclare qu'on en veut sortir, & même on ne peut faire de cadence parfaite sur la *Médiante* des Modes majeurs, sans en sortir; & il y en beaucoup qui prétendent que c'est la même chose pour la *Médiante* des Modes mineurs.

12. C'est encore un principe qui n'est pas moins seur que le précédent, qu'on n'est point censé demeurer dans son Mode, à moins qu'on ne fasse entendre, soit dans la Basse, soit dans quelque une des Parties supérieures, ou ce qui est encore mieux dans plusieurs Parties à la fois, plusieurs, ou du moins une des Cordes essentielles, ou naturelles du Mode. Faire autrement c'est sortir ou déclarer qu'on veut sortir hors du Mode. C'est par cette raison que la *6^e*, & souvent même la *Quinte supérieure* sont meilleures sur la *Médiante* d'un Mode, que la *3^e juste*, à moins qu'on ne fasse une cadence dessus. Par la même raison la *6^e majeure* est meilleure sur la Note qui suit immédiatement en montant la *Finalle* des Modes mineurs, qui la *6^e mineure*; & la *3^e mineure* est meilleure, sur la Note qui est immédiatement au-dessous de la *Dominante* des Modes mineurs, que la *3^e majeure*. C'est par cette raison enfin, que la *Dominante* de quelque Mode

que ce soit demande naturellement plutôt la *6^e majeure*, que la *6^e mineure*, & que la *Finalle* des Modes mineurs demande au contraire plutôt la *3^e mineure* que la *majeure*; à moins que ce ne soit à la fin d'une pièce, où l'usage veut, & l'oreille demande, qu'on rende la *3^e majeure* accidentellement, si elle ne l'est pas naturellement.

J'aurois encore une infinité d'observations à faire qui ne sont pas moins importantes, mais je crois que cela suffit pour faire connoître comment il faut raisonner des Modes suivant la pratique d'aujourd'hui.

MODI, à *TUONI ECCLESIASTICI*. V. *TUONO* 3^{me} signification & *MODE* dans la table Française & *TON* dans la même table.

MODO. V. *SEGNO* & *MODE* dans la table Française.

MODO. TEMPO. PROLATIONE. Ce sont des termes dont se servoient nos Anciens, & qu'on trouve aussi chez les Italiens, pour nommer certains signes qu'ils avoient pour la valeur des Notes, *Maxime*, *Longue*, *Breve*, *Semibreve* & *Minime*. Nous parlerons de *Temps* & de *Prolatione* à leur rang. A l'égard du premier, on le nomme en François *Mode* & vulgairement *Mauf*. C'étoient certaines lignes perpendiculaires qu'on mettoit après la Clef pour marquer la valeur des Notes *Maxime*, *Longue* & *Breve*. Il y en avoit de deux sortes, le *majeur*, & le *mineur*, & chacun d'eux étoit ou *parfait*, ou *imparfait*. Les deux *majeurs* étoient pour la *Maxime* (les deux *mineurs* étoient pour la *Longue*).

Le *Mode majeur parfait* se marquoit avec trois lignes qui remplissoient chacune trois espaces, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Cela marquoit que la *Maxime* valoit autant que trois *Longues*. Voyez cy-dérrière A.

Le *Mode majeur imparfait*, étoit marqué avec deux lignes qui remplissoient trois espaces & deux autres qui n'en remplissoient que deux. Cela marquoit que la *Maxime* ne valoit que deux *longues*, ou 8 mesures, qui est la valeur ordinaire sous la mesure *binnaire* ou à deux temps. Voyez, B.

Le *Mode mineur parfait*, étoit marqué par une ligne qui traversoit trois espaces, & cela marquoit, que la *Longue* valoit trois *Breves*. Voyez, C.

Le *Mode mineur imparfait*, enfin, étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, & cela marquoit que la *Longue* ne valoit que deux *Breves*. Voyez, D.

A. B.



Signes de Mœuf maj. parfait. Signes de Mœuf maj. imparf.

C. D.



Signes de Mœuf min. parfait. Signes de Mœuf min. imparf.

Tout cela n'est d'aucun usage dans la Musique moderne, mais cela se trouve encore fort souvent dans les Musiques de 2. à 300. ans en ça, qui ne laissent pas d'être excellentes, & que beaucoup de gens ne méprisent peut-être, que parce qu'ils ne les savent pas déchiffrer.

MODULATION, ou *Modulazione*. Veut dire, MODULATION. Nous avons déjà vu cy-dessus (Voyez *MODO* no. 3.) ce que c'étoit que *moduler* & *modulation* selon les Anciens. Il faut seulement ajouter icy que *moduler* selon les Modernes, c'est non seulement faire passer un Chant par les Cordes essentielles & naturelles d'un Mode plus souvent que par les autres; mais aussi se servir des mêmes Cordes dans les Parties qui sont harmonie, plus souvent & préférablement à d'autres qu'il faut éviter; non qu'elles ne fussent bonnes, mais parce qu'elles seroient sortir souvent mal à propos du Mode. *Moduler* est aussi sortie quelques fois hors du Mode, mais pour y rentrer à propos naturellement. C'est encore donner à son chant une variété de mouvemens & de figures différentes qui le rendent expressif sans être ennuyeux ny trop affecté. Enfin c'est donner à sa composition ce certain je ne sçay quoy de doux & de gracieux, qu'un long & fréquent exercice peut donner quelques fois, qu'un heureux génie fournit souvent naturellement & sans peine, & qu'on nomme *Bien-Chant*.

MODULUS. V. *MOTETTO*.**MODUS**. V. *MODO*.







MOL.

MOLLE. veut dire, MOL. D'où l'on a formé le mot *molle* pour marquer un des signes accidentels de la Musique, lequel ayant la vertu de faire baisser la Note devant laquelle il se trouve d'un *Semiton mineur*, en rend le Son plus doux, plus mol, moins dur, ou moins rude, que quand il est entonné au naturel ou par *beccare*.

MOLTIPLICE. V. *PROPORTIONE*.

MONOCHORDO. Terme Italien, formé des deux mots Grecs *Monos* solus ou seul & *Chordi*, Corde, en François **MONOCHORDE**. C'est un Instrument inventé selon Boëce par Pythagore, pour mesurer par les lignes, ou *geometriquement*, les proportions & les quantités des Sons. Il n'avoit qu'une seule Corde, & une ligne au dessous divisée en plusieurs parties égales sur lesquelles on appliquoit une espèce de Chevalet mobile nommé *Magas*, qui coupoit la Corde en deux parties & en rendoit le Son plus grave ou plus aigu selon les différentes longueurs de chaque partie. Comparant ensuite ces différentes longueurs ou entr'elles ou avec la Corde entiere, on trouvoit, par exemple, que les deux longueurs de la Corde coupée justement au milieu, comparées entr'elles, faisoient l'unisson à cause de leur égalité, mais qu'étant avec la Corde entiere en *proportion double*, comme d'un à deux, c'étoit cette proportion double qui produisoit la plus parfaite des Consonances qui est l'Octave, &c. C'est pour cela que cet Instrument est aussi appelé *Cimon harmonicus* ou *Regula Harmonica*. C'est à dire, Règle propre à mesurer l'Harmonie. On le nommoit aussi quelques fois *Magas*, prenant sans doute la partie pour le tout. Voyez, *MAGAS*, &c.

MONOS. V. *MONOCHORDO*.**MORA**. *SIGNUM MORÆ AC CONVENIENTIÆ*. V. *PUNTO*.**MORES** ou *COSTUME*. Les Mœurs, les Affections ou Passions. V. *USO*.**MOTETTUS** ou *MOTETTUM* ou *MOTECTUM*. V. *MOTETTO*.**MOTECTICO** *STILO*. V. *STILO*.

MOSTRA. en Latin, *Custos*, ou *Index*, comme qui diroit *Guidon*, en François, **GUIDON**. C'est une petite marque, qu'on figure ainsi  & qu'on met au bout de chaque ligne de Notes, pour marquer sur quel degré la première Note de la ligne suivante sera située. Si cette première Note est accompagnée d'un , d'un , ou d'un , il est bon d'en accompagner aussi le *Guidon*,  comme aussi  des chiffres de la Basse-Continue, si la Note marquée par le *Guidon* en est accompagnée. Sur tout quand la Basse-Continue change de clef devant la première note que le *guidon* désigne, il faut poser cette clef auparavant le *guidon*.

MOT.

MOTIVO. Veut dire, MOTIF. C'est à dire, ce qui nous oblige, & nous engage à faire quelque chose. Il veut dire aussi *Intention*, ou *Dessin* de faire quelque chose, &c. Ainsi *Motivo di cadenza*, c'est lorsque la Basse procede alternativement par intervalles de 3^{te} en descendant, ou de 4^{te} en montant, (car ce sont là des motifs, c'est à dire, des dispositions de Notes qu'on nomme autrement *Atti di cadenza*, qui nous engagent à faire des cadences.) Cependant les parties semblent éviter exprès la conclusion naturelle de ces cadences, soit en sincopant la 7^{me} en la place de la 8^{me}, soit en quelque autre maniere. Un exemple fera mieux comprendre cela que tout ce que nous en pourrions dire.



Cela fait quelques fois un très-bon effet surtout dans les Fugues, &c.

MOTETTO, au plur. *Motetti*. D'autres écrivent *Motteto*, d'autres, *Moteto*, &c. en Latin, *Motettus*, ou *Mottetus*, *Mottetium*, *Moteta*, *Canticum*, *Modulus*, &c. en François, MOTET. C'est une composition de Musique, fort figurée, & enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. & plus encore de Voix ou de Parties, souvent avec des Instrumens, mais ordinairement, & presque toujours, du moins avec une Basse-Continue, &c. Et cela sur une Période fort courte, d'où luy vient selon quelques-uns le nom de *Motet*, comme si ce n'étoit qu'un *Mot*. Quand le Compositeur prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y appliquer aucune parole, ou s'assujettir à en exprimer le sens, & la passion, les Italiens l'appellent pour

Pour les *Fantasia*, & *Ricercata*, & les François *Fantasia*, *Recherche*, &c.

On étend plus loin à présent la signification de ce terme à toutes les pièces qui sont faites sur des Paroles Latines sur quelque sujet que ce soit, comme sont les louanges des Saints, les Elevations, &c. On fait même des Pseaumes entiers en forme de *Motto*, &c.

MOTTO, ou simplement *Moto*, ou selon Zarlín *Motimento*, au plur. *Motti*, *Motimenti*, &c. Veut dire, MOUVEMENT. Ce terme a plusieurs significations différentes dans la Musique. Quelques fois il signifie simplement le passage d'un Son à un autre Son, ainsi on dit mouvement de seconde, de 3^e de 4^e, &c. un mouvement de 3^e d'8^{ve}. Sec. soit que le Chant parcouru tous les degrés renfermez dans ces intervalles, soit qu'il n'en exprime que les deux extrémités, &c.

Quelques fois il signifie la *Lenteur*, ou la *Vitesse* des Notes & de la mesure, ainsi on dit, mouvement *gay*, mouvement *lent*, mouvement *vif*, ou *animé*, &c. & dans ce sens il signifie aussi souvent une *égalité*, *regle* & bien *marquée* de tous les temps de la mesure. C'est en ce sens qu'on dit que le *Recitativo* ne se chante pas de mouvement, que le *Arioso*, la *Gavotte*, la *Sarabande*, &c. sont des airs de mouvement, &c.

Mais l'usage le plus ordinaire & le plus important de ce terme, est par rapport à l'harmonie, (car les autres cy-dessus ne font que par rapport à la mélodie,) & c'est lorsque l'on compare la manière dont une partie supérieure passe d'un Son à un autre Son; avec la manière dont la Basse passe aussi dans le même temps d'un Son à un autre Son. Or cela se peut faire selon les François en deux, & selon les Italiens en trois manières.

La première quand le Dessus & la Basse *montent* ou *descendent* tous deux à la fois, c'est ce qu'ils appellent, *Motto retto*, Mouvement droit, ou *semblable*. Voyez cy à côté, A.

La 2^e. quand le Dessus *monte*, & qu'en même temps la Basse *descend*; ou bien lorsque la Basse *monte*, & qu'en même temps le Dessus *descend*, c'est ce qu'on appelle *Motto Contrario*. Mouvement contraire. Voyez, B.

La 3^e. lorsque l'une des deux Parties tient ferme sur le même degré, tandis que l'autre en parcourt plusieurs tant en descendant, qu'en montant, c'est ce qu'on appelle, *Motto obliquo*. Mouvement oblique. Voyez, C.

The image shows three musical staves illustrating different types of motion. Staff A shows a treble clef with notes moving in parallel motion (both up and down). Staff B shows a bass clef with notes moving in opposite motion (one up, one down). Staff C shows a treble clef with one note moving while the other stays on the same pitch. Below the staves are the labels: A, B, C, and the text: *Motto Retto. Motto Contrario. Motto Obliquo.*

MOVIMENTO. Veut dire, MOUVEMENT. Voyez, **MOTTO**.

Jean des MURS ou de MURIS, Docteur de Paris, Inventeur (vers l'an 1330 ou 1333) des figures des Notes de la Musique. V. **NOTA. FIGURA. SYSTEMA**, &c.

MUSICA, en Grec, **MOUSIKI**, en Latin *Musica*, en Franç. **MUSIQUE**. Un de nos Illustres à très-bien remarqué que ce Terme se prend tantôt pour la *Science des Sons*; tantôt pour les *Ouvrages* d'un Auteur, tantôt pour toutes sortes de *Chants notés*; tantôt pour un *Corps* ou une *Assemblée* de Musiciens; tantôt pour un *Concert*; tantôt pour la *Science des proportions harmoniques*, &c. Il auroit pu ajouter qu'on prend aussi ce mot pour le *style* ou la *manière* de composer, ainsi on dit la *Musique italienne* est bien différente de la *Musique Française*, la *Musique d'Eglise* est bien différente de celle de la *Chambre* ou du *Théâtre*, &c. Et qu'on prend aussi ce terme en général pour tout ce qui fait *harmonie*, c'est à dire, pour l'*ordre*, le bel *arrangement*, la bonne *disposition*, en un mot l'*accord* du tout avec les parties, ou des parties entr'elles. C'est en ce sens que ceux qui veulent que tout soit *Musique* dans l'Univers, nous disent qu'il y a une *Musique*, *Divine*, *Angélique*, *Mondaine*, *Humaine*, *Elémentaire*, &c.

Ce sont ces diverses idées qui ont causé toutes ces différentes divisions de la Musique & les diverses especes qu'on trouve dans les Auteurs. Ce seroit une grosse affaire de les rapporter toutes, voicy seulement par ordre alphabetique celles dont la connoissance me paroît nécessaire.

- Musica *Antiqua*. Musique *Ancienne*, est proprement celle des *Anciens Grecs*, & des *Anciens Latins* jusqu'à l'onzième Siècle, vers l'an 1028. que Gui l'Arein inventa la Musique à plusieurs Parties, qu'on peut appeller *Antique-moderna*; *Moderne* par rapport aux Grecs, *Ancienne* par rapport à nous.
- Musica *Arithmetica*. Musique *Arithmetique*, qui considère les Sons par le rapport qu'ils ont avec les nombres.
- Musica *Artificiale*. Musique *Artificielle*, qui se regle sur les principes de l'art; ou qui s'exécute sur des Instrumens que l'Art a inventés. *Musica Artificiale* se prend encore pour une Musique qui a quelque chose de particulier & qui n'a presque point du naturel; comme de jouer à deux une piece dont l'un joue par hemol & l'autre par b quatre &c. Voyez, *Artifici Musicali del signore Vitali*.
- Musica *Activa*, ou *Practica*. Musique *Pratique*, est celle qui ne s'applique qu'à pratiquer, ou qui ne consiste que dans l'exécution, sans se mettre en peine des raisons, ny des causes du bon effet de cette exécution.
- Musica *Choraica*, Musique *Choraïque*, c'est à dire, propre à faire danser, par les differens mouvements des Chants.
- Musica *Chorale*. Musique *Chorale*, qui se chante dans le Chœur ou dans l'Eglise, & dont tous les temps & les Notes sont égales, on la nomme autrement, *Musica plana*, ou *Canto sermo*. Musique *plaine*, ou *Plain-Chant*.
- Musica *Chromatica*. Musique *Chromatique*, dans laquelle il y a beaucoup de signes, d'intervalles, & de Cordes *Chromatiques*. Voyez, *CHROMATICO*.
- Musica *Combinatoria*. Musique qui apprend à combiner les Sons, c'est à dire, à les changer de situation, & de figure, en autant de manieres qu'il est possible.
- Musica *Contemplativa*, ou *Speculativa*, ou *Theorica*, ou *Theoretica*. Musique qui ne s'applique qu'à raisonner sur les Sons, à examiner la nature, les propriétés, les effets, &c. sans descendre à la pratique.
- Musica *Diatonica*. Musique *Diatonique*, c'est à dire, dont le chant ne procede que par *Tons* & *Sonitons majeurs*, maniere que la nature enseigne & fait pratiquer aux plus ignorans, d'où vient qu'on la nomme aussi *naturale* ou *naturelle*. Voyez, *DIATONICO*. Mus.

- Musica *Didactica*. Musique qui ne s'applique qu'à considérer la quantité, les proportions & les différentes qualitez des Sons, c'est une des especes de la Musique *speculative*.
- Musica *Drammatica*, ou *Scenica*, ou *Theatralis*. C'est une Musique propre pour le Théâtre, autrement, *Musica Recitativa*. Voyez cy-dessous *Musica recitativa*.
- Musica *Ecclesiastica*. Musique propre pour être chantée à l'Eglise. Les Italiens disent autrement, *Musica da Chiesa*. Voyez, *CHIESA*.
- Musica *Enharmonica*. Musique, où les Dieses enharmoniques sont employez. Voyez, *ENHARMONICO*.
- Musica *Enunciativa*, ou *Enarrativa*. C'est à peu près comme *Musica Signatoria*. Voyez cy-dessous, *Musica Signatoria*.
- Musica *Figurata*, ou *Figurata*, ou *Colorata*. Musique figurée, dont les figures sont de différente valeur, & les mouvemens variez, allant tantôt vite tantôt lentement, &c.
- Musica *Harmonica*. Musique *Harmonique*. Qui a plusieurs Parties ou chants differens, qui cependant chantez ensemble font un bon effet. C'est ce qu'on nomme à present proprement *Musique*.
- Musica *Historica*. Musique *Historique*. Qui raconte l'origine & l'invention de la Musique, des Modes, des Notes, des Instrumens, &c. comme aussi la vie & les ouvrages des plus fameux Auteurs, &c.
- Musica *Hyporchematica*, ou *Choraica*. Musique propre pour les Ballets, ou pour faire danser.
- Musica *Instrumentalis*. Musique *Instrumentale*. C'est à dire, composée & propre à être jouée sur des Instrumens.
- Musica *Maniersa*. Musique qui demande certaines manieres ou façons particulières pour être bien exécutée.
- Musica *Melismatica*, ou *Melodica*. Musique *Melodique*. C'est proprement un beau Chant, un chant bien modulé, doux, gracieux, &c.
- Musica *Melopoetica*. Est la science ou l'art de ranger & disposer les Sons les uns après les autres d'une maniere qui soit agréable, c'est de-là que provient la *Melodie* ou le beau Chant.
- Musica *Misurata*, ou *Misurata*. Musique *mesurée*, dont les figures qui doivent faire un certain mouvement, sont de valeur inégale, &c. C'est le contraire de *Musica plana* ou *Chorale*.
- Musica *Metabolica*. C'est proprement une Musique transposée, ou lorsqu'on passe d'un Mode naturel à un Mode *transposé*, pour mieux exprimer les paroles du Texte, ou marquer quelque changement dans l'action, &c. Musica

- Musica *Metrica*. Musique *Metrique*. C'est cette Cadence harmonique qu'on entend quand on déclame ou qu'on prononce bien les Vers; ou bien c'est un Chant composé sur des Vers.
- Musica *Moderna*. On la peut diviser en deux parties. La Musique *Antiquo-moderna*. C'est cette espèce de Musique grave & serieuse à plusieurs Parties, qui a régné depuis Gui Artin jusqu'au commencement du siècle passé; & la Musique véritablement *Moderne*, est celle depuis environ 50. à 60. ans qu'on a commencé à la perfectionner, & à la rendre plus gaye, plus expressive, & mieux appliquée aux syllabes longues ou breves du Texte.
- Musica *Modulatoria*. Musique qui apprend à bien *moduler*, ou qui module bien, c'est à dire, qui suit les bonnes règles des Modes & apprend aussi à bien chanter ou jouer, &c. Voyez, *MODULATIONE* & *MODO*.
- Musica *Mondana*. C'est l'harmonie, ou l'accord parfait de toutes les Parties de l'Univers.
- Musica *Naturale*. Musique *naturelle*. Ce mot est quelques fois opposé à *Artificielle*, & pour lors c'est autrement *Musica Physica*, c'est à dire, une Musique ou un Chant formé par la voix naturelle de l'homme, & non par aucun Instrument artificiel. Quelques fois une Musique *naturelle*, est une Musique aïcée, parce que les Intervalles sont *naturels* ou *Diatoniques*. Voyez, *DIATONICO*, & *NATURALE*.
- Musica *Odica*. C'est à peu près comme *Musica Hypocrematica*, ou *Cébraica*.
- Musica *Organica*. Musique propre à être exécutée par les *Instruments*, ou *naturels* comme la Voix de l'homme, ou artificiels comme les *Flûtes*, les *Violons*, &c.
- Musica *Pathetica*. Musique *Pathétique*, c'est à dire, qui *touché*, qui émeut & ébranle le cœur & les entrailles, &c.
- Musica *Piana*. C'est comme *Musica Choralis*.
- Musica *Poëtica*. Musique *Poétique*, ainsi dite du verbe grec *Poies*, *facio*, *compono*. C'est l'art d'inventer de beaux Chants, & de bien mêler en semble les Sons *dissyllabés* & *consonants*. C'est proprement ce qu'on nomme à présent *Composition*.
- Musica *Politica*. C'est l'accord de tous les membres d'une République ou d'un Etat bien policé.
- Musica *Practica*. C'est denième que *Musica Attica*.
- Musica *Recitativa*, ou *Scenica*, ou *Drammatica*. C'est un Chant propre pour le Théâtre, c'est à dire, une espèce de declamation en chantant, qui exprime les passions, & qui pour cette raison n'est pas assujettie à une exacte ob-

- observation de l'égalité des temps de la mesure.
- Musica *Rhythmica*. Est l'harmonie, ou la cadence des mots qui composent la *prose*, ou bien c'est un Chant composé sur de la *Prose*.
- Musica *Scenica*. C'est de même que *Musica Drammatica*, ou *Recitativa*.
- Musica *Signatoria*. C'est l'art de connoître, ou la connoissance des *Clefs*, des *Notes*, des *Figures*, des *Pauses*, & généralement de tous les *signes* ou *marques* qui sont en usage dans la Musique.
- Musica *Speculativa*. C'est de même que *Musica Contemplativa*.
- Musica *Symphonica*. C'est ainsi que quelques-uns appellent la Musique à plusieurs Parties qui s'accordent bien.
- Musica *Teatralis*. Musique propre pour le Théâtre.
- Musica *Tragica*. Musique qui exprime quelque chose de *funeste*, de *Tragique*, ou propre pour la *Tragédie*.
- Musica *Vocale*. Musique *Vocale*, qui a été composée pour des Voix, & non pour des Instruments.
- Musica *Usuale*. Musique qui vient à l'usage, à la pratique. Voyez, *MUSICA ATTICA*.
- MUSICO*. Veut dire, *MUSICIEN*. Ce terme se dit également bien & de celui qui *compose*, & de celui qui exécute la Musique; mais l'usage le donne plus souvent à celui qui exécute qu'à celui qui *compose*.
- MUTATIONE*. Veut dire, *MUANCE*, ou *Changement*. Dans le temps que l'on se servoit de la Gamme qu'on appelle *per les muances*, on apelloit *mutatione* ou *muance* le changement qu'il falloit faire à tous momens dans les noms des Notes ou des Sons, en sorte que, par exemple, la même Note qu'on avoit nommé *la*, un moment après il falloit la nommer *re*. Cela causoit de grands embarras, auxquels la Gamme par *si* a remédié, ainsi nous n'en dirons pas davantage. Mais le mot *Mutatione* signifie aussi un *des accidens* qui arrivent dans l'ordre des Sons qui composent un Chant, ou une *Mélodie*, lequel *accident* se fait par un *changement*. Or ce changement se fait en quatre manières.
- La première, en changeant de genre, c'est à dire, passant du genre *Diatonique* au *Chromatique*, ou *Enharmonique*, & réciproquement du *Chromatique* au *Diatonique*, &c. Cela s'appelle *Mutatione per Genere*.
- La seconde, en faisant descendre le Chant d'un Son fort aigu à un Son grave, afin d'exprimer quelques paroles du Texte, telles que seroient par exemple, *Qui in altis habitat*, & *homilia respicit in calo*, & *interrit*. Cela s'appelle *Mutatione per Syllaba*.

La troisième est, quand pour exprimer quelque Passion, &c. on passe d'un Mode dans un autre, comme du Mode majeur au Mode mineur, &c. Ce qui s'appelle *Mutatione per Tuono o Modo*.

La quatrième, est lorsqu'on passe d'une manière de chanter mâle & vigoureuse, qu'on appelle, *Maniera dissonante*, à une plus douce, plus languissante, plus molle & plus féminine, qu'on nomme *Maniera restringente*; ou à une manière paisible & tranquille, qui tient comme le milieu entre les deux, & qu'on nomme, *Maniera quita*. Or ce changement se nomme, *Mutatione per Melopeia*, &c. Toutes ces manières & les autres changements sont *Paschiques*, c'est à dire, fort propres pour exprimer les différentes passions ou mouvemens, dont l'esprit & le cœur humain sont agitez.

N.

NATURELLE. Veut dire, **NATUREL.** Ce mot se prend souvent en Musique pour *Diatonique*. Voyez, **DIATONICO**. Il se prend aussi pour *Physique*, c'est à dire, pour toute Musique qui s'exécute par les organes que la nature a donnés à l'homme, & non par les Instrumens que son art ou son industrie luy ont fournis. On dit aussi qu'un Chant est naturel, quand il est aisé, doux, gracieux; qu'une harmonie est naturelle quand elle est produite par les Cordes essentielles & naturelles d'un Mode. V. **MODO** No. 9. Enfin *Naturel* se dit de tout ce qui n'est point forcé, qui ne va ny trop haut, ny trop bas, ny trop vite, ny trop lentement, &c.

NATURALI SUONI. V. **SUONO**.

NEAPOLITANE, CANZONETTE NEAPOLITANE. V. **CANZONETTA**.

NECESSARIO. Fem. *Necessaria*. Veut dire, **NECESSAIRE**, dont on ne peut se passer, ou sans lequel quelque chose ne seroit pas entier. On trouve souvent ce mot avec les noms des Parties de la Musique, soit pour les Voix, soit pour les Instrumens. A doi: *Violini necessarii, Cantonecessario*, &c. pour lors il veut dire aussi la même chose que *concertante*. Voyez, **CONGERTANTE**. Il y a dans les Modes certaines Cordes nécessaires expliquées ci-dessus au mot **MODO** No. 9.

NEL Nella, Nello. Veut dire, Dans le, Dans la, Dans les. Ainsi, *Nell'Organo*. Veut dire, Dans l'Orgue, ou sur l'Orgue.

NERA au pluriel **NERE.** V. **NOLA**.

NESSO. V. **USO**.

NETE-DIESEUGMENON. Termes Grecs qui signifient *La dernière des séparées*. C'est le nom que les Grecs donnoient à une des Cordes de leur Lyre ou *Système*, qui répond à *YE, si, mi*, de la troisième Octave de l'Orgue ou du *Système moderne*. Voyez, **SYSTEMA**. NE-

NETE - HYPERBOLEON. Termes Grecs, qui signifient *La dernière des aiguës*. C'est le nom que les Grecs donnoient à la plus haute ou la plus aiguë des Cordes de leur Lyre ou *Système*, & qui répond à *YA, mi, la*, de la troisième Octave de l'Orgue ou du *Système moderne*. Voyez, **SYSTEMA**.

NETE - SYNEMENNON. Termes Grecs qui signifient, *La dernière des Ajustées, ou Appliquées*. C'étoit la plus haute Corde d'un *Tetrachorde* appliqué au *Système des Grecs*, pour faire tomber un *b* mol entre la *Mèse* & la *Paramèse*, c'est-à-dire, entre *la* & *si*. Cette plus haute Corde avoit le même Son que la *Paranète disceugmenon*, ou nôtre *la* par *b* mol.

NETOIDES. Terme Grec. V. **USO**.

NOMES. Loix. V. **MODO. TUONO**, & Loix dans la table Française.

NOMOS. Terme Grec, que quelques uns rendent en François par celui de *Noûe*. V. **MODO**.

NON. Negation Italienne, qu'on abrège souvent par *Nô*. On la voit souvent avec l'adverbe *Troppe*, qui veut dire, *Trop*. Et on les met devant les autres adverbes qui marquent les mouvemens, pour diminuer la force de leur signification, ainsi, *non troppo presto*, veut dire, *Vite*, mais non pas trop vite. Et ainsi de *non troppo largo, non troppo adagio*, &c.

NON UNISSONI SUONI. V. **SUONO**.

NONA. l'eminin de l'Adjectif *Nono*. Veut dire, **La NEUVIÈME**. C'est un des Intervalles dissonans de la Musique qui proprement est la *Seconde* doublée. Quand le dessus *si* coupe, on la nomme & on la traite comme *si* me. c'est-à-dire, qu'on la sauve de l'8^{ve}. qu'on l'accompagne de la 3^{ce}. de la 5^{te}. & fort souvent de la 7^{me}. *si* coupe. Mais quand la Basse *si* coupe, on la nomme & on la traite comme la *seconde*. Voyez **SECONDA**. Dans les clûffres de la Basse-Continue, elle est ordinairement suivie d'une 8^{me}. ainsi, 9 8.

Quand le mot *Nona* est joint avec *Opera*, il signifie *Ouvrage* ou *Livre neuvième*, &c.

NONUPLA. Veut dire, **NONUPLE**. C'est ainsi que les Italiens appellent une des especes de *Triple* composé, que nous apellons *Mesure à neuf temps*, qui se font en deux frappez & un levé. Il y ont de trois sortes de *Nonuple* pour 3. degrez de mouvement. La première est *Nonupla di Semiminime*, ou *Dupla sesqui-quarta*, qu'ils marquent ainsi $\frac{2}{4}$ Il faut neuf noires à la mesure, au lieu de quatre, savoir, trois à chaque frapper ou lever. On la bat *Adagio*.

La

La seconde est *Nonupla di Crome*; ou *Sesqui Ottava* qu'ils marquent ainsi $\frac{9}{8}$ Il faut *Neuf Croches* pour faire une mesure, au lieu de 8 ou 3. Croches pour chaque *frapper* ou *lever*. On la bat *Prosto*.

La troisième est *Nonupla di Semichrome* ou *Sub - super setti parziente nona*, qu'ils marquent ainsi $\frac{9}{16}$ Il ne faut que *Neuf doubles Croches* pour chaque mesure, au lieu de 16. ou 3. doubles Croches pour chaque *frapper* ou *lever*. On bat celle-ci *prestissimo*. Il y a encore deux autres especes de Nonuple dont il est parlé ci-dessus au mot *TRIPOLA* 1. *Claf. NONUPLA DI SEMI BREVI DI MINIME. V. TRIPOLA* 2. *Claf.*

NOTA, plur. *Note*. Veut dire, *NOTTE*, ou *Notte*. En général toutes les marques ou tous les signes dont on se sert dans la Musique, tels que sont, les *Pauses*, le || , le ||| , le ||| ; les signes des *Agreemens*, les *Chiffres* de la *Balle-Continuè*, les *Cleffs*, &c. sont des *Notes*. Mais en particulier ce mot signifie proprement les marques qui dénotent ou indiquent quel degré de hauteur ou de gravité on doit donner à chaque Son.

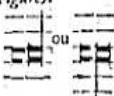
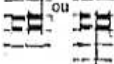
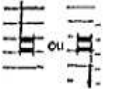
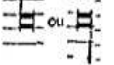


Les Anciens-Grecs se servoient des lettres de leur alphabet, ou droites ou renversées ou tournées à la gauche, &c. Les curieux les pourront trouver dans *Alfpius*, traduit en Latin par *Meibomius*; dans les *P. P. Kircher & Merfenne*, &c. A leur imitation les Latins du temps de *Boëce* se servoient aussi des 15. premières lettres de leur alphabet. Dans la suite *S. Gregoire Pape* les réduisit aux sept premières. Enfin dans l'onzième siècle un Moine *Benedictin*, nommé *Guy d'Arezzo*, ou *Aretin*, ayant heureusement substitué en la place du Systeme des Grecs les six syllabes *Ut, re, mi, fa, sol, la*: il les mit d'abord sur différentes lignes & les marqua avec des points. Dans la suite on trouva à propos de les mettre aussi dans les espaces, mais jusques-là c'étoient toujours des points d'une égale valeur. Enfin, environ l'an 1330. ou 1333. un Docteur de Paris nommé *Jean des Murs* ou de *Muris* trouva moyen de donner à ces points différentes figures, qui marquoient combien de temps il falloit demeurer sur chacune, & voilà proprement ce qu'on appelle les *Notes* de la Musique.

Or on doit considérer dans les *Notes* trois choses. 1. La *quantité*, c'est-à-dire, les différentes grandeurs & figures de leur tête, ou comme disent les Italiens *del corpo* de leurs corps. 2. La *qualité*, ou la couleur de cette tête, savoir par exemple, si elles sont *pleine*, ou *vaine*, pleines ou vuides, c'est-à-dire *noire* ou *blanche*, noires ou blanches. 3. Ce que les Italiens appellent *Proprietà*.

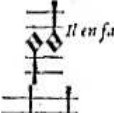


ta, ou *Virgula*, c'est-à-dire, si elles ont une virgule, ou une queue, ou non. Car tout cela les rend fort différentes les unes des autres.


Outre cela. Ou bien elles sont *sciolte*, c'est-à-dire, *déliées*, ou *separées* les unes des autres; ou bien *legate*, c'est-à-dire, *liées* ou jointes de maniere que plusieurs, quoi que sur différens degrez, ne paroissent faire qu'une seule figure.


A l'égard des *Notes*, *sciolte* ou *separées*, on en voit ordinairement de 8. sortes, dont voici les noms Italiens & François, avec la figure, & la valeur, seulement par rapport à la mesure *linaire* qui est la mesure commune de toutes les *Notes*.

| Noms. | Figures. | Valeur. |
|---------------------|--|-------------|
| MASSIMA. |  ou  | 8. mesures. |
| LONGA ou Longue. |  ou  | 4. mesures. |
| BREVE ou Quarrée. |  | 2. mesures. |
| SEMIBREVE ou Ronde. |  | 1. mesure. |

Quelques-uns nomment ces quatre premières figures *Totales*, parce qu'elles remplissent toute la mesure. Les 4. suivantes sont nommées *Partiales*, parce qu'il en faut plusieurs pour faire une mesure.

| | | |
|--------------------------|---|-------------------------------|
| MINIMA. ou Blanche. |  | Il en faut 2. pour 1. mesure. |
| SEMIMINIMA. ou Noire. |  | Il en faut 4. pour 1. mesure. |
| CHROMA, ou FUSA. Croche. |  | Il en faut 8. pour 1. mesure. |


SEMICHROMA, ou SEMIFUSA, ou Double Croche.  Il en faut 16. pour 1. mesure.


BISCHROMA, ou Triple Croche.  Il en faut 32. pour 1. mesure.


Cette 9^{me} figure n'est pas de l'ancien usage; elle a été ajoutée par les Modernes.

Nous n'en dirons pas davantage, parce que nous parlons de chacune en particulier à leur rang.


A l'égard des Notes liées, ou legate, nous en avons déjà parlé. Voyez, LEGATURA.

Il faut seulement ajouter ici que ces Legatures sont, ou bien di due Note. De deux Notes ainsi. 

ou. Di più di due. De plus de deux. 

ou. D'un corpo solo. D'un seul corps. 

ou. Retta. Droite. 

ou. Indiretta. Indirecte. 

ou. Con la Virgula. } Voyez, VIRGULA.
ou. Senza Virgula. }

ou. Perfetta ou quadro. } Voyez, VIRGULA.
ou. Imperfetta. &c. }

Il n'y a, comme il est aisé de voir, que les trois premières Notes, savoir, la Maxime, la Longue, & la Breve, qui soient legabili,

gabili, c'est à dire, qui puissent être liées. A l'égard de leurs valeurs, Voyez cy-dessus, LEGATURA.



NOTE LEGATE. V. NOTA, LEGATURA, SYNCOPE &c.

NOTE FERME, ou QUASI-FERME. C'est ainsi que les Italiens appellent les Notes ordinairement d'une Mesure à deux Temps chacune, qui servent de Sujet à quelque Contrepoint; sur tout quand elles sont tirées du Plain Chant de l'Eglise ou Chant Grégorien, qu'ils nomment *Canto fermo*. V. CONTRAPUNTO.

NOTHO, plur. Nothi. Veut proprement dire, BATARD, *Illegitime*, produit par des voyes irrégulières. C'est l'épithete qu'on donne à deux des Modes de la Musique, dont l'un qui est l'*Hyper-Eolien* a sa finale en B[♭] & conséquemment la 3^{te}. au-dessus fausse ou diminuée *Diatoniquement*, & par cette raison est rejeté du nombre des Modes *Authentiques*. L'autre qui est l'*Hyper-Frygien* a sa Finale en F, ut, fa, & la 3^{te}. au-dessus superfluë, & pour cela rejeté du nombre des Modes *Plagaux*. Voyez, MODO.

NUMERO, au plur. Numeri. Veut dire, NOMBRE. Il y a huit nombres que les Italiens appellent *radicali*, savoir, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. & quelques fois 10. & que l'on trouve à tous momens sur tout dans les Basses-Continues. Le 2. marque la seconde & ses repliques; Le 3. marque la tierce, &c. On met quelques fois devant ou après un * ainsi * 3. ou ainsi 3* pour marquer que l'intervalle doit être *majeur*; Et s'il doit être *mineur*, on met devant ou après un † ainsi † 3 ou ainsi 3 †. Il y auroit encore bien des choses à dire † sur les † nombres, mais † cela nous meneroit trop loin. Remarquez que souvent au lieu du 3. avec un * ou un † qu'on devroit mettre on ne met par négligence qu'un * ou un † ce qui signifie toujours qu'il faut faire la 3^e Mineure ou Mineure.

O.

O Majuscule, qui proprement est un double C, & que les Italiens appellent à cause de la figure *circolo*, est la marque de ce qu'ils appellent *tempo perfetto*, soit qu'il soit simple ainsi O, ou pointé ainsi  ou barré ainsi  Selon nos Anciens il étoit



toujours la marque du Triple, parce qu'ils prétendoient que le nombre Ternaire étoit plus parfait que le Binaire, & que le cercle étoit très propre à le marquer, étant la plus parfaite des figures. Voyez, PERIETTO & TEMPO.

L 2

OBL.

OBLIGATO. fem. *Obligata*. plur. *Obligati* & *Obligato*. C'est un Adjectif Italien qui signifie OBLIGE', & souvent la même chose que *necessario*, *concordante*, &c. Ainsi.

A doi Violini obligati. Veut dire, *A deux Violons obligez.*

Con Fagotto obligato. Avec un Basson obligé.

Con Viola obligata. Avec une Basse de Viole obligée, &c.

Souvent il signifie aussi, *contraint*, ou *restraint* dans de certaines bornes ou limites, ou assujetti à de certaines loix, qu'on s'impose souvent à soy même pour quelque dessein ou quelque expression, &c. En ce sens on dit *Contrapunto obligato*, *Fuga obligata*, &c. Voyez, **LEGATO**.

C'est dans le même sens qu'on dit d'une Basse-Continue qu'elle est *obligée* ou *contrainte*, lorsqu'elle est borosée à un certain nombre de mesures qu'on repette toujours, comme dans les *Giacconi*; ou bien lorsqu'elle est obligée de suivre toujours un certain mouvement, ou de ne faire que certaines Notes, &c. Car il y en a d'une infinité de manieres. Voyez, **PERFIDIA**.

OBLIQUO. fem. *Obligua*. Veut dire, **OBLIQUE**. Quand ce mot est joint avec *Nota*, il signifie deux *Breves liées* ensemble, mais qui ne font qu'un *seul corps*, d'où on la nomme aussi *Nota d'un corps solo*. Quelques fois elle a une queue, ou à la droite ou à la gauche, ou montante ou descendante, &c. Voyez, **NOTA**, **LEGATURA**, **VIRGULA**, &c. De quelque maniere que ce soit, il n'y a que les deux extrémités qui marquent le Son, le milieu n'étant que pour faire la liaison, &c.

Si le mot *Obligu* est joint avec *Motto*, ou *Movimento*. Voyez, **MOTTO**.

OCTAVA. S'écrit en Italien, & il faut chercher, **O TAVVA**.

OCTAVINA. Veut dire, **OCTAVINE**. Espece de petite *Epinette*, qui pour être transportée plus commodement n'a que la petite *OHare*, ou petit *Jeu* du *Claveffin*.

OMNES. Terme purement Latin, qui veut dire, **TOUS** au plur. On le trouve souvent au lieu de *Tutti*. Voyez, **TUTTI** & **DACAPELLA**.

ONDEGGIARE. Veut dire, détourner, non pas *droitement*, mais par **ONDES**. Ainsi, *Ondeggiando la mano*. C'est proprement détourner la main en battant la mesure, après l'avoir baissée, afin de former un second ou troisième temps, avant que de la lever tout à fait, ou terminer la mesure.

OPERA. Veut dire proprement, **OUVRAGE**. De là sans doute est venu, tant en Italie qu'en France, l'usage de nommer *Opera*, les *Tragedies*, les *Pastorales*, & autres *Poësies*, mises en Musique & mêlées de *Speçtacles* & de *Danfes*, pour être re-

preu-

presentées sur le Théâtre, comme qui dirait *Ouvrage* par excellence. Mais quand ce mot est joint avec *Prima*, ou la *Seconda*, ou la *Terza*, ou la *Quarta*, &c. Il signifie alors *Ouvrage Premier*, *Second*, *Troisième*, &c. ces nombres ordinaux ne servant alors, que pour distinguer les *Ouvrages* d'un même Auteur les uns d'avec les autres.

OPPOSITIONE, ou *Opposizione*. Veut dire, **OPPOSITION**. C'est lorsqu'on met quelque chose auprès d'une autre, quoi que ce ne soit pas naturellement sa place, cela arrive souvent, sur tout dans la preparation des cadences, où l'on met par *opposition* la 5. juste avec la 6. ainsi $\frac{6}{5}$.

ORATORIO. C'est une espece d'*Opéra spirituel*, ou un tissu de *Dialogues*, de *Recits*, de *Duos*, de *Trios*, de *Ritournelles*, de *Grands Chœurs*, &c. dont le sujet est pris ou de l'Ecriture, ou de l'Histoire de quelque Saint ou Sainte. Ou bien c'est une Allegorie sur quelqu'un des mysteres de la Religion, ou quelque point de Morale, &c. La Musique en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin & de plus recherché. Les paroles sont presque toujours Latines & tirées pour l'ordinaire de l'Ecriture Sainte. Il y en a beaucoup dont les paroles sont en Italien, & l'on en pourroit faire en François. Rien n'est plus commun à Rome sur tout pendant le Carême que ces sortes d'*Oratorio*. On en vient de donner un au Public du Sieur *Lochen* où il y a de grandes beautez, il est à quatre Voix & deux Violons.

ORCHESTRA. C'est la Partie d'un Théâtre où sont placés les Instrumens & ceux qui les touchent.

ORDINARIO. Veut dire, **ORDINAIRE**, ou dont on se sert souvent & communément. Ainsi on dit, *Tempo ordinario*, *Segno ordinario*, &c.

ORDINE. Signifie, **ORDRE**. C'est-à-dire, un arrangement de plusieurs choses qui constituent un tout. Ainsi quand on parle du Systeme des Anciens, on dit, *Ordine di Mercurio*, *di Terpadro*, *di Philolao*, *di Pythagora*, &c. pour marquer le rang que chacun de ces Auteurs donnoit aux Sons; le nombre qu'il en admettoit; la distance & la proportion qu'ils avoient entre eux, &c. C'est ainsi qu'on dit aussi que le *Tetrachorde*, par exemple, est un *Ordine di quatro corde*, c'est-à-dire, un tout composé & divisé en quatre cordes, &c.

ORGANO. Veut dire, **ORGUE**. Instrument de Musique connu de tout le monde, mais comme c'est celui dont on se sert ordinairement pour jouer la *Basse-Continue* avec tous les chiffres, ou *accompagnement*, les Italiens se servent ordinairement du mot *Organo*, pour marquer la *Basse-Continue* *chiffrée*.

ORGANO PICCOLO. Veut dire, PETIT ORGUE. C'est ce que nous apellons autrement *Pesilli*, qui le plus souvent peut le transporter où l'on veut.

OSCURO, ou *Oscurato*. Veut dire, OBSCUR, ou *Noir*. Ainsi, *Note oscura*, ou *oscurate*, ce sont des Notes dont le corps est toujours noir. Voyez, *HEMIOLIA*.

OSSERVANZA. V. *CON OSSERVANZA*.

OSTINATO. Veut dire, OBSTINE, qui ne déford point de sa premiere maniere d'agit. Ainsi, *Contrapunto ostinato*, c'est à peu près de même que *Perfidato*. Voyez, *PERFIDIA*.

OTTAVA, en Grec *Diapason*, comme qui diroit par tous les Sons ou degrés; en Latin *Ottava*, & en François OCTAVE. En ce sens c'est la premiere & la plus parfaite des Consonances de la Musique. Pour être juste il faut qu'elle aye *Distoniquement* huit degrés (ce qui lui a fait donner le nom d'*Ottava*) & sept Intervalles, dont il y en a cinq qui sont des *Tons*, & deux qui sont des *Semitons majeurs*; & *Chromatiquement*, il faut qu'elle aye 12. *Semitons*, dont il y en a sept qui sont *majeurs*, & cinq qui sont *mineurs*. Si elle a un *Semiton mineur* de moins, pour lors elle est diminuée: Si elle en a un de plus, elle est *superflua*, & de l'une & de l'autre maniere elle cesse d'être *consonance & juste*, & devient *fausse & dissonance*, même impraticable. Dans l'ancien du Systeme des Grecs elle n'avoit qu'une replique, qui étoit la *Disdiapason* ou double *Ottave*; Dans le Systeme moderne, outre cette replique, elle a encore pour *Triplique* la *vingt deuxieme*, & pour *Quadruple* la *vingt neuvieme* (Voyez, *Intervalla*.) Dans les chiffres de la Basse-Continue on marque tout l'8me. simple que ses repliques par le chiffre 8. Dans la *Méodie* on peut faire des *fautes* d'une *Ottave*, mais très-rarement d'une *double Ottave*, sur tout pour les Voix. Dans l'Harmonie il ne faut jamais faire deux *Ottaves* de suite, mais elle peut être suivie de toutes les autres consonances tant parfaites qu'imparfaites. Elle sert souvent à sauver le *Triton*, la 9me ou 10e *syncopée* par le *Dessus* & la 7me *syncopée* par la *Basse*, &c.

Quand le mot *Ottava* est joint avec *Opera*, il signifie *huitieme Ouvrage*.

SESSUHI OTTAVA. V. *EPOGDOO*, *SESSUHI* & *TRIPOLA*, 2. *Claf.* No. 2.

OTTINA. *TRIPOLA OTTINA.* Voyez, *TRIPOLA*, 1. *Claf.* No. 4. & *KROMETTA*.

OTTUPLA. Veut dire, OTTUPLE, ou mesure à 4. temps 8

qu'on marque ordinairement par un C, quelques fois par 12 &c

& souvent par un C, quand les quatre temps sont fort vites. Il faut pour lors huit *Croches* pour chaque mesure. Mais il arrive souvent, sur tout dans les Musiques Italiennes, que tout d'un coup au lieu de deux *Croches* pour chaque temps, il en faut

trois, & cela sans y mettre le signe de ¹² qui est la *Dodecuple* 8

que nous avons expliquée cy-dessus. On se contente alors de mettre au-dessus des trois *Croches*, ou Notes équivalentes, un 3. comme dans l'exemple suivant, & dès qu'on celle de mettre ce 3. cela marque sans d'autres signes qu'on rentre dans la mesure à 4. temps, & c'est ce qu'on appelle en Italien *Ottupla e Dodecupla*. Voyez aussi, *DODECULPA*. Exemple.



OXIPICINI SUONI. Ce sont en general des Sons Hauts ou Aigus. V. pour le reste & en particulier le Mot *SUONO*.

P.

P Majuscule, ou PP. ou P. marque quelques fois *Piano*. Voyez, *PIANO*.

PARA, ou par Abreviation *PAR.* en Latin *PROPE*. Termes qui servent à composer le Nom de plusieurs des Cordes du Systeme Ancien.

PARAFONI SUONI. V. *SUONO*.

PAGINA. ou en abrégé, *Pag.* Voyez, *CARTA*.

PARAMESE. Terme Grec qui signifie *PROCHE LA MOYENNE*. C'est le nom d'une des Cordes de la *Lyre* ou *Syf.*

Systeme des Grecs qui répond au B, *fa*, si par beccare ou au *la* de la 2^e. Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, *SYSTEMA*.

PARANETE. Terme Grec qui signifie PENULTIEME, ou ce qui est immédiatement devant la dernière partie d'un tout.

PARANETE-DIESEUGMENON. Termes Grecs qui signifient LA PENULTIEME DES SEPARÉES. C'est le nom que les Anciens Grecs donnoient à une des Cordes de leur Lyre ou Systeme, & qui répond au D, *la*, re de la 3^eme Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, *SYSTEMA*.

PARANETE-HYPERBOLEON. Termes Grecs qui signifient LA PENULTIEME DES AIGUES. C'est le nom que les Anciens Grecs donnoient à une des Cordes de leur Lyre ou Systeme, qui répond au G, *re*, sol de la 3^eme Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne, qui est proprement le sol de la Clef de G, *re*, sol. Voyez, *SYSTEMA*.

PARANETE-SYNEMENNON. Termes Grecs qui signifient LA PENULTIEME DES AJUSTÉES, ou *Appliquées*. C'est le nom que donnoient les Grecs à une des Cordes de leur Lyre ou Systeme, qui répond au C, *sol*, ut par *b* mol, de la 3^eme Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne, qui est proprement le sol de la Clef de C, *sol*, ut par *b* mol. Elle étoit à l'unisson de la *Trite-dieseugmenon*. Voyez, *SYSTEMA*.

PARHPATE-HYPATON. Termes Grecs qui signifient Proche la première des Principales. C'est le nom d'une des Cordes de la Lyre ou Systeme des Grecs, qui répond au C, *sol*, ut de la 2^eme Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, *SYSTEMA*.

PARHPATE-MESON. Termes Grecs qui signifient Proche la principale des Moyennes. C'est le nom d'une des Cordes de la Lyre ou du Systeme des Grecs, qui répond à l'*F*, *ut*, *fa* de la 2^eme Octave de l'Orgue, ou du Systeme moderne, qui est proprement le *fa* ou l'*ut* de la Clef d'*F*, *ut*, *fa*.

PAROLA. plur. *Parole*. Veut dire, PAROLE, ou le texte qui répond aux Notes de la Musique.

PARS. V. *PARTE*.

PARTE. en Grec *Diagramma*, en Latin *Parti*, & en François *PARTIE*. C'est proprement une portion de la *Partition* écrite séparément pour la plus grande commodité de ceux qui exécutent, ou bien c'est un ou plusieurs des Sons qui font l'harmonie, écrits à part. Dans les Ouvrages qui sont à Voix seule & deux ou plusieurs Instrumens, *Parte che canto*, c'est la *Partie* qui

qui est destinée pour la Voix, ou pour celui qui chante, les autres sont pour ceux qui doivent jouer.

PARTE SUPERIORE. C'est toute Partie dont le Chant n'est point le fondement de l'harmonie, comme au contraire

PARTE INFERIORE. C'est toute Partie dont le Chant doit servir de *Basse* ou de *fondement* à l'harmonie. Par ce moyen une *Taille*, une *Haute Contre* & même un *Dessus* peuvent être des *Parties inferieures* ou des *Basses*.

PARTICIPATIONE. & *Participato*. Voyez, *TEMPERAMENTO*.

PARTICIPATO SYSTEMA. V. *SYSTEMA*. & *TEMPERAMENTO*.

IN PARTITO. V. *CANONE*.

PARTITO. Veut dire, *SEPARÉ* en plusieurs parties. Ainsi, *Canone in partito*. C'est un *Canon* dont les Parties ne sont pas sur une seule ligne, mais sur plusieurs lignes ou parties séparées.

PARTITURA. en Grec *Diagramma*. C'est ce que l'on nomme ordinairement *PARTITION*, où toutes les parties sont rangées les unes sous les autres. Mais les Italiens se servent souvent de ce terme pour marquer la *Basse-Continue chiffrée*, sur tout lorsque dans les *Recitatifs*, la *Partie chantante* est écrite au-dessus de leur *Basse-Continue*; ou quand les *Entrées des Fugues* sont marquées par les Clefs des parties qui les commencent.

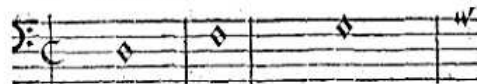
PASSACAGLIO. Veut dire, *PASSACAILLE*. C'est proprement une *Chaconne*. Voyez, *CIACONA*. Toute la différence est que le *mouvement* en est ordinairement plus grave que celui de la *Chaconne*, le Chant plus tendre, & les expressions moins vives, c'est pour cela que les *Passacailles* sont presque toujours travaillées sur des *Asdes mineurs*, c'est à dire, dont la *Médiant* n'est éloignée de la *Finale* que d'une 3^eme mineure.

PASSAGIO, ou *Passo*. Veut dire, *PASSAGE*. C'est une suite de Chant composée de plusieurs petites Notes comme *Crèches*, *Double Crèches*, &c. qui dure une, deux, ou trois mesures tout au plus. Ainsi, *Contrapunto d'un sol passo*, c'est un Chant d'une, de deux ou trois mesures, composé sur les premières Notes d'un sujet, mais qu'on est obligé d'imiter dans la suite sur les autres Notes du sujet, non par les mêmes Cordes ou *Tons*, mais en observant le même mouvement, le même nombre & la même figure des Notes du premier passage. C'est une des especes du *Contrapunto passadato*. Voyez, *PERFIDIA*. & l'Exemple suivant.

Contrepoint.



Passo imo.



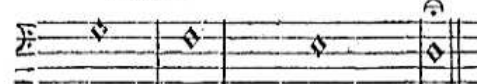
Sujet.



Passo 2do.



Passo 3tio.



PASTORALE. Veut dire, PASTORAL, ou Pastoralis. Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse, la nouveauté, &c. C'est aussi souvent une piece de Musique.

rique faite sur des paroles qui parlent des mœurs, ou qui dépeignent les amours des Bergers, &c.

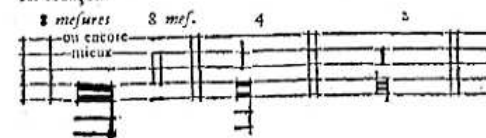
PASSIONATO. D'une maniere PASSONNEE ou animée. Voyez, ANIMA.

P. ATHETICO. Veut dire, PATHETIQUE, Touchant, Expressif, Passonné, capable d'émuouvoir la pitié, la compassion, la colere, & toutes les autres passions qui agitent le cœur de l'homme. Ainsi on dit, *Stilo pathetico*, *Canto pathetico*, *Fuga pathetica*. Le genre Chromatique avec les Semitons majeurs & mineurs tant en descendant qu'en montant est fort propre à cela, comme aussi le bon ménagement des dissonances, sur tout des susseptés & des diminutés; la variété des mouvemens tantôt vifs, tantôt languissans, tantôt lents, tantôt ches, &c. y contribue aussi beaucoup.

PAUSA. du Latin *Pausa*, d'où l'on a fait *Reposare* reposer, veut dire PAUSE. C'est maintenant dans la Musique, une marque de silence & de repos, d'où on la nomme aussi *figura muta*, figure muette. Parce qu'elle marque qu'il faut se taire pendant que les Parties continuent à chanter, ce qui se fait ou pour faire quelque *Fugue* ou quelque *imitation*, ou pour donner du repos aux Voix, ou pour laisser répondre une Voix à ce qu'on vient de chanter, comme dans les *Dialogues* & dans les *Echos*, &c.

J'ay dit maintenant, car nos Anciens avoient deux sortes de *Pauses*. Ils en avoient que les Italiens appellent *Pause Initiali*, parce qu'on les marquoit d'abord au commencement de la piece, quelques fois après, mais regulierement devant le cercle O. ou le demi cercle C. Ce sont ces sortes de pauses dont nous avons parlé cy-dessus au mot *MODO*.

Mais ils en avoient aussi pour marquer le silence qu'on mettoit après les signes de la mesure, ou dans la suite des pieces. Ces pauses valent ordinairement autant pour le silence que les figures qui leur répondent dans la table suivante, où l'on verra leur figure, leur valeur & les noms que leur donnent les Italiens, & les François.



Pausa di massima
Double-Bâton.

Pausa di lunga.
Bâton.
M 2

Pausa di breve.
Cemi-Bâton.



Pausa di semibreve. Pausa di minima. Pausa di semiminima.
Pausé. Demi pause. Soupir. Sospire.

1
8 ou bien 16 ou bien



Pausa di Corona.
ou *Mezzo sospire.*
Demi Soupir.

Toutes ces valeurs sont icy par rapport à la mesure binaire, ou à la mesure à quatre temps, mais il y a quelque changement dans les différentes mesures à trois temps dont nous parlerons au mot *TRIPLA*, ou au rang de chacune.

PAUSA GENERALIS. V. PUNTO & CORONA.

PAUSA INITIALIS. V. MODO, TEMPO, PROLATIONE, PAUSA.

PEDALE. Veut dire, *PEDALLE.* Ce sont les plus gros Toux des Orgues, dont le Son est fort grave, & qu'on fait parler avec le pied. Ce mot veut dire aussi le Son le plus bas d'un Serpent, d'un Basson, &c.

LORENZO-PENNA. Nom d'un Auteur. *V. TRIPLA, 3. Claff. Art. 2 No. 3, sur la fin.*

PENTACHORDO. Veut dire, un *ORDRE*, ou un *Instrument*, ou un *Rang* de cinq Cordes. Par cette raison on nomme souvent ainsi la *Quinte*, parce qu'elle contient cinq degrez, ou Cordes. Voyez, *QUINTA.*

PENIATONON. Terme grec. *V. SESTA,* C'est la 6^e Superflue. PER

PER. Preposition Latine; qu'on trouve souvent devant un de ces deux mots *Arfit*, & *Thesit*. *Per thesin.* Veut dire, *en battant*, ou dans le premier temps de la mesure. *Per arsin*, veut dire, *En levant*, ou dans les derniers temps de la mesure. On dit aussi qu'un *Chant*, qu'un *Contrepoint*, qu'une *Fugue*, &c. sont *per Thesin*, quand les Notes descendent de l'aigu au grave, & qu'ils sont *per arsin*, quand au contraire les Notes montent du grave à l'aigu. Voyez aussi *CANONE.*

PER. Preposition Italienne. Elle a plusieurs significations dans les Ouvrages Italiens.

1^{mo}. On la trouve quelques fois devant le nom des Auteurs, pour lors elle signifie *PAR*, mais à dire le vrai, c'est fort mal parler Italien, &c.

2^{do}. On la trouve à tous momens dans les *Tables* ou *Indices* des Motets pour marquer leur *Sujet*, & le *Four*, ou la *Étè*, dans lesquels on les peut chanter; & pour lors elle signifie, *Pour*, *De*, *Sur*, &c. En voici quelques exemples des plus communs.

Per la Beata Vergine, ou en abrégé, *Per B. M. V. Pour* ou en l'honneur de la Sainte Vierge.

Per li ou gli Defonti. Pour les Défuntz.

Per la sanctissima Croce. De ou Pour la très-sainte Croix.

Per la resurrezione. De la Resurrection, ou pour le jour de Pâques.

Per il Spirito-Santo. Du Saint-Esprit, ou pour le jour de la Pentecôte.

Per ogni tempo. Pour toutes sortes de temps, en en quelque jour & occasion que ce soit.

Per il sanctissimo, ou *Per il venerabile.* Pour, ou du Saint Sacrement.

Per il sanctissimo Natale. Pour le jour de Noël.

Per sancta Magdalena, Catharina, Cecilia, Orsola, &c. Pour ou de Sainte Magdelaine, Sainte Catherine, Sainte Cecile, Sainte Ursule, &c.

Per un Apostolo, un Martyre, un Confesseur, une Vierge, ou *Per pine, &c.* Pour un Apôtre, un Martyr, un Contesseur, une Vierge, &c.



Per qual si voglia Santo, à Sancta. Pour quelque Saint, ou Sainte qu'on vendra. Pour lors on trouve dans le texte du Motet une *N.* majuscule, qui marque l'endroit où il faut appliquer le nom du Saint ou de la Sainte, au Chant exprimé par les Notes.

Per la Dedicazione. Pour la fête de la Dedicace, &c.

3^{io}. *PER.* signifie aussi fort souvent, *A*, ou *Par.* *Per diritto* à droit chemin. *Per roversio.* A la renverse, &c.

PERFETTO. sém. *Perfetto.* plus. *Perfetti*, & *Perfette*, veut dire, M 2

dire, PARFAIT, *Accompli*, qui contente pleinement l'esprit & l'oreille, &c. Ainsi on dit, *Cadenza perfetta*, *Consonanza perfetta*, *A. corda perfetto*, *Modo perfetto*, *Tempo perfetto*, &c. Voyez tous ces mots chacun à leur rang. Son opposé est *Imperfecto* qu'on trouve aussi avec les mêmes mots.

Mais il ne faut pas oublier ici que pour les mots *Modo*, *Tempo*, &c. le mot *Perfecto* marque ordinairement chez nos Anciens la mesure *Triple*, & *Imperfecto* la mesure *Binnaire*. Pretendant que le nombre *Trois* qui ne souffre point de division est plus parfait que le nombre *Deux*. Voilà pourquoi ils marquoient le *Triple* par un *Cercle* ainsi O, ou ainsi  qui est la figure la plus parfaite de toutes, & la mesure *Binnaire* par un *Demi Cercle* ainsi C ou ainsi  qui n'est qu'un *Cercle imparfait*.

PERFETTA, TRIPLA PERFETTA. V. TRIPOLA.

TRIPOLA MAGGIORE PERFETTA. V. TRIPOLA. 1. *Claf.* No. 1.

SESSU-ALTERA MAGGIORE PERFETTA. V. SESSU-QUI &c.

PROLATIONE PERFETTA. V. PROLATIONE.

PERFETTIONE, PUNTO DI PERFETTIONE. V. PUNTO, PROLATIONE, SEGNO.

PERFIDIA. Veut dire proprement, PERTIDIE, *Déloyauté*, *Infidélité*, &c. mais dans la Musique, il veut dire *Obsination*, c'est à dire une *affection* de faire toujours la même chose, de suivre toujours le même dessein, de continuer le même mouvement, le même Chant, le même *Passage*, les mêmes *Figures* de Notes, &c. Ainsi *Contrapunto perfidiato*, *Fuga perfidiata*, ce sont des *Contrepoints*, & des *Fugues* où l'on s'oblige à suivre toujours le même dessein, telles sont les Basses *contraintes* ou *obligées*, comme celle des *Chacones* & une infinité d'autres *manigres*, parce que cela dépend uniquement du caprice des Compositeurs. On en peut voir quantité d'exemples dans les *Documenti Armonici* du Sieur *Angelo Berardi*, & nous en avons donné un cy-dessus au mot *PASSAGGIO*. Cela s'appelle aussi *Pertinacia* selon *Zarlino*.

PERPETUI, ou STABILI SUONI. V. SUONO.

PER THESIS, PER ARSIN. V. THESIS & PERDIA.

PETITIA ou PETITA. Ce que c'est & combien il y en a d'espetes. V. USO.

PHANTASTICO STILO. V. STILO.

PHI-

PHILOLAI. Nom d'homme. ORDINE DIPHILOLAI. V. ORDINE.

PHYSICA MUSICA. V. MUSICA.

PHRYGIO. Voyez, FRIGIO. Car les Italiens l'écrivent ainsi quoy que fort mal.

PHYNGOS. V. SUONO.

PIA. PIAN. V. PIANO. ECHUS &c.

PIANO. en abrégé *Pian.* ou quelques fois *Pia.* ou simplement par un P. majuscule, ou par un petit p. Veut dire ce que nous exprimons en François par le mot DOUX, c'est à dire, qu'il faut adoucir ou diminuer tellement la force de la Voix ou de l'Instrument que cela fasse comme un *E. be.*

CANTO PIANO. Voyez, CANTO.

PIU PIANO, ou PP. ou pp. Veut dire PLUS DOUX, ou comme un second Echo, *moins fort*, ou qui paroisse plus éloigné que le premier.

PIANISSIMO, ou PPP, ou ppp. Veut dire, TRES-DOUCEMENT, comme un troisième Echo, & comme si la Voix ou le Son de l'Instrument se perdoient dans l'air.

PIANO PIANO. ou *Pian Piano*. C'est comme *Piu Piano* ou *Pianissimo*.

PICCIOLA TRIPLA. V. TRIPOLA, 1. *Claf.* No. 3.

PICCOLO. TROMBONE PICCOLO, ou PRIMO, ou 1^o. V. TROMBONE.

PIENO. Fem. *Piena*. Veut dire, PLEIN, *Rempli*, *Entier*, &c. Quelques fois ce mot est joint avec *Choro*. *Piena Choro*, *Plein Chœur*, pour lors c'est le même, que *Tutti*, ou *Da Capella*. Quelques fois il signifie l'Energie ou la Force d'une Consonance ou d'un Accord. Ainsi, on dit que la *Quinta* est *piu piena*, plus pleine que l'*OHave*, c'est à dire qu'elle fait plus d'effet, plus de bruit, se fait mieux sentir à l'oreille, &c.

PIENA, PIU PIENA. V. QUINTA. PIENE NOIE. V. NOTA.

PIETOSO. Veut dire d'une manière capable d'exciter de la PITIE ou de la Compassion.

PIFFARO. Espece d'Instrument qui répond à notre Haute-Contre de Haut-bris.

PIFFERO. Veut dire, FLUTE, ou *Effre*.

PIKINOS ou PIKNOS. Termes grecs. V. SPISSUS.

PIU. Adverbe Italien, qui veut dire, PLUS. On le trouve souvent joint avec d'autres Adverbes ou des Adjectifs, pour augmenter la force de leur signification. Ainsi.

PIU PIANO, ou PP. ou pp. Veut dire, PLUS DOUCEMENT.

PIU

56. PIU. DICTIONNAIRE PRE.

PIU Allegro. PLUS GAYEMENT.

PIU Presto. PLUS VISTE.

PIU Moderno. PLUS MODERNE, ou plus à la mode ;

&c.

PIVA. Veut dire Haut-bois. V. aussi CORNETTINO.

PLAGALE. FUGHA PLAGALE. V. FUGHA AUTHENTICA.

PLOKE ou *PLOKI.* V. *USO.*

PNEUMATKOS. Terme Grec. V. *STROMENTIO.*

POCO. V. *UN POCO.*

PONTICELLO. Voyez, *MAGAS.*

POSAUNE. Terme qui vient d'Allemagne, en Latin *Tuba* *musilis*, en François *SACQUEBOUTE.* C'est une espèce de Trompette propre à jouer la Basse, qu'on allonge & qu'on raccourcit selon l'acuité ou la gravité des Sons. C'est ce que les Italiens appellent *Tromboni.* Voyez, *TROMBONE.*

POSITIO. V. THESES.

POTENZA. au plur. *Potenza.* C'étoit anciennement les lettres ou caractères & les noms des nombres par le moyen desquels on avoit la connoissance des Sons graves ou aigus. Ce sont maintenant les Notes & autres signes de la Musique moderne. Il y en a qui veulent que *Potenza* soit l'expression d'un Son quel qu'il soit par le moyen d'un Instrument.

POTENZE. V. POTENZA & SUONO.

PRATTICO. *Musico pratico.* Adject. Musicien qui ne s'applique qu'à la pratique, ou à la simple execution de la Musique, sans se mettre en peine des raisons de ce qu'il fait, ny d'inventer ou composer de nouvelles Musiques, &c.

PRATTICA. est aussi un Substantif, qui veut dire *PRATIQUE*, ainsi on dit *Prattica antica*, Pratique ancienne. *Prattica moderna*, Pratique moderne, &c. Voyez, *MUSICA.*

PRELUDIO. Veut dire, *PRELUDE.* C'est une Symphonie qui sert d'Introduction ou de Preparation à ce qui suit. Ainsi les Ouvertures des Opéra sont des espèces de *Preludes*; comme aussi les *Retournelles* qui sont au commencement des Scenes, &c. souvent on fait preluder tous les Instrumens d'un Orchestre, pour donner le Ton, &c.

PRESA. Veut dire, *PRISE.* C'est en general une marque qui fait connoître à un Musicien par où & comment il doit commencer à chanter ou à jouer. Mais en particulier, en fait de *Fugues* & de *Canons* sur tout, c'est une marque ainsi faite qu'on met au dessus de la Note sur laquelle la seconde Voix qui doit imiter la première doit commencer. Si on en trouve encore une, c'est où doit commencer la troisième Voix, &c. V. *USO.*

TRES-

PRE. DE MUSIQUE. PRO. 57

PRESTO. Veut dire, *VITE.* C'est à dire qu'il faut presser la mesure, ou en rendre les temps forts courts. Ce qui marque ordinairement de la gaieté, ou de l'emportement, de la fureur, de la rapidité, &c.

PRESTO PRESTO, ou *Prestissimo.* Veut dire, *TRES-VITE.*

Quelques fois on le joint avec les Adverbes *Men* & *Piu.* *Men presto,* Moins vite. *Piu presto,* Plus vite, &c.

PRIMA VIOLA, PRIMA VOCE. V. PRIMO & ces mots ou semblables à leur rang.

PRIMARIUS. V. PROTOS.

PRIMO. fem. *prima.* Veut dire, *PREMIER* ou *Première.* Souvent on marque ce mot en abrégé ainsi *Pr.* ou *lo.* ou *l.* Ainsi, *Opera prima,* ou *la.* veut dire, *Premier Ouvrage.*

Canto primo. ou *lo.* *Premier Dessus.*

Alto primo. ou *lo.* *Première Haute-Contre.*

Tenore primo, ou *lo.* *Première Taille.*

Basso primo, ou *lo.* *Première Basse.*

Fagotto primo. ou *lo.* *Premier Basson.*

Violino primo. ou *lo.* *Premier Dessus de Violon.*

Viola primo, ou *la.* *Première Viole.*

Choro primo, ou *lo.* *Premier Chœur,* &c.

PRIMO CHORO, TROMBONE, VIOLINO, CANTO, TENORE, &c. V. tous ces mots à leur rang & *PRIMO.*

PRINCIPALIS MEDIARUM & PRINCIPALUM. PRINCIPALUM EXTENTA TETRACHORDON. V. SYSTEMA. Tab. 1.

PROFESSORE DI MUSICA, au plur. *PROFESSORI.* Celui qui montre ou qui enseigne la Musique.

PROGRESSUS CELER. V. SUPPOSITION.

PROHIBITIO. Veut dire, *DEFENDU,* ou ce qu'on ne doit pas faire dans les bonnes règles. Ainsi par exemple, *Intervallo proibito,* c'est dans la melodie tout intervalle qui ne s'entonne pas aisément ou naturellement comme l'intervalle de *Triton,* de la 3^e, majeure, de la 7^{me}, de la 9^{me}, &c. V. *INTERVALLO & VIETATO.*

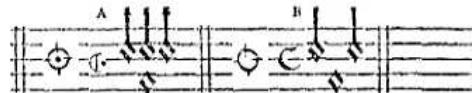
PROLATIONE. ou *prolaxione.* Veut dire, *PROLATION.* C'est un Point que nos Anciens mettoient au milieu du Cercle, ou du Demi-cercle ainsi \odot° . Or comme le *Musuf* ou *Musé*, dont nous avons parlé cy-dessus, (*Voyez MGDO*) étoit la mesure de la *Maxime*, de la *Longue* & de la *Breve*, & comme le *Tempo*, dont nous parlerons cy-dessus (*Voyez T ALPO*) étoit proprement la mesure de la *Breve* & de la *Quart*; La *Prolation*, ou le *Point* ainsi nommé, étoit la mesure de la

Semibreve & de la *Minime*. Il y en avoit de deux sortes, l'une *Parfaite* & l'autre *Imparfaite*.

La *Prolation parfaite* se marquoit après le Clef par un point dans un Cercle ainsi \odot , ou dans un *Demicercle* ainsi \circ & pour lors la *Semibreve* ou *Ronde* valoit trois *Minimes* ou *Blanches*, voyez pourquoy on accompagnoit ordinairement ce Cercle d'un 3, ou

de $\frac{3}{2}$ ou de $\frac{3}{1}$ qui font des signes de trois temps pour chaque mesure. Voyez A dans l'exemple suivant.

La *Prolation imparfaite* se marquoit comme le *Temps*, ou par un Cercle ainsi \circ ou par un demi-cercle ainsi \circ tous deux sans point, & pour lors la *Semibreve* ou *Ronde* ne valoit que deux *Minimes* ou *Blanches*. Voyez, B.



On ne voit plus que rarement de ces signes, on en a trouvé depuis de moins embarrassants, mais on en trouve quelques fois, & un véritable Musicien doit du moins en avoir quelque idée en cas de besoin.

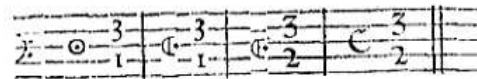
Les Italiens Modernes ont encore souvent dans leur Musique deux sortes de *Prolations* à peu près semblables à celle de l'exemple A cy-dessus.

La première qu'ils appellent *Prolazione maggiore perfetta* se marque avec un \odot & $\frac{3}{1}$

La seconde qu'ils appellent *Prolazione minore perfetta* se marque avec un \circ & $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{1}$ & quelques fois avec un \circ & $\frac{3}{2}$ Mais dans

l'une & dans l'autre la *ronde* vaut trois temps même sans point, & la *Pause* une mesure. La *Blanche* vaut un temps & la *Pause* un temps, & le reste des figures à proportion comme dans l'exemple suivant.

—



Prolazione mag. perf. *Prolazione min. perfetta.*



V. TRIPOLA. 1. Clar. No. 2.

On nomme aussi *Prolation* une suite de plusieurs Nottes ou Sons tant en descendant qu'en montant, sur la même Syllabe, ou Voyelle. Les Voyelles A, E, & O, y sont fort propres, mais rarement en doit-on faire sur la Voyelle I ou X, & encore moins ou pour mieux dire jamais sur la voyelle U.

PRONTO. Veut dire, PROMPTEMENT, vite, sans retardement, &c.

PROPE. V. *PARA*, *PROPE MEDIA*. V. *PARAMESH* & *SYSTEMA*. Tab. 1.

PROPORTION, ou *Proporzione*, au plur. *Proportioni*. Veut dire, *PROPORTION*, ou *Raison*. C'est à dire le rapport qu'on trouve entre deux termes, comme entre deux Nombres, ou deux Lignes, ou deux Sons, &c. après les avoir comparez ensemble, comme entre le son ut en bas, avec le Son sol en haut. Or il y a en general deux sortes de *Proportioni*.

La première qu'on nomme *Proportion d'égalité*, c'est lorsque les deux termes sont égaux ou ne contiennent pas plus de Parties l'un que l'autre comme 1. à 1. ou 2. à 2. 8. à 8.

La seconde qu'on nomme *Proportion d'inégalité*, est lorsqu'un des termes est plus grand; c'est à dire contient plus de parties que l'autre, comme la raison de 4. à 2. est une *Proportion d'inégalité*, puisque le premier terme contient quatre unités & que le second n'en contient que deux. On ne se sert dans la Musique que de cette seconde *Proportion*. Or cette *Proportion d'inégalité* se peut faire en cinq manières que les Italiens appellent *Generi*, comme qui dirait *Genres* ou *Generales*.

La première est nommée *Multiplicata*, ou *Multiplicata*. C'est lorsque le plus grand terme contient juste le plus petit plus d'une fois, comme la proportion de 4. à 2. est une *Proportion multi-*

pli-

ple, parce que 4. contient deux fois 2. & cela justement & sans qu'il reste rien. Si ce plus grand terme ne contient le petit que deux fois, comme 4. 2. ou 6. 3. ou 16. 8. &c. cela s'appelle *Proportio dupla*, ou *Proportion double*. S'il le contient justement trois fois comme 3. 1. ou 6. 2. ou 9. 3. &c. cela s'appelle *Proportio tripla*, ou *Proportion triple*. S'il le contient 4. fois comme 4. 1. ou 8. 2. ou 12. 3. c'est *Proportio quadrupla*, ou *Proportion quadruple*, & ainsi à l'infini.

La seconde *Proportion d'inégalité* est *Proportio del genere Super-Particulare* ou *Proportion sur-Particuliere*. C'est lorsque le plus grand terme contient le plus petit une seule fois, & en outre une des parties précisément de ce plus petit, comme 3. 2. Car trois contient une fois deux, & en outre une unité qui est une des parties de deux; Or si cette partie restante est précisément la moitié du plus petit nombre, comme 3. 2. cette *Proportion* s'appelle autrement *Sesqui-Altera*, ou *Sesqui Altere*, du mot *Sesqui* qui veut dire *Tout* & *Altere* qui veut dire *Moitié* ou une autre partie. Si cette partie restante est la 3^{me} partie du plus petit nombre comme 4. 3. cela s'appelle *Sesqui-Terza*; si elle est la 4^{me} partie comme 5. 4. on l'appelle *Sesqui-Quarta*; & ainsi à l'infini, ajoutant toujours à *Sesqui* le nombre ordinal du plus petit terme.

La 3^{me} *Proportion d'inégalité*, est *Proportio del genere Super-Partiente* ou *Proportion sur-Partiente*. C'est lorsque le plus grand terme contient une fois le plus petit, & en outre, deux ou trois ou quatre, &c. des parties qui composent le plus petit, c'est à dire proprement, selon Zarlino, deux ou trois ou quatre unités. &c. Ce que l'on marque en mettant, tant en Italien, qu'en François, les petits mots *Bi* pour 2. *Tri* pour 3. *Quatri* pour 4. &c. entre *Super*, ou *Sur*, & *Partiente*. Ensuite de quoy on ajoute le nombre ordinal du plus petit terme. Ainsi la proportion entre 5. & 3. se doit appeler *Super-bi-partiente Terza*, parce que 5. contient une fois 3. & en outre deux unités qui sont deux parties de 3. De même la *Proportion* de 7. à 4. se nomme *Super-tri-partiente Quarta*, parce que 7. contient une fois 4. & en outre 3. de ses parties, ou 3. unités. De même la *Proportion* de 9. à 5. se doit nommer, *Super-quatri-partiente Quinta*, parce que le nombre 9. contient une fois 5. & en outre 4. des parties de 5. ou quatre unités. Et ainsi des autres.

La 4^{me} & 5^{me} *Proportion d'inégalité* sont des composées de la *Multiplic* & d'une des deux que nous venons d'expliquer, mais nous n'en parlerons point icy, parce que les trois que nous venons d'expliquer sont suffisantes pour la pratique de la Musique, & pour expliquer quelles sont les *Formes* & les *Racines* de toutes les *Consonances* & *Dissonances* de la Musique, comme on le verra dans la Table suivante. T.

TABLE DES
PROPORTIONS:
CONSONANCES.

| | | | |
|---------------------------|-----------------------------------|-----------------------------|-------|
| L'OCTAVE | ----- | Double. | 2. 1. |
| LA QUINTE | ----- | Sesqui-Altere. | 3. 2. |
| LA QUARTE | Tire son Origine & la forme de la | Sesqui-Tierce. | 4. 3. |
| LA 3 ^{ce} . MAJ. | Proportion | Sesqui-Quarte. | 5. 4. |
| LA 3 ^{ce} . MIN. | ----- | Sesqui-Quinte. | 6. 5. |
| LA 6 ^{te} . MAJ. | ----- | Sur-bi-partiente Troisième. | 5. 3. |
| LA 6 ^{te} . MIN. | ----- | Sur-tri-partiente Quinte. | 8. 5. |

DISSONANCES.

| | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|
| LA 7 ^{me} MAJEURE. | ----- | Sur-sept-partiente 15. 8. |
| LA 7 ^{me} MINEURE. | ----- | Octave. |
| LA FAUSSE 5 ^{te} . | ----- | Sur-quatri-partiente 9. 5. |
| LE TRITON. | ----- | Cinq. |
| LE TON MAJ. | Tire son Origine & la forme de la | Sur-dix-neuf-partiente 64. |
| LE TON MIN. | Proportion | 45. Quarante-cinq. |
| LE SEMIT. MAJ. | ----- | Sur-treize-partiente. 45. |
| LE SEMIT. MIN. | ----- | 32. Trente-deux. |
| LE COMMA. | ----- | Sesqui-Huitième. 9. 2. |
| | | Sesqui-Neuvième. 10. 9. |
| | | Sesqui-Quinzième. 16. 15. |
| | | Sesqui-Vint-quatrième. 25. 24. |
| | | Sesqui-Quatre-vingtième. 80. 81. |

Mais il faut encore remarquer, que tout ce que nous avons dit se doit entendre lorsqu'on compare le plus grand nombre au plus petit, & que par conséquent il est écrit le premier, ainsi 3. 1.

ou au dessus ainsi $\frac{3}{1}$. Car si au contraire on vouloit comparer

le plus petit au plus grand, pour lors il faudroit renverser cet ordre & mettre le plus petit nombre devant ou au-dessus du plus grand, ainsi 1. 3. ou ainsi $\frac{1}{3}$. Et pour dénommer leur propor-

tion, il n'y a qu'à mettre la proposition *Sub*, ou *Sous*, devant les dénominations cy-devant expliquées, & cela suffira pour marquer qu'on compare le petit nombre au plus grand. Ainsi, par

exemple, *Proportio Tripla* se marque ainsi 3. 1. ou $\frac{3}{1}$ & *Proportio Sub-tripla* se marque ainsi 1. 3. ou $\frac{1}{3}$ &c.

Il ne faut pas oublier de marquer encore icy que les Italiens appellent d'un nom general *Proporzioni*, *Proportions*, toutes les especes de *Triple* dont nous parlerons cy-dessous. Voyez *TRIPLA*.

PROPORTIONALE. MISURA PROPORTIONALE, ou **PROPORTIONATA. V. TRIPOLA,** 1. *Class. No. 1.*

PROPORZIONE & PROPORZIONI. V. PROPORZIONE & SEGNO.

PROPRIETA. V. NOTA & VIRGULA.

PROSLAMBOMENOS, ou selon d'autres *Proslambomenos*. Terme Grec, qui veut dire l'AJOUTÉE ou *Sur-numeraire*. C'est ainsi que les Grecs appelloient la plus basse des Cordes de leur Lyre ou Systeme, qui répond à l'*Ami la* de la plus basse Octave de l'*Orgue* ou du *Système moderne*. Voyez, *SYSTEMA*.

PROTOS, DEUTEROS, TRITOS, TETARTOS. Ce sont quatre mots Grecs que quelques-uns traduisent quoyque barbarement en Latin *Protus*, *Deutens*, *Tritus*, *Tetartus*, & quelques autres un peu mieux, *Primarius*, *Secundarius*, *Tertiarus*, *Quartarius*. C'est à dire en François, du PREMIER, du Second, du Troisième, du Quatrième ordre ou rang. C'est ainsi que les Ecrivains qui ont écrit de la Musique depuis le Siecle de *Gai Aron* ou l'onzième Siecle, partagent les huit Tons ou Modes du Plain Chant, mettant le Premier & le Second (qu'ils nomment par cette raison *Protos* ou *Primarius*) dans le premier rang; Le 3me. & le 4me. qu'ils nomment *Deuteren* ou

secundarii, dans le second rang; Le 5me. & le 6me. qu'ils nomment *Triton* ou *Tertiarus*, dans le troisieme rang; & le 7me. enfin & le 8me. qu'ils nomment *Tetartos* ou *Quartarius*, dans le quatrième rang. On pretend que les Grecs modernes leur donnent aussi maintenant les mêmes noms.

PROTUS. V. PROTOS.

PSALMODIA. V. SALMO & TUONO. Qui est ce qui a réglé la *Psalmodie*. V. *ibid.*

PSALMUS. Terme Latin qui veut dire PSEAUME, d'où l'on a fait *Psalmodia*, *Psalmodie*; C'est une maniere de chanter particuliere pour les Pseaumes, qui est toujours sur la Dominante de chaque Mode, hormis au milieu & à la fin que l'on tombe sur d'autres Cordes, &c.

PULSATILE, PULSATILIA. V. STROMENTO.



PUNCTUS. & PUNCTUM. V. PUNTO.

PUNCTUS SEPARATIONIS, ALTERATIONIS, DIVISIONIS &c. V. PUNTO; PUNCTUS CAUDATUS. V. ibidem.


PUNTO, plur. *Punti*, en Latin *Punctus* & *Punctum*, veut dire POINT. Le Point comme nous l'avons déjà remarqué (*Voyez NOTA*) étoit originairement l'unique Note dont on se servoit pour marquer les Sons. Mais depuis qu'on a inventé les diverses figures des Notes, le point a beaucoup d'autres usages dans la Musique: nous en avons déjà vu un cy-dessus (*Voyez PROLATIONE*). Il y en a encore qu'on met au milieu d'un C renversé ainsi $\frac{C}{\cdot}$ ou ainsi $\frac{\cdot}{C}$ qu'on nomme en François *Point d'Orgue*, lequel marque deux choses en apparence toutes contraires. La premiere qu'il faut continuer le Son de la Note, sur laquelle il est, jusqu'à ce que les autres Parties soient venues à leur conclusion, voylà pourquoy on le nomme *Signum convenientie ac moræ* ou *Signe de Continuation* & de *Convenance*, & pour lors il n'est que dans une ou deux des Parties. ado S'il est sur les Notes de toutes les Parties, pour lors il est *Pausa generalis*, ou *finalis*, parce qu'il marque une cessation, ou un silence general de toutes les Parties, & même qu'on doit arreter la mesure.

Il y en a un 3me. qu'on appelle — *Punctus caudatus*, un *Point à queue*, parce qu'il est ainsi figuré $\frac{C}{\cdot}$ ou *Punctus Separationis seu Divisionis*, parce qu'il separe certaines Notes d'avec d'autres pour ne pas troubler l'ordre de la mesure. C'est ce que les Italiens appellent *Punto d'Alteratione* & quelques fois *di Divisione*, dont nous parlerons plus bas.

Il y en a enfin un 4me. qu'on appelle *Punto d'Accrescimento*, ou *d'Augmentation*, qui est très ordinaire dans les Musiques tant anciennes que modernes, & qui sous les figures imparfaites, ou

d'imperfection, c'est à dire de la mesure à deux ou à quatre temps, ne perfectionne pas, mais augmente toutes les Notes après lesquelles il se trouve de la moitié de leur valeur, en sorte qu'une Breve pointée ainsi  vaut trois Minimes ainsi  c'est à di-



ra trois mesures. Une Ronde pointée vaut trois Blanches ainsi . Une Blanche pointée vaut trois Noires; une Noire poin-








tée vaut trois Croches; Une Crotche pointée vaut trois Doubles Croches, &c.




Mais sous les Signes parfaits, ou de perfection, tels que sont ou O, qui ont la vertu de donner aux Notes la valeur de trois temps pour chaque mesure, c'est à dire proprement dans la mesure Triple ou à 3. temps. Le point a d'autres effets, qui luy ont fait donner des noms différens dont voicy l'explication.

Punto di Perfectione. Le Point de perfection est celui qui perfectionne la Breve. Pour entendre cecy il faut sçavoir

que dans le Triple marqué $\frac{3}{4}$ la Breve ou Quarrée vaut ordinairement trois temps ou une mesure entière, pourveu qu'elle soit suivie d'une autre Breve ou d'un demi Bâton, ou d'une figure de plus grande valeur; mais si elle est suivie immédiatement d'une Ronde ou de deux Blanches ou Notes équivalentes; pour lors elle ne vaut plus que deux temps, en sorte que pour être parfaite elle a besoin alors d'un point qui lui donne encore un temps & qui pour cette raison est nommé


Punto di perfectione. Exemple.   Ce point a le même effet, pour les Rondes, ou le Triple $\frac{3}{4}$  pour les Blanches ou le Triple $\frac{3}{4}$  & même

pour les Noires ou le  & même






Triples de $\frac{3}{4}$   

Pun.




Punto di Divisione, ou Point de Division. Cest celui qui fait la separation des Notes. On le met dans le temps parfait ou le Triple devant une Ronde, suivie d'une Breve ou Quarrée

ainsi  & pour lors cette Quarrée ne vaut plus que deux temps.

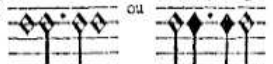
Punto di Translatione, ou Point de Translation, est le transport de la valeur d'une Note à une autre, qui en est quelques fois assez éloignée. On le met devant & après une Ronde suivie de quelques Breves & pour lors le second Point est transféré à la dernière de ces Breves & la fait valoir trois temps




ou la perfectionne. Exemple.     



Punto d'Alterazione, ou Point d'Alteration, cause de la Diminution dans la Breve ou Quarrée, ou de l'accroissement à la Semibreve & cela à chacune d'une de leurs Parties. Je dis que ce point cause de la diminution dans la Breve, car un point posé entre deux Semibreves ou Rondes, situées entre deux Breves ou Quarrées, fait que ces deux Quarrées ne valent chacune que deux temps.

Exemple.   

On figure aussi ce Point avec quelle comme nous l'avons dit cy-dessus. Cela arrive aussi dans tous les autres Triples de moindre valeur; toutes les fois que deux Notes moindres sont enfermées de suite entre deux de plus grande valeur & égales comme



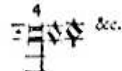
J'ay dit que ce point donne de l'accroissement à la Semibreve ou Ronde, parce que quand on le met devant une Ronde laquelle est suivie de deux autres Rondes enfermées entre deux Breves ou Quarrées, la seconde de ces deux Rondes enfermées vaut pour lors un temps plus que sa valeur ordinaire, c'est à dire deux temps, comme    &c.

Enfin *Punto d'imperfectione*, ou Point d'imperfection, est la diminution d'une & de deux parties de la Longue. On le met avant une Ronde suivie d'une Longue, & pour lors il ôte à la Longue une de ses six parties, comme   &c.

O.

O.

On le met aussi devant une *Longue* suivie de deux *Rondes*, & pour lors il ôte à la *Longue* deux de ses parties, comme,



Neur avons parlé cy dessus de l'alteration & de la perfection des *Notes* par le moyen du *Point*, mais il y en a encore d'autres manieres dont nous aurons lieu de parler dans quelq' autre occasion.

PUNTO d'ACRESCIMENTO, d'ALTERATIONE, DIVISIONE, DI PERFETTIONE, DI TRANSLATIONE &c.

V. PUNTO.

PUNTO DI RADOPIAMENTO. V. RADOPIAMENTO.

PIKNOS. V. PIKNOS.

PYTAGORICO SYSTEMA. V. SYSTEMA sur la fin.

Q

QUADRATO, ou *Quatre*. Veut dire, QUARRE. C'est l'Epithete qu'on donne au *b* quand il est signe *Diatonique*, ou *Naturel*, ou figuré ainsi \sharp & pour lors son effet est de remettre les *Cordes* alterées \sharp par le *Dieze* ou par le *b* mol, dans leur situation naturelle, & par consequent de hausser d'un *semiton* la *Note* que le *Bemol* aura baissée, & de descendre de *semiton* celle que le *Dieze* aura haussée. V. TONDO.

QUADRIPlicato. Veut dire QUADRIPLE. Voyez, INTERVALLO.

Quadrupla Proportione. Veut dire, Proportion quadruple. C'est une des especes de la Proportion Multiple, lorsque le plus grand nombre contient quatre fois précisément le plus petit comme 8. 2. Voyez, PROPORTIONE.

QUARTA. en Grec *Diatesaron*, comme qui diroit *per quartum*, par quatre degrez, en Latin *Quarta*, en François QUARTE. C'est un des Intervalles de la Musique qui non plus que l'*ave*. & la *5te*. ne souffre point de Majorité ny de Minorité, qui tire son origine de la Proportion Selsquiterce 4. 3. & qui divisant l'*Octave* Arithmetiquement, fait la différence des Modes *Placés* d'avec les *Autentiques*; que les Theoriciens mettent par cette raison, & quelques autres non moins convaincantes, au nombre des *Consonances parfaites*, mais que les Praticiens traitent quelques fois de *Consonance*, & quelques fois de *Dissonance*, d'où luy vient le nom de *Miste*, comme tenant le

milieu

milieu entre les *Consonances* & les *Dissonances*, &c. Elle contient quatre degrez (d'où luy viennent les noms de *Tetrachorde* & de *Quarte*) & trois Intervaller. Pour être juste, il faut qu'elle contienne Diatoniquement deux Tons, l'un *Major* & l'autre *Mineur*, & un *Semiton major*, comme ut, fa; & Chromatiquement 5. *Semitons*, dont il y en a trois *majeurs* & deux *mineurs*.

Si elle ne contient qu'un *Ton* & deux *Semitons majeurs*, ou trois *Semitons majeurs* & un *mineur*, pour lors elle est diminuée, & par consequent *Dissonance*, qu'on ne passe que par *supposition*, & qu'on doit sauver de la 3^e. ou quelques fois de la fausse *Quarte*, &c.

Si elle contient deux Tons, un *Semiton major* & un *Semiton mineur*, ou trois *Semitons majeurs* & trois *Semitons mineurs*, pour lors on la nomme *Triton* ou *Fausse quarte*, & elle est *superflue*, & par consequent *Dissonance*, descenduë absolument dans la *Melodie* tant en descendant qu'en montant, & qu'on ne passe dans l'*Harmonie* qu'à condition de la sauver par la 6^e ou quelques fois par l'*8^e* & très-rarement par la 3^e.

Dans le Systeme des Anciens, elle n'avoit qu'une *Replique*, qui étoit l'*Onzième*. Dans le Systeme moderne elle a eue l'*Onzième*, la 18^{me}. pour *Trippe*, & la 24^{me}. pour *Quadruple*, &c. Voyez INTERVALLO. Les unes & les autres se marquent indifféremment dans la *Basse* Continuë par un 4. On y marque la 4^{te}. diminuée ainsi $\sharp b$. ou ainsi $\flat \sharp$, & la 4^{te}. *superflue* ou *Triton* ainsi $\sharp \sharp$ ou ainsi $\flat \flat$.

La *Quarte* juste fait un très bon effet dans la *Melodie*, tant en descendant qu'en montant, tant par degrez conjoints que disjoints, &c. & même elle sert très-souvent à former les cadences parfaites. Il ne faut donc pas s'étonner si les Anciens, dont la Musique ne consistoit que dans la *Melodie*, l'ont mise au nombre des *Consonances*, & si les plus grands ennemis sont obligés de convenir qu'au moins à cet égard elle est véritablement *Consonance*.

Mais dans l'*Harmonie* il est seur qu'elle a quelque chose de dur, qui doit être corrigé par la 3^e quand le *Dessus* *syncope*, & par la 5^e quand la *Basse* *syncope*, voilà pourquoy les Praticiens la traitent comme une *Dissonance*. Quelques uns cependant prétendent qu'elle est *Consonance* quand elle se fait sur la premiere partie de la *Syncope*, & même qu'elle sert de preparation à la *Quarte* qui se fait sur la seconde partie de la *Syncope*. L'un & l'autre le débat, nous serions trop longs s'il falloit entrer dans cette dispute pour laquelle il y a eu des Traités *ex professo*, &c. Voyez, Kircher, Merienne, Zarlino, &c.

QUARTA DUPLA. SESQUI QUARTA DUPLA.

Q 2.

V. 315.

V. SESQUI & PROPORTIONNE.

QUART-AGOTTO. Terme Allemand. V. DULCINO.

QUARTATUS. V. PROTOS.

QUARTICROMA. Voyez, QUATRICROMA.

QUARTO. au Fem. *Quarta*. Veut dire QUATRIEME. On le marque aussi en abrégé par 40 ou 41, ou simplement 4. ou bien par IVo ou IVa ou IV. ainsi *Opera Quarta* ou IVa, &c. veut dire, *Ouvrage quatrième*.

Violino Quarto ou IVo. Quatrième Violon.

Cloro Quarto ou IVo. Quatrième Chœur.

Quarto Modo. Quatrième Mode, &c.

QUATRICROMA. Veut dire, TRIPLE CROCHE, dont il en faut 33, à la mesure. Voyez, BISCHROMA.

QUATRO. Veut dire, QUATRE.

A QUATRO SOLI. V. QUATUOR. A QUATRO TEMPI. V. TEMPO. No. 2.

QUATUOR. Terme Latin, qu'on trouve souvent pour marquer une piece de Musique composée à quatre Voix, & qu'on fait chanter par cette raison par quatre Voix seules, afin que la multitude n'en offusque pas les beautés. Les Italiens le marquent par ces mots à *Quattro soli*, à *Quattro feuli*. Comment cette composition à quatre voix se doit faire. V. SYSTIGLA.

QUIETO. MANIERA QUIETA. V. MUTATIONE.

QUINQUE, est un autre terme Latin dont on se sert aussi souvent pour marquer une piece de Musique qu'on doit chanter à cinq Voix seules ou à *Quinque soli*, &c. Voyez, QUATUOR.

QUINTA, en Grec *Diapente*, comme qui diroit *per quinte*, par cinq degrez, en Latin *Quinta*, en François QUINTE. C'est un des Intervalles de la Musique, & la seconde des Consonances parfaites, qui non plus que l'8ve & la 4te ne souffre point de *majorité* ny de *minorité*, qui tire son origine ou sa forme de la proportion *Sesqui-altera* 1. 2. & qui divrant l'8ve *harmoniement* fait la différence des Modes *Authentiques* d'avec les *Plageaux*. Elle contient cinq degrez ou Cordes (d'où luy viennent les noms de *Quinte* & de *Pentachorde*,) & quatre Intervalles. Pour être *juste*, il faut qu'elle aye *Diatoniquement* trois Tons pleins, & un *Semiton* majeur; & *Chromatiquement* sept *Semitons*, dont il y en a 4 *majeurs*, & trois *mineurs*. Dans l'*Accord* ou la *Partition* des Instrumens il ne faut pas qu'elle soit tout à fait *juste*, comme nous l'expliquerons plus amplement au mot *TEMPERAMENTO*.

Si elle ne contient que deux Tons, & deux *Semitons* majeurs,

ou

ou six *Semitons*, sçavoir, quatre *majeurs* & deux *mineurs*, pour lors elle est *fausse* ou *diminuée*, par conséquent *disonance*, laquelle dans l'*harmonie* doit être sauvee par la 3ce, & accompagnée de la 6te. Dans la *mélodie* on la permet en descendant, mais jamais en montant.

Si elle contient trois Tons, un *Semiton* majeur, & un *Semiton* mineur, ou huit *Semitons*, sçavoir, quatre *majeurs* & quatre *mineurs*, pour lors on la nomme *Tetratonon*, comme qui diroit *Intervalle de quatre Tons*, & elle est *superflue*, par conséquent *disonance*, qu'on ne permet jamais dans la *mélodie* ny en descendant ny en montant, ny par degrez conjoints ny disjoints.

Dans l'*harmonie*, quoy qu'elle soit bien dure, on la permet sauvee de la 6te ou de l'8ve & accompagnée de la 3ce. &c.

Dans le Systeme des Anciens, elle n'avoit qu'une *Replique* qui étoit la *dozième*, mais dans le Systeme moderne, elle a outre cela pour *Triplique* la 19me, & pour *Quadruple* la 26me, &c. (Voyez *INTERVALLO*.) On marque indifféremment les unes & les autres dans la Basse Continuë par un 4. On y marque la 4te *diminuée* ou *fausse* ainsi 45. ou ainsi 5b; & la *Superflue* ainsi 45 ou ainsi 52.

Dans la *mélodie*, elle est, pour ainsi dire, l'ame de tous les Chants quand elle est *juste*, & par conséquent permise en toutes manieres, elle sert à former en descendant les cadences parfaites, & en montant les cadences imparfaites ou attendantes. Elle forme la Dominante de tous les Modes reguliers & authentiques, &c.

Dans l'*harmonie*, la Quinte compose ce qu'on appelle la *Triade harmonique*, parce qu'elle contient dans son étendue la 3ce majeure & mineure. C'est elle qui fait le bruit sur tout dans les Parties les plus proches de la Basse, c'est pour cela que les Italiens disent qu'elle est *piu piena*, c'est à dire, qu'elle remplit mieux l'oreille que l'*Octave*, qui naturellement est trop *douce* & ne frappe pas les sens si vivement. Mais il faut prendre garde de n'en pas faire deux justes de suite, parce que pour lors, comme dit Zarlino, il n'y auroit point de *variété*, ny d'*harmonie*, ny de *proportion*, &c. mais elle peut être suivie de l'8ve. de la 3ce, de la 6te, & même d'une autre 4te, pourveu qu'elle soit ou *diminuée* ou *superflue*, &c. Elle sert souvent à sauver la 2de sincopée par la Basse, mais pour lors elle est meilleure *fausse* ou *diminuée*, que *juste*. Elle sauve aussi la 4te sincopée par la Basse, comme aussi la 7me sincopée par le Dessus, & quelques fois aussi sincopée par la Basse &c.

QUINTO. Fem. *Quinta*. Veut dire, CINQUIEME. Ainsi, *Opera quinta*, ou Va. ou V. ou 5. veut dire, *Ouvrage cinquième*, &c.

O ;

QUIN-

QUINTUPLA. Veut dire, **QUINTUPLE.** C'est une des especes de la Proportion *Atuple*, lorsque le plus grand nombre contient précisément cinq fois le plus petit comme 10. à 2. ou 20. à 4. &c. Voyez, **PROPORTIONE.**

R.

RADDOPIAMENTO. Veut dire, **REDOUBLEMENT;** ainsi, *Punto di Radoppiamento*, selon Zarlín, est le Point d'Al-
teratione expliqué cy-dessus. Voyez, **PUNTO.**

RADDOPIATO. Veut dire, **REDOUBLE,** ou *Composto*, composé.

RAGGIONE. ou *Ratione.* Veut dire, **RAISON.** C'est à dire fort souvent *Proportion* ou *Rapport*, sur tout chez les Théoriciens qui traitent de la Musique & des *Proportions des sons.* Voyez, **PROPORTIONE.**

RATIONALE. Veut dire, **RAISONNABLE,** mais en fait de Proportions on dit *Rational*, ce qui appartient proprement à l'Arithmétique, ses Proportions étant ordinairement *Rationnelles*, &c. Voyez li dessus Monsieur Olanani dans son Dictionnaire de Mathématique.

RATIONE. V. RAGIONE.

RE. C'est un des noms inventez par Gui Arétin pour marquer les Sons de la Musique en la place des noms embarrassans des Anciens Grecs. Par la nouvelle Gamme il y a deux sortes de *Re*, un par *b* mol qui est en *G, re, sol*, un par *b* quatre qui est en *D, la, re.* Mais comme le premier n'est proprement que la transposition du second une quarte plus haut, on entend ordinairement le *Re* en *D, la, re*, quand on dit simplement *Re.* C'est en ce sens que la *Lychnos-hypaton* & la *Paranete-dieszeugmenon* de l'ancien Systeme sont des *Re*, comme nous l'expliquons chacun à leur rang, &c. Comme le *Re* forme, selon Zarlín & beaucoup d'autres après-luy, la seconde especes d'Octave, il sert aussi de finale aux six & que Modes, &c.

REALE. A QUATRO VOCI REALE. à quatre parties.

RECITARE, ou **RECITANDO. V. RECITATIVO.**

RECITATIVO, ou en abrégé, *Reco*, ou *Rec.* ou *Ro.* veut dire, **RECITATIF.** On trouve souvent ce mot dans les *Cantates* des Italiens, & encore plus souvent dans leurs *Opera*, qui, à les bien prendre, ne sont qu'un tissu de plusieurs *Cantates* qui se suivent & dont le sens & la liaison font un sujet general. C'est une maniere de chanter qui tient autant de la *Declamation* que du *Chant*, comme si on *declamait* en *chantant*, ou si l'on *chantait* en *declamant*, par conséquent où l'on a plus d'attention à exprimer la *Passion* qu'à suivre exactement u-

ne mesure réglée. Cela n'empêche pas qu'on ne notte ces sortes de Chants en mesure réglée, mais comme on a la liberté d'alterer les temps de cette mesure, & d'en faire quelques-uns plus longs ou plus courts que les autres, cela fait ordinairement qu'on met en partition la Basse-Continue du *Recitatif* au-dessous, afin que l'*Accompagnateur* puisse suivre plutôt celui qui chante, que celui qui bat la mesure. Comme ce stile est fort propre pour *narrer*, *raconter* ou *faire le recit* de quelque action, c'est sans doute de *Recitativo* qu'on a fait *Recitativo.* V. **BAITULA, ENHARMONICO, LARGO** &c.

On appelle aussi *Recit* en François, tout ce qui se chante *seul*, ou à deux, à trois, à quatre Voix seules, en un mot tout ce que les Italiens marquent par *solo* & *sol.* Voyez, **SOLO.**

RECTUS. DUCTUS RECTUS. V. USO.

REDITA. Voyez, **FUGA & REPLICIA.**

REDUCTIONE. Voyez, **DEDUCTIONE.**

REGOLA, en Grec *Canon.* Veut dire, **REGLE,** *Ley* qu'on doit observer, *Exemple* ou *Patron* qu'on doit suivre, ce qui sert à mesurer les grandeurs ou quantitez, &c. C'est en ce sens qu'on nomme le Monocorde *Regola harmonica* ou *Canon harmonicus.*

REGOLARE, au plur. *Regolari.* Veut dire, **REGULIER,** qui est dans les *Regles*, ou renfermé dans de *justes limites*, &c. *Cadenza regolare,* Cadence *reguliere*, est celle qui tombe sur les autres Cordes essentielles du *Mode*, celle qui tombe sur les autres Cordes est *irreguliere* ou *étrangere.* *Modo Regolare* ou *Mode regulier*, est celui qui a une *ste* juste au-dessus de la finale, &c.

REGULA. V. MODO. REGULA HARMONICA. V. MONOCHORDO.

RELATIONE. Veut dire, **RELATION.** C'est à dire en termes de Musique le *Rapport* qui est entre deux Sons entendus immédiatement l'un après l'autre, dont l'un est dans une Partie comme dans le *dessus*, & l'autre dans une autre Partie telle que seroit par exemple la *Basse.* Or entre les *Relations* il y en a de *justes*, il y en a de *fausses.* Les *Relations justes* sont celles dont les deux extrémités forment un Intervalle consonant, *naturel*, & qui se peut entendre ou chanter aisément. Comme dans l'exemple suivant A. Les *Relations fausses* qu'on nomme en Latin *Relationes non harmonice*, sont celles dont les extrémités forment un Intervalle faux & pour ainsi dire *inchantable* comme B. Les Notes noires sont celles dont on considere icy la Relation. Nous ne les considerons icy que de la gauche à la droite; il y en a qui veulent qu'on les considere aussi de la droite à la gauche, comme celles qui sont icy entre toutes les Notes blanches. Exemple.



Entre les fausses Relations il y en a non seulement de tolerables mais aussi d'excellentes, sur tout pour les expressions tristes, tendres, affectueuses, &c. Il y en a qui sont intolerables & vitieuses: sçavoir maintenant qui sont celles qui sont intolerables, c'est ce qu'on ne peut bien décider, les Auteurs & les goûts étant fort partagez là-dessus. Pour moy je dirai volontiers comme un de nos Maîtres, *Evite qui voudra, ou plutôt qui pourra les fausses Relations.* Car prétendre faire une Musique recherchée, & qui ait quelque sel, sans fausses Relations, c'est à mon sens une pure chimere. Il n'y a que la fausse Relation du Triton, telle que l'est celle de cy-dessus B, ou celle qu'elle est dans l'exemple suivant marqué C qu'il est bon d'éviter le plus qu'on peut; ce qu'on peut faire par un des moyens marquez D, E, F. Il faut éviter du moins qu'il n'y ait point de fausse Relation entre les Parties extrêmes ou découvertes, comme le Dessus & la Basse, étant plus supportable entre les Parties moyennes ou couvertes & la Basse.



REMISSIO. V. REMISSIONE.
REMISSIONE, en Latin *Remissio*. C'est l'acte de la Voix quand elle descend d'un Son aigu à un grave, soit par degrez con-

jointes ou disjoints. Comme au contraire *intentione*, est quand elle passe ou monte du Son grave au Son aigu.

REP.AUSARE. V. PAUSA.

REPERCUSSIO. Veut dire, REBATEMENT, ou *Repetition frequente des mêmes Sons.* C'est ce qui arrive dans la modulation, où les Cordes essentielles de chaque Mode ou de la Triade harmonique doivent être rebattues plus souvent que pas une des autres, & entre les trois Cordes de cette Triade les deux extrêmes, c'est à dire la *Finale* & la *Dominante* (qui sont proprement la *Repercussion* de chaque Mode) doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu ou la *Médiane*. Mais pour bien faire il faut que ces Cordes essentielles tombent dans les bons temps de chaque mesure; & qu'elles soient des Notes ou longues ou censées longues. Voyez, LONGA.

REPETATUR. Terme Latin qu'on trouve souvent pour marquer qu'il faut *Repetir*, c'est à dire, chanter ou jouer encore une fois quelque morceau, soit de Symphonie, soit de Chant, &c. Voyez, REPLICA.

REPLICA, ou *Reditta*, ou *Riditta*. Veut dire, REPLIQUE ou *Repetition*. C'est lorsqu'une Partie après quelque silence repete les mêmes Notes, les mêmes Intervalles, le même mouvement, en un mot le même Chant, qu'une premiere Partie a déjà dite pendant le silence de celle-cy. C'est là proprement ce qui fait la *Fugue*. Ainsi voyez FUGA.

REPLICA, est aussi souvent l'Imperatif du Verbe *Replicare*, *Repetere*. Ainsi *Replica*, veut dire, comme *Repetatur*. *Repetez*. Mais quand on veut parler plus civilement on dit, *Si replica se piace*, on repete s'il vous plait. *Si replica il Ritornello, il Choro, &c. se piace*. Il faut s'il vous plaît *repetir* la Ritournelle, le Chœur, &c.

REPLICATO. Veut dire, REPLIQUE ou *Double*. Ainsi, *Intervallo replicato*, *Ottava replicata*, &c. C'est un Intervalle auquel on ajoute le nombre de 7. comme 5. & 7. font douze qui est la *Replique* de la 5^e. Voyez, INTERVALLO.

RESOLUTIO. Voyez, RESOLUTIONE.

RESPONSORIO. plur. *Responsorii*. Veut dire, RÉPONS. Ce sont des espèces d'*Antennes redoublées* qu'on chante après les leçons des Matines & en d'autres occasions, dont les paroles sont ordinairement tirées de l'Ecriture, & conviennent à la Fête qu'on celebre. Ainsi *Responsorii della Settimana Santa*, veut dire, les Répons qu'on chante pendant la Semaine-Sainte & qu'on chante en beaucoup d'Eglises en Musique, &c.

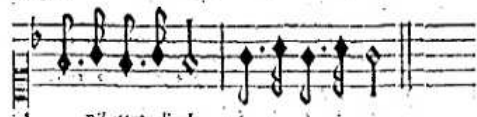
RETTO. Veut dire, Droit. Ainsi, *Moto retto*, c'est un *Mouvement droit*. Voyez, MOTTO.

CONDUCIMENTO RETTO. V. USO.

REVERTENS. DUCTUS REVERTENS. V. U-
50

RHYTHMOS. V. MUSICA RHYTHMICA.

RIBATTUTA. Veut dire, BATTEMENT qu'on recommence plusieurs fois. Ainsi Ribattuta di gola. C'est un des agréments du Chant qui se fait par plusieurs battements du gosier d'une Note à la Note qui est immédiatement au-dessus. Exemple.



Ribattuta di gola.



Ribattuta di gola dopia.



C'est à peu près ce que nous appellons *Tour de gosier, double cadence, &c.*

RICERCATA. Veut dire, RECHERCHE. C'est une espèce de Prélude ou de fantaisie qu'on joue sur l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, &c. où il semble que le Compositeur Recherche les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pièces réglées qu'il doit jouer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champ & sans préparation, & par conséquent cela demande beaucoup d'habileté. V. MOTIETTO. SYMPHONIA, &c.

RIDITTA. Voyez, REPLICA.

RIFORMATO SISTEMA. V. TEMPERAMENTO & SISTEMA sur la fin.

RIGA. au plur. Righe. Veut dire, une RAYE, ou Ligne, ou un Trait de plume. C'est ainsi que les Italiens appellent les Li-
gnes

gnes horizontales, sur lesquelles on met les Notes de la Musique. Originaiement il y avoit autant de lignes que l'étendue d'un Chant contenoit de Sons différens, parce que pour lors on ne mettoit les Points qui marquoient les Sons que sur les Lignes. Dans la suite on mit aussi ces points dans les espaces qui étoient entre ces lignes, & on réduisit le nombre de ces lignes à quatre, ce qui faisoit 9. degrez pour placer 9. Sons différens, les Chants de ce temps-là n'ayant gueres plus d'étendue. Enfin comme on a donné dans la suite plus d'étendue aux Chants, on a augmenté jusqu'à cinq le nombre des lignes (dont celle d'enbas est toujours la première, & celle d'enhaut toujours la cinquième,) ce qui fait onze degrez, y compris les deux espaces qui sont au-dessous & au-dessus des cinq lignes, avec permission même d'y ajouter encore, en cas de besoin, de petites lignes hors d'usage; si ces onze degrez ne sont pas suffisans pour exprimer tous les Sons d'une mélodie ou d'un Chant.

RIPENO. au plur. Ripieni. Veut dire, REMPLI, Remplissage. C'est le nom que donnent les Italiens à ce que nous appellons les Parties du Grand Chœur, & par où ils les distinguent de celles du Petit Chœur. Mais il y a deux sortes de Ripieni, les uns ne disent précisément que le même Chant des Parties du Petit Chœur, & ne multiplient point par conséquent ny l'harmonie ny le nombre des Parties. Ce ne sont proprement que des extraits des Parties Recitantes, où l'on met des Pauses en la place des Recits, & l'on écrit seulement ce qui doit être chanté par tous les Musiciens ou *Da Capella*, & que l'on marque ordinairement par les mots *Tutti*, ou *omnes*, ou *tous*. Ces sortes de Ripieni sont ceux qu'on voit communément dans presque toutes les compositions, tant anciennes que modernes. Mais il y a une autre sorte de Ripieni qui sont bien meilleurs; ce sont ceux, qui multipliant les Parties doublent par conséquent l'harmonie. Par exemple, on trouve souvent des Messes pour l'exécution de laquelle deux Basses avec une Basse & une Basse-Continue suffissent en rigueur, même dans les endroits où ils chantent tous ensemble, parce que ces trois Parties sont disposées de manière que l'harmonie ne laisse pas d'être complète. Mais pour une plus grande perfection on y ajoute une Haute-Contre & une Taille, & souvent même deux Violons dont le Chant est tout différent des trois parties nécessaires, ce qui fait sept Parties différentes, qui rendent l'harmonie bien plus complète & plus pleine dans le temps que toutes les Voix doivent chanter ensemble. Or ce sont ces Parties ajoutées qu'on devoit proprement appeler *Ripieni*, & dont l'usage commence à être fort fréquent, sur tout dans les Musiques Italiennes.

RIPOSTA. C'est ce que nous avons expliqué aux mots REDITTA. FUGIA, &c. V. FUGIA.

RIPRESA. Veut dire, REPRISÉ. C'est ainsi qu'on nomme en Italien & en François ce qu'on nomme en Latin *Signum repetitionis*, parce que la *Reprise* en Musique est proprement un *Signe* ou une *Marque* qu'il faut répéter quelque chose. C'est une invention de la paresse ou de l'avarice des hommes, afin de s'exempter de la peine d'écrire deux fois de suite la même chose, ou pour épargner le papier. Quoiqu'il en soit, il y en a de deux sortes, à savoir, *Represa maggiore* ou *mineure*; c'est à dire la *grande* & la *petite Reprise*.

La *grande Reprise* se marque ainsi ||| ou ainsi ||| & signifie qu'il faut répéter tout ce qui a été joué ||| é ou ||| chanté jusques là, si c'est le commencement d'un ||| ne pie- ||| ce, ou tout ce qui a été joué ou chanté depuis u- ||| no pa- ||| reils mar- que si c'est à la fin d'une pièce; & ce qui se chante ainsi deux fois s'appelle une *Reprise*. On trouve ordinairement de ces signes vers le tiers ou environ des *Gavottes*, des *Ménuels*, des *Bourrées*, des *Courantes*, &c. & à la fin, parce que ces sortes de pièces doivent avoir deux *Reprises* qu'on joue chacune deux fois. Il y en a qui veulent que lorsque la *Reprise* a des points des deux côtés comme cy dessus, elle suffit pour marquer la *Repetition* tant de ce qui la précède que de ce qui la suit; que lorsqu'elle a des

points du côté gauche ainsi ||| c'est pour la repetition de ce qui la précède; & lorsqu'elle a ||| des points du côté droit ainsi ||| c'est la *Repetition* de ce qui suit.

La *petite Reprise* est lorsqu'on ne reprend ou l'on ne repete que quelques unes des dernières mesures d'une *grande Reprise*, on la marque ainsi ||| ou ainsi ||| au-dessus ou au-dessous de la Note par laquelle on doit commencer à repeter.

RISENTITO. Veut dire d'une manière *VIVE* & *Expressive*, qui se fasse entendre ou ressentir, &c.

RISOLUTO. Item. *Risoluto*. Veut dire, *RESOLU*, ou *Délié*. C'est ce que nous appellons *sauvé* ou *sauvée*, en parlant des *Dissonances* qui se font par *syncope*, ou qui sont *liées* & qu'on *délié* ou *sauve* de la manière que nous le dirons cy-dessous au mot *syncope*. Ainsi quand on dit *La settima Risoluta con la 6ta*, con la *5ta*, con la *4ta*, &c. cela veut dire, *La 7me sauvee, suivie ou déliée* par la 6te la 5te ou la 4te &c. *Dissonanze ben risolute*, ce sont des *Dissonances sauves* naturellement selon les bonnes règles, &c.

RISOLUTO CANONE. V. CANONE IN PARTITO.

RESOLUTIONE, en Latin *Resolutio*. C'est lorsqu'un *Canon* ou *Fugue perpétuelle* n'est pas *chiuso* ou *in corpo*; c'est à dire leri-

lorsqu'il n'est pas écrit sur une même ligne ou *Partie*, mais que toutes les Voix qui doivent suivre la *Guida* ou première voix, sont écrites séparément avec les *Paules*, & dans le *Tou* qui convient à chacune, soit que cela se fasse en *Partitton* ou en *Parties séparées*, &c.

RISVEGLIATO. Veut dire, *REVEILLE*. Cela se met lorsqu'après avoir chanté *lanquassiment* ou comme *qui dortant*, on doit tout d'un coup comme réveiller la mesure & le mouvement, en les rendant plus *vifs* & plus *gays*, ce qui dépend de la prudence du *Compositeur* ou du *Conducteur* d'un *Concert*, qui doit avoir égard en cela aux différentes expressions que demandent ou le sujet ou les *Paroles*.

RITORNANTE. CONDUCIMENTO RITORNANTE. V. USO.

RITORNELLO. Veut proprement dire un *PETIT RETOUR*, ou une courte *Repetition*, telle que le seroit celle d'un *Echo*, ou des derniers Sons d'un *Chant*, sur tout quand cette *repetition* se fait après les *Voix* par un, deux, ou plusieurs *Instruments*, mais l'usage a étendu ce terme non seulement à toutes les *Symphonies* qui repètent ce que les *Voix* ont chanté, mais aussi aux *Preludes*, ou à ces *courtes Symphonies* qu'on joue avant que les *Voix* commencent, & qui servent comme d'*introduction* & de *preparation* à ce qui va suivre, sur tout si ces *Symphonies* sont des *Trio* à *Violons* ou à *Flûtes* seules, &c. On trouve souvent dans les *Partitions* des Italiens les *Ritornelles* marquées par ces mots *Si suona*, pour marquer que l'*Orgue* ou le *Clavestin* doivent repeter ce que la *Voix* vient de chanter, &c.

RIVOLGIMENTO. Veut proprement dire *RENVERSEMENT*. Ainsi, *Il rivolgimento della Parti*. C'est quand on met le *Dessus* ou la *Partie supérieure* en la place de la *Basse* ou de la *Partie inférieure*. C'est ce qui arrive souvent dans les *Contrepoints doubles*, où le *Dessus* sert de *Basse*, tandis qu'en même temps la *Basse* de ce même *Dessus* luy sert de *Dessus*; & tout cela de manière que l'*harmonie*, quoy que différente, soit néanmoins aussi corrigée après ce renversement, que lorsque les *Parties* étoient dans leur ordre naturel.

RIVOLTARE. Veut dire, *RENVERSER*. C'est à dire faire ce *Renversement* dans l'*harmonie* & dans les *Parties* dont nous venons de parler. Ainsi *Canto Rivoltato*, c'est un *Dessus Renversé*, qui après avoir servi de *Dessus* sert de *Basse*. *Basso Rivoltato*, c'est une *Basse*, qui après avoir servi de *Basse* sert de *Dessus*, &c. C'est en ce sens qu'on trouve souvent ces mots dans les Auteurs. *La sexta Risoluta diviene Settima*, &c. La *Sixta* renversée devient *Septième*, &c. Ce *Renversement* se

nommé aussi *Al*, ou *per Roverscio*. En voicy un exemple.

ALTO.



Per Dritto.

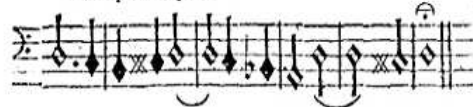


BASSO.

Basso Rivoltato.



Al ou per Roverscio.



Alto Rivoltato.

Sçavoir maintenant comment il faut disposer les Parties de maniere que ce renversement ne gêne rien dans l'harmonie, c'est un secret dont nous donnerons bien-tôt Dieu aidant un Traicté en particulier, c'est pourquoy nous n'en parlerons pas davantage.

RIVOLTATO. V. RIVOLTARE.

ROSTRUM. Instrument qui sert à régler soi-même du papier pour la Musique; on en fait de une, deux, trois, quatre & cinq portées.

ROTONDO. Veut dire, ROND. C'est ainsi que les Ita-

liens appellent le *b mol*, *B Rotondo*, *b Rond* à cause de sa figure, nommant, le \square quarté *b quadrato* ou *b carré* par la même raison.

ROVERSICIO. *Al Roverscio*, ou *per Roverscio*. Veut dire, A L'ENVERS, à la Renverse, Sans dessus dessous, &c. Voyez RIVOLGIMENTO cy-dessus de RIVOLTARE.

S.

S Veut dire Solo, ou Soli. V. SOLO. L'S mise seule dans la Basse Continue au dessous d'une note, marqué souvent qu'il faut pousser les registres du positif, ou commencer par cette note à accompagner avec le petit clavier si l'on accompagnait avec le grand sur une grande Orgue.

SALMO, au plur. Salmi. Veut dire PSEAUME. C'est une partie de l'Office Divin composée originellement en Hebreu par le Prophete David, & que les Hebreux chantoient à leur maniere avec des accompagnemens de toutes sortes d'Instrumens, &c. Zarlino pretend que le Pape Leon III. en introduisit l'usage dans nos Eglises, & qu'il en regla lui-même les Intonations, les Méditations, les Terminaisons, & tout ce qui regarde la maniere de les chanter, qu'on nomme en general *Salmodia*, Psaumodie. Quoy qu'il en soit, les Pseaumes sont maintenant les Textes qu'on met en Musique le plus frequemment. Ainsi on trouve quantité d'excellens Ouvrages intitulés *Salmi vesperini*, c'est à dire, Pseaumes de Vespres.

Salmi Dominicali. Pseaumes pour les Vespres du Dimanche.

Salmi di Completta. Pseaumes de Complies.

Salmi Festivi. Pseaumes pour les Vespres des Fêtes des Saints ou des Mysteres, &c.

Salmi di Terza. Pseaumes de Tierce.

Salmi per li Defunti. Pseaumes de l'Office des Morts ou pour les Dessints.

Salmi concertati, ou *In concerto*. Voyez, CONCERTATO.

SALMODIA. V. SALMO.

SALTARELLA, ou *Saltarello*. C'est une espece de mouvement qui va toujours en sautant, ce qui se fait presque toujours en triple & pointant la premiere de chaque mesure. On appelle aussi *In Saltarello*, lorsqu'on fait trois Noires contre une Blanche

comme dans le $\frac{6}{4}$ ou trois Croches contre une Noire comme dans le $\frac{6}{8}$ sur tout si la premiere Note de chaque temps est

pointée. C'est ainsi que sont faites les *Forlans de Venise*, les *Siciliennes*, les *Gigues Angloises* & autres danses gaves dont l'air va en sautant &c.

SAL-

SALTO. Veut dire, SAULT. Ainsi, *Di Salto*, ou *per Salto*, ou *Saltando*, signifie en *Sautant*. C'est quand le Chant ne va point par degrés conjoints, ou quand entre chaque Note il y a l'Intervalle, de 2^e, de 3^e, de 4^e, de 5^e, de 6^e, &c. & du moins de 3^e. Voyez, GRADO.

Mais il faut bien observer qu'il y a deux sortes de Sauts, savoir, *Saltiregolari*, & *Salti irregolari*. Les Sauts réguliers, ce sont ceux de 3^e, majeure & mineure, soit naturellement, soit accidentellement, de 4^e, de 5^e, de 6^e mineure & d'Octave, & tout ce qui est en descendant qu'en montant. Les Sauts irréguliers sont ceux de Triton, de 6^e majeure, de 7^e majeure & mineure de 8^e, de 9^e, & généralement tous ceux qui passent l'étendue de l'Octave, à moins que ce ne soit pour les Instruments.

Outre ceux-là, il y en a qu'on peut appeler permis, mais dont il faut user avec discrétion; ce sont les Sauts de quarte diminuée, de fausse 5^e, & de 7^e diminuée, mais toujours en descendant & très rarement en montant.

En un mot tout Intervalle, dont les deux Sons, qui en sont les extrêmes, peuvent être cotonnés aisément & naturellement par la Voix de l'homme, sont bons, réguliers & permis; & tous ceux qui ne s'entendent qu'avec peine, avec art, avec passion, &c. sont irréguliers, mauvais & défendus, & l'on ne doit les employer dans la suite d'un Chant que fort rarement, ou à moins qu'il n'y ait entre deux un silence assez considérable pour que l'idée du premier de ces Sons soit entièrement effacée avant qu'on entonne le second, &c.

SALVE REGINA. Antienne. V. TUONO. § 2. No. 2.

SAMPOGNA. V. ZAMPOGNA.

SCANELLO. Veut dire, un PETIT BANC. Voyez, POMTICELLO, ou MAGADE.

SCALA. Veut dire, ESCHELLE. C'est ainsi qu'on nomme l'arrangement des six syllabes de *Gui Actin, ut, re, mi, fa, sol, la*, qu'on nomme autrement *Gamme*, parce qu'il représente assez naturellement une ou plusieurs échelles, par le moyen desquelles la Voix monte à l'aigu ou descend au Grave, & dont chacune de ces six syllabes est comme un Eschelon. V. SYSTEMA.

SCENICA MUSICA. V. MUSICA.

SCHISMA. Terme Grec. Voyez, COMMA.

SCIOLIO. Fem. *Sciolta*. Veut dire, DESLIÉ, Libre, &c. Ainsi, *Contrapunto*, ou *Canon Sciolto*, c'est un *Contrepoint* ou un *Canon libre*, c'est à dire, qui n'est point rempli de Notes liées ou liées, ou bien qui n'est point contraint par d'autres loix que celles qui sont générales, qui n'a point d'autre obligation particulière, &c. V. CONTRAPUNTO. On dit aussi que les Notes sont *Sciolte*, quand elles ne sont pas liées. Voyez, NOTA.

SE. Conjonction conditionnelle des Italiens qui veut dire, *Si*, en cas que, *Pourvu que*, &c. ainsi, *Se piace*, veut dire, *Si ce lui plaît*; ou plus civilement, *Se piace à vostra Signoria*, ou par abréviation, *Se piace à V. S.* veut dire, *S'il vous plaît*, &c.

SECONDA. Veut dire, SECONDE. C'est un des Intervalles de la Musique, qui n'est proprement que la distance qu'il y a d'un Son à un autre Son le plus proche, soit en montant ou en descendant. Or comme on peut distinguer dans l'étendue d'un Ton neuf Sons sensiblement différens, qui forment ces petits Intervalles qu'on nomme des *Comma*, on pourroit dire aussi en rigueur qu'il y auroit huit sortes de seconde, mais comme ces petits Intervalles, quoiqu'ils soient sensibles, ne le sont pas assez pour contribuer à l'harmonie, cela fait qu'on n'en distingue ordinairement que de quatre sortes.

La première, qu'on nomme *Seconde diminuée*, contient quatre *Comma*; c'est la différence, par exemple, d'un *ut* naturel, au même *ut* haussé de quatre *Comma* par le \times Chromatique, ce qu'on nomme autrement *Semiton mineur*.

La seconde, qu'on nomme *Seconde mineure*, contient cinq *Comma*; elle peut se faire ou naturellement comme du *mi* au *fa*, ou du *fa* à l'*ut*, ou accidentellement par le moyen du *b* comme du *la* au *si bémol*, ou par le moyen du *fa dieze* au *sol*, c'est ce qu'on nomme autrement *Semiton majeur* ou *seconde imparfaite*, en Italien *Semitono*.

La 3^e est la *seconde majeure*, elle contient les neuf *Comma* qui composent le Ton, soit que cela arrive naturellement comme entre *ut* & *re*, *re* & *mi*, &c. ou accidentellement comme entre *mi* & *fa dieze*, &c. C'est ce que les Italiens nomment autrement *Tono*, ou *2^e parfaite*.

La 4^e enfin est la *Seconde superflue* composée d'un Ton & d'un *Semiton mineur*, comme du *fa* au *sol dieze*, &c.

Dans le Systeme des Anciens la seconde n'avoit qu'une *Replique* qui est la 5^e. Dans le Systeme moderne elle a outre cette *Replique* la 1^{re} pour *Triplique*, la 2^e pour *Quadruple*, &c. On les marque toutes indifféremment dans la Basse-Continue, quand la Basse s'écrite par un 2. & quand le Dessus s'écrite par un 9. Quand il y a un *b* mol devant ou après le chiffre, c'est la 2^e mineure; quand il y a un *dieze*, c'est la 2^e superflue.

Ces quatre espèces de *Seconde* sont toutes naturellement *Dissonantes*, cependant dans la mélodie, c'est à dire, dans la suite d'un Chant, on peut se servir fort bien des trois premières, mais jamais ou du moins très-rarement de la quatrième. Quand le Chant procède ainsi par seconde on appelle cela autrement *Degré conjoint*, ou *di grado*. Voyez, GRADO.

A l'égard de l'harmonie, on ne doit jamais se servir de la

Diminuë, & rarement de la *Suprefluë*; il n'y a proprement que la *Minuë* & la *Majure* qui puissent y entrer; mais il ne faut pas que l'une ny l'autre soient dans un *bon temps* de la mesure, où si elles y sont, il faut que cela se fasse par *syncope*; & quand le Dessus syncope, pour lors elles demandent d'être suivies naturellement de l'Unifon dans le temps suivant, ou de l'8^{ve} si elles sont doublées; & de la 3^{ce} si la Basse syncope. Les Seconds sur tout dans les expressions de douleur ou de tristesse font un effet merveilleux, & encore plus les *Minuës* que les *Majures*. Il y beaucoup d'autres manières de les faire, mais celles-cy sont les plus naturelles.

SECUNDARIUS. V. PROTOS.

SIGNO, au plur. *Segni*. Veut dire, SIGNES. Toutes les marques dont on se sert dans la Musique, telles que sont les *Clefs*, les *Notes*, les *Nombres* ou *Chiffres*, les *Points*, &c. peuvent être nommées en general des *Signes*, mais on se sert particulièrement du mot *Signo*.

1. Pour nommer ces Figures qu'on trouve immédiatement après la *Clef*, & qui marquent combien de temps doit avoir chaque mesure du Chant qui suit, & combien on doit demeurer sur chaque Note. Tels sont ces Lignes perpendiculaires dont nous avons parlé au mot *Modo*; tels sont le *Cercle* & le *Demi-cercle* ou simples ou barrez dont nous parlerons au mot *Tempo*; tels sont les *Points* qu'on voit quelques fois dans le *Cercle* & dans le *Demi-cercle* dont nous avons parlé au mot *Prolazione*; tels sont enfin ces Chiffres 3 ou 3 3 6 6 &c.

1 2 4 4 8

que les Italiens appellent *Proporzioni*, & dont nous parlerons au mot *Tripla*.

2. On nomme aussi *Signes*, mais *Signes accidentels*, le *Bémol*, ou \flat , les *diezes* tant *enharmoniques* que *chromatiques*, ou \sharp , le *Becarre*, ou \natural , dont nous parlons chacun en leur rang; mais il faut remarquer que chacun de ces trois *Signes* est affecté à un des trois genres de la Musique. Le *Dieze* est proprement un *Signe enharmonique*, le \flat est proprement un *Signe chromatique*; & le \natural un *Signe diatonique*, &c.

3. On nomme aussi *Signi del silentio* ou *marques de silence*, ces traits perpendiculaires qu'on trouve souvent dans la Musique & que nous expliquons au Mot *Pausa*.

4. Enfin on appelle aussi *Signes extraordinaires*, les *Points d'Orgues*, les *Reprises*, les *Pauses initiales* & *finales*, les *Points de separation*, les *Guidons*, &c. dont nous parlons chacun à leur rang aux mots *PUNTO*, *RIPRESA*, *MOSTRA*, *PAUSA*, &c.

SEGUE. Troisième personne du present de l'Indicatif du Verbe

Verbe Italien *Seguire* ou SUIVRE, venir après, &c. On trouve souvent cette troisième personne devant d'autres mots, comme *Segue l'Aria* ou *Aria*; *Segue Alleluja*, *Segue Amen*, &c. pour marquer que ces morceaux suivent ou doivent être chantés immédiatement après le morceau à la fin duquel cela est écrit. Si ces deux mots Italiens, *Se piace* ou *piacera*, en ces mots Latins *Ad libitum*, &c. sont avec *Segue*, cela marque qu'on peut ne pas chanter ce morceau, si l'on veut.

SEMI. Particule Italienne, qui d'elle-même ne signifie rien, mais qui jointe avec d'autres mots, a le même effet à peu près que *Mezzo* ou que le *Hemi* des Grecs, c'est à dire.

1. Qu'étant devant le nom de quelques Notes, elle marque une diminution de la moitié de leur valeur précisément. Ainsi par exemple.

Semi-Breve. Veut dire, *Semi-Breve*, ou une *Ronde*, ou *Blanche* sans queue ainsi Δ , qui vaut ordinairement la moitié d'une *Breve* ou \square .

Semi-minima. Veut dire, une *Semi-minime*, c'est à dire une Note qui ne vaut que la moitié d'une *Minime* ou d'une *Blanche* à queue. C'est ce qu'on nomme en François, une *Noire à queue*, ou simplement *Noire*.

Semi-Chroma, ou *Semi-Fusa*. Veut dire, une Note qui vaut la moitié d'une *Croche*, dont la queue a un double Crochet & qu'on nomme pour cette raison en François *Double Croche*, ou *Crochee*, &c.

Semi-Ditono con Diapente. V. **SETTIMA**.

Semi-Trippla, *Sestupla*, *Nonupla*, *Dodecupla*, *di semi-breve*. V. **TRIPOLA** dans toutes les classes.

Semi-Croma. V. **NOTA** & **FUSA**.

Semi-Crometta Trippla. V. **TRIPOLA**. 1. *Claf. No. 5.*

Semi-Fusa. V. **NOTA** & **FUSA**.

Semi-Suspira. Veut dire, une *Pause* qui vaut la moitié d'un *Suspira*, ou la 8^{me} partie d'une mesure à quatre temps. On la nomme *Demi-Suspira*, & on la figure ainsi \neg , ou ainsi \neg .

2. Cette Particule jointe avec les noms des Intervalles, marque une diminution non de leur moitié, mais d'un *Demi-Ton mineur*, ou quatre *Comma*, sur toute leur étendue. Ainsi par exemple.

Semi-Tuone. Veut dire, un *Ton* dont on a retranché quatre *Comma*, & par conséquent un *Intervalle* de ϵ . *Comma*, qu'on nomme autrement *Semituono maggiore*, *Demiton majeur*, ou *Seconda minore*, *Seconde mineure*. On se sert aussi du même mot pour marquer l'autre moitié du *Ton*.

Q 2

Q 1

qui n'a que 4. *Comma* d'étendue, mais on le nomme par cette raison *Semitono minore*, Semiton mineur, ou *Secunda diminuta*, Seconde diminuée. Voyez, *SECONDA*.

Semi-Ditono, ou *Tribemituono*, veut dire, *Terza minore*, Tierce mineure. Voyez, *TERZA*.

Semi-Diatesson. Veut dire, une *Quarte diminuée*, que quelques-uns appellent aussi *Fausse Quarte*. Voyez, *QUARTA*.

Semi-Diapente. Veut dire, une *Quinte diminuée*, qu'on nomme communément en Italien *Falsa Quinta*, ou *Quinta falsa*, & en François *Fausse Quinte*. Voyez, *QUINTA*.

Semi-Diaphason, ou *Diaphason diminuta*. Veut dire, une *Octave diminuée* d'un *Semiton mineur* ou de quatre *Comma*. Voyez, *OTTAVA*.

‡. Cette Particule signifie aussi souvent une *Imperfection*. Ainsi, par exemple.

Semi-Circolo, ou *Circolo-mezzo*; signifie un *Demi Cercle*, ou un *Cercle imparfait*, qui est la marque du *Temps imparfait* ou mesure à deux temps, au lieu que le *Cercle parfait* étant un signe de perfection, marque la mesure à 3. temps. Voyez, *CIRCOLO* & *TEMPO*.

SEMPLICE. Veut dire, *SIMPLE*, ou qui n'est pas *Double* en *Composé* de plusieurs Parties ou figures de différente valeur, grandeur, &c. Ainsi *Cadenza semplice*, c'est une Cadence dont les Notes sont toutes égales dans toutes les Parties, &c. Voyez aussi *CONTRAPUNTO*.

SENZA. Préposition Italienne qui veut dire, *SANS*. On la trouve souvent dans les Titres & dans les Ouvrages des Auteurs Italiens devant plusieurs mots, pour marquer qu'on ne doit point se servir, ou qu'on peut se passer de quelque chose, ou qu'on ne le doit point chanter, ainsi.

Senza l'Aria. Veut dire, *Sans l'Air*, c'est à dire souvent, sans le répéter ou le dire encore une fois, &c.

Senza Ritornello. Veut dire, *Sans la Ritornelle*, ou sans la recommencer.

Senza Violino, ou *Violini*; *Senza Stromenti*, &c. signifie, *Sans Violons*, *Sans Instruments*, &c. pour marquer que pour exécuter une pièce il ne faut point de Violons, &c.

SEPTIMA. Veut dire, *SEPTIÈME*. Les Italiens l'écrivent, & il faut chercher *SETTIMA*.

SEQUENZA, au plur. *Sequenze*. Veut dire, *PROSE*, ou *Sequenze*. C'est à dire, certaines espèces d'Hymnes, qui le plus souvent sont plutôt de la *Prose rimée* & *cadencée*, que de véritables Vers, & qu'on chante en beaucoup d'Eglises après le *Graduel*, immédiatement avant l'*Évangile*, & quelques fois aux *Vé-*
piet

pres avant *Magnificat*, &c. L'usage en étoit autrefois bien plus fréquent que maintenant. L'Office Romain n'en a retenu que trois, que les Italiens appellent *Letre Sequenze dell'anno*. Les trois Sequences de l'année. Ce sont *Vilima Paschali Laudes*, &c. pour le jour & l'Octave de Pâques; *Veni Sancte Spiritus*, &c. pour le jour & l'Octave de la Pentecôte; *Lauda Sion Salvatorem*, &c. pour le jour de l'Octave du Saint Sacrement. On les chante en beaucoup d'endroits en Musique; en d'autres on les chante alternativement avec l'Orgue & sur le Livre, ou en *Contrepoint*, &c. Il y en a encore une qui est, *Dies ira, dies illa*, &c. pour l'Office des Morts, dont le Chant est admirable, & sur laquelle il y a des Compositions excellentes de Legrenzi, Lully, & autres.

SERENATA. Veut dire, *SERENADE*. C'est un concert qu'on donne ordinairement pendant le *serain de la nuit* à quelqu'un pour l'honorer ou le divertir. Quelques fois il n'y a que des Instruments, souvent on y mêle des Voix, & les Pièces qu'on fait pour de pareilles occasions se nomment aussi *Serenate*.

SESQLI. Particule Italienne, qui, selon Zarlino, veut dire une des espèces de Proportion que nous avons expliquée cy-dessus au mot *Proporzione*. Mais les Italiens se servent particulièrement du mot *Sesqui* pour marquer plusieurs des espèces du Triple, ainsi.

SESQLI ALTERA. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf. No. 1. & 3.* & 3^e *Claf. Artic. 1. No. 1.*

Sesqui-altera maggiore perfetta. C'est un Triple marqué comme



cy à côté, ou la Breve ■ vaut trois tems sans

même avoir de point. Voyez, *EREVE*. & *TRIPOLA*. *Claf. 1. No. 1.*

Sesqui-altera maggiore imperfetta. c'est un Triple marqué comme



cy à côté; ou la Breve pointée ainsi $\text{■}.$ vaut trois

tems, & deux tems sans être pointée. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf. No. 1. & 2.*

Sesqui-altera maggiore perfetta. C'est un Triple marqué com-
me

me O^3 cy à côté, ou la *Semi breve* ou *Ronde* Δ vaut trois temps même sans point, pourveu qu'elle soit suivie d'une ou plusieurs autres *Rondes*. &c. Voyez, *BREVE*. *Sesqui-altera minore imperfecta*. C'est un Triple marqué comme

me C^3 cy à côté, ou la *Ronde* pointée ainsi Δ . vaut trois temps & deux temps sans être pointée. $6 \quad 12$
On pourroit aussi nommer *Sesqui-altera* les Triples &

selon Bontempi, mais sur cela voyez, *Super tri partiente*, &c. $4 \quad 8$
SESQUI ALTERA DUPLA. V. *TRIPOLA* 3. *Claf. Art. 2.*
No. 4.

SESQUI NONA. V. *TRIPOLA*. *Claf. 1.* No. 3.
SESQUI QUARTA. V. *PROPORTIONE*.
Sesqui-Ottava. C'est une espece de Triple marqué comme cy à

côté C^9 que les Italiens appellent autrement *Nonupla* 8
di Croma, où il entre *neuf Croches* au lieu de *huit* dans chaque mesure, c'est à dire, trois *Croches* à chaque temps. V. *EPOGDOO* & *TRIPOLA* *Claf. 2.* No. 2.
Sesqui-Quarta dupla. C'est une espece de Triple marqué comme

cy C^9 à côté que les Italiens appellent autrement *Nonupla di Semiminime*, où il entre *neuf Noires* par chaque mesure, au lieu de quatre, c'est à dire, trois *Noires* à chaque temps.

Sesqui-Terza. C'est le nom qu'on pourroit, selon Bontempi, $6 \quad 12$
donner à la mesure marquée ainsi $8 \quad 16$ mais sur

cela voyez cy après, *SUB*, *SUPER*, *PROPORTIONE*, *EPITRITO* & *TRIPOLA*, &c.

SESQUI TERZA DUPLA ou *DOSDUPLA DI SEMICROMÉ*. V. *TRIPOLA* 3. *Claf. Art. 2.* No. 5.

SESTA, en Grec, *Hexacorden*, en Latin *Sexta*. Veut dire, *SIXTE*, ou quelques fois *Sixieme*. C'est la seconde des Consonances imparfaites, qui par consequent souffre *majorité* & *minorité*; voilà pourquoi on en distingue ordinairement de deux sortes.

La premiere est nommée par les Grecs & les Latins *Hexacorden*.

Hexacorden minus, par les Italiens *Essacordo*, ou *Sesta minore*, en François *Sixte* ou *Sixieme mineure*. Elle est composée *Diatoniquement* de six degrez, d'où luy viennent les noms cy-dessus, & de cinq Intervalles, dont il y en a trois qui sont des *Tons*, & deux qui sont des *Semiton* majeurs. Et *Chromatiquement* de huit *Semiton*, dont il y en a 5. majeurs & 3. mineurs. Elle tire sa forme ou son origine de la Proportion *Sur-tri partiente cinquieme*, comme de 8. à 5. Voyez, *PROPORZIONE*.

La Seconde est nommée par les Grecs & les Latins *Hexacorden majus*, par les Italiens *Essacordo maggiore*, en François *Sixte* ou *Sixieme majeure*. Elle est composée *Diatoniquement*, comme la mineure, de six degrez & de cinq Intervalles, mais entre ces Intervalles il y a quatre *Tons*, & un *Semiton* majeur. Et *Chromatiquement* de 9. *Semiton*, dont il y en a 5. majeurs & 4. mineurs, par consequent elle a un *Semiton* mineur plus que la *Sixte mineure*. Elle tire son origine & sa forme de la Proportion *Sur-bi-partiente trois*, comme de 5. à 3. Voyez, *PROPORZIONE*.

Ancienement la *Sixte* n'avait qu'une *Replique*, qui étoit la 13me, mais dans le Systeme moderne, elle a pour *Triplique* la 20me, & pour *Quadruple* la 27me, &c. Toutes ces *Repliques* se marquent indifféremment dans la Basse-Continue par le chiffre 6. & même la 6me mineure & la 6me majeure, quand elles se rencontrent telles naturellement, ne se marquent point autrement que par un simple 6. Mais si la *Sixte* est mineure par accident, alors on met un *b* devant ou après le 6. ainsi *b 6.* ou *ain 6b*; & si elle est majeure par accident, on met un \sharp ou un \natural devant ou après le 6. La *Sixte* étant mineure naturellement, s'il y a un *b* avec le 6. cela marque la 6me diminuée; & la *Sixte* étant majeure naturellement, s'il y a un \sharp avec le 6. cela marque la 6e *superflue*. Car il faut bien remarquer qu'outre les deux especes de *Sixtes* expliquées cy-dessus, qui toutes deux sont bonnes & Consonantes, il y en a deux autres qui sont vicieuses & Dissonantes.

La premiere est la *Sixte diminuée*, composée de deux *Tons* & trois *Semiton*, ou de 7. *Semiton*, dont il y en a 3. majeurs & 2. mineurs, comme d' \sharp au la bemol.

La Seconde est la *Sixte superflue* composée de 4. *Tons*, un *Semiton* majeur, & un *Semiton* mineur, comme du *si b*, au *sol* \sharp , d'où quelques uns l'appellent *Penta-tenon* parce qu'elle renferme cinq *Tons*. Ces deux *Sixtes* étant toutes deux dissonantes, on ne s'en doit jamais servir dans la *Melodie*, & très-rarement dans l'*Harmonie*.

A l'égard des deux autres qui sont consonantes, il n'étoit permis autres fois d'en faire que deux ou trois contre la Basse, cicore

encore falloit-il qu'elles fussent entremêlées de majeures & de mineures, & par degrez conjoints, &c. Mais maintenant il est permis d'en faire tant qu'on veut, aussi bien que des Tierces; les Sixtes n'étant à le bien prendre que des Tierces renversées. Mais on observe ordinairement que la première Sixte soit mineure & la dernière majeure, d'où l'on monte à l'Octave. Car dans l'Harmonie la Sixte majeure demande naturellement de monter à l'Octave; & la Sixte mineure au contraire demande naturellement de descendre à la Quinze. Ce n'est pas qu'on n'en puisse user quelques fois autrement, mais c'est le mieux.

Dans la Mélodie, ou dans la suite d'un Chant, on peut monter ou descendre tant par degrez conjoints que disjoints, par Intervalle de Sixte mineure, & souvent dans les expressions de Tristesse ou de Douleur, dans les Exclamations &c. cela fait un très-bel effet. Mais il n'en est pas de même de la Sixte majeure, ses deux extrémités sont si difficiles à entonner, qu'on la met communément au nombre des Sautes, ou des Intervalles absolument descendus dans la suite d'un Chant. Voyez, SALTO & INTERVALLO.

SESTUPLA di Semioinime. Voyez, SUPER-BI-PARZIENTE-QUARTA.

SESTUPLA di Crome. Voyez, CHROME & SUB-SUPER-BI-PARZIENTE-SESTA. Il y a encore trois autres espèces de septuples dont nous parlerons au mot TRIPOLA. 3. COM. Art. 1.

SESTUPLA DI SEMI BREVI, DI MINIME, SEMIMINIME, CROME, SEMICROME. V. TRIPOLA, *ibid.*

SEPTIMA. en Grec Heptachordon, en Latin SEPTIMA. en François SEPTIÈME. Il y en a de quatre sortes.

La première est la 7^{me} diminuée, elle est composée de trois Tons & trois Semitons majeurs, comme d'un \times au si b.

La seconde est celle que Zarlino & les Italiens nomment *Semiditono con Diapente*, ou *Settima minore*, c'est à dire, la Septième mineure. Elle est composée Diatoniquement de 7. degrez & 6. Intervalles, dont il y en a quatre qui sont des Tons, & deux qui sont des Semitons majeurs comme de *re* à *ut*; & Chromatiquement de dix Semitons, dont il y en a six majeurs, & 4. mineurs. Elle tire sa forme de la Proportion *Sur-quadrupartiente-cinq* comme 9. à 5.

La 3^{me} est celle que Zarlino & les Italiens appellent *Il Ditono con la Diapente*, ou *Settima maggiore*. C'est à dire, la 7^{me} majeure. Elle est composée Diatoniquement comme la précédente de 7. degrez & de six Intervalles, il y en a cinq qui sont des Tons pleins, & un seul qui est *Semiton majeur*, en sorte qu'il ne faut

plus

plus qu'un *Semiton majeur* pour arriver à l'Octave comme d'*ut* à *si*; & Chromatiquement d'onze Semitons, dont il y en a 6. majeurs & 5. mineurs. Elle tire sa forme en son origine de la Proportion *Sur-septpartiente huit* comme de 15. à 8.

La 4^{me} enfin est la 7^{me} *Superflue*, composée de cinq Tons, un *Semiton majeur* & un *Semiton mineur*, comme de *si b* au *la* \times en sorte qu'elle n'est moindre de l'Octave que d'un *Comma*, c'est à dire, de ce qu'il faudroit pour rendre le second *Semiton* majeur. C'est ce qui fait que plusieurs, la confondant avec l'Octave, prétendent avec raison qu'il n'y a que les trois premières Septièmes qui puissent être de quelque usage.

La Septième n'avoit anciennement qu'une *Replique*, qui étoit la 1^{me}: mais dans le Sytème moderne, elle a outre cette *Replique* la 2^{me} pour *Triplique*, la 3^{me} pour *Quadruple*, &c. Voyez INTERVALLO. Dans la Basse-Continue, on marque la 7^{me}, soit simple, soit repliquée, soit majeure, soit mineure, pourveu qu'elle soit telle naturellement par le chiffre 7. Mais si elle est mineure accidentellement, on ajoute un *b* devant ou après le 7. ainsi *b 7.* ou *7 b.* Si elle est majeure accidentellement, on met un \times devant ou après le 7. ainsi, $\times 7.$ ou $7 \times$. Mais si étant mineure, il y a encore un *b* avec le 7. c'est une marque que la 7^{me} est diminuée, &c.

Dans la Mélodie, on peut très-bien se servir en descendant de la 7^{me} diminuée, soit *di grado*, ou *per salto*, mais on ne s'en doit servir que rarement en montant.

La 7^{me} mineure & majeure, sont des Intervalles absolument descendus sur tout *per salto*, dans la suite d'un Chant. On pourroit cependant se servir de la 7^{me} majeure en montant, mais rarement & jamais sans nécessité, &c.

Dans l'Harmonie, la 7^{me} diminuée a quelques fois des effets merveilleux, même sans être sincopée. Mais il faut pour cela.

1^o. Qu'elle soit précédée ou de la 3^{ce} ou de la 5^{te} ou de l'Octave, ou de la 6^{te}.

2^o. Qu'elle soit sauvée ou suivie de la 5^{te} & quelques fois de la 3^{ce}.

3^o. Qu'elle soit accompagnée de la fausse 5^{te} & de la 3^{ce}. On s'en sert aussi fort bien *per se* dans le Dessus, & pour lors elle est sauvée par la 6^{te}. la Basse demeurant sur le même degré, ou encore mieux descendant d'un *Semiton mineur*, &c.

Les deux autres Septièmes majeure & mineure se pratiquent à tous moments dans l'Harmonie, & cela en trois manières.

1^o. Par *Suspension*. C'est à dire, 1^o. pourveu qu'elles tombent dans un des mauvais temps de la mesure. (Voyez, CATTIVO.) Et 2^o. Pourveu qu'elles ne soient pas sur une Note censée longue, (Voyez LONGA.) &c. En ce cas elles peuvent

R

TEUR

vent être précédés, & suivies de quelque *Consonance* que ce soit, & souvent de quelques *Dissinances*. Voyez, *SUPPOSITION*.

2°. Par *fincope*. Mais il faut observer, 1°. que ces *Septièmes* tombent dans la *Seconde* partie de la *fincope*. 2°. Que la première partie de la *fincope* soit une *Consonance* ou *parfaite*, ou *imparfaite*. 3°. Que la partie qui *fincope* ne monte jamais, après la 7me, mais descende d'un seul degré. Avec ces conditions, si c'est le Dessus ou une autre Partie Supérieure qui *fincope*; la 7me. se sauve naturellement par la 6te. quelques fois par la 5te. quelques fois par la 4te. juste, quelques fois, mais avec jugement, par la 3te. diminuée ou fausse, par la 2te. *superflue*, &c. Mais jamais par l'Octave. Quand on la sauve par la 6te. on en peut faire tant qu'on veut de suite, mais il faut que la dernière *Sixte* soit majeure, & monte à l'Octave sur une des Cordes essentielles du Mode, &c. Ce qui se peut faire aussi fort bien à proportion, dans les autres manières de la sauver.

Si la Basse *fincope* (ce qui cependant étoit descendu autres fois, & qu'on pratique aujourd'hui sans scrupule,) pour lors on la sauve naturellement de l'Octave, quelques fois de la 5te. ou de la 6te. ou majeure ou mineure; mais comme pour ces deux dernières manières il faut que, contre la règle générale, la partie qui *fincope* monte d'un degré, il ne s'en faut servir que rarement & jamais de la 3te.

La 3me. manière est particulière à la 7me. majeure. On pourroit la nommer par *Tenue*. C'est lorsque, la Basse tenant ferme un même Son pendant deux ou plusieurs mesures, on fait après une bonne *Consonance* une 7me. majeure, qui dure quelques fois deux, trois & plus de mesures, ensuite de quoy on monte à l'Octave; & pour lors elle doit être accompagnée de la 4te. de la 2de. & de la 6te. Ce qu'on marque ordinairement dans la

Basse-Continuë comme dans l'exemple cy à coté

| | |
|---|---|
| 7 | 7 |
| 6 | 6 |
| 4 | 4 |
| 2 | 2 |

Cette manière est fort fréquente dans les *Recitatifs* des Italiens. J'en ay vû même qui commençoient une pièce par là, sans se mettre en peine de la préparer. Mais à dire le vrai ce sont là des coups de Maître qu'on doit plutôt admirer, qu'imiter. La seule nécessité de l'expression des paroles pouvant excuser en quelque manière ces sortes d'irregularitez, qui ont quelque chose de trop bizarre.

SETTIMANA SANTA. V. *RESPONSORIO* & *LAMENTATIONE*.

SEXTA, mot Latin, que quelques uns traduisent fort mal en François par *Sexte*; (à moins qu'on ne parle d'une partie de

de l'Office Divin.) Voyez, *SESTA*.

SFIGGITO, Fem. *Sfuggita*. Participe du Verbe *Sfuogire*, qui veut dire, *FUIR*, *Eviter*, se détourner du chemin ordinaire. Ainsi, *Cadenza sfuggita*, c'est une *Cadence* où la Basse au lieu de monter de *quarte*, ou descendre de *quinte*, ne monte que d'un *Ten* ou d'un *Semiton*, ou descend de *Tierce*, &c. Ou pour parler plus généralement, c'est lorsque les Parties tant supérieures qu'inférieures évitent leurs conclusions naturelles, pour en prendre de *détournées*. Voyez-en un exemple au mot *Motivo di Cadenza*.

SI. Particule Italienne, qui seule ne signifie rien, mais qui jointe avec un Verbe, veut dire *ON*, ou *Il faut*, *oien doit*, &c. Ainsi.

SI replica. Veut dire, *On doit repeter*.

SI replica da capo. Veut dire, qu'on doit repeter *deux*, ou comme au commencement.

SI replica se piace, una altera volta. Veut dire, *On repete s'il vous plait une autre fois, ou encore une fois*.

SI segue. Veut dire, *On fait*, ou *Il faut poursuivre*. Ce qu'on met quand la pièce n'est pas entièrement terminée.

SI suona. Veut dire, *On sonne*, c'est à dire, que les Instrumens jouent seuls. Cela se met particulièrement quand l'Orgue ou le Clavessin, &c. doivent repeter ce que la Voix vient de chanter, comme par une espèce de *Ritornelle*.

SI volti. Veut dire, *On doit*, ou *il faut tourner la feuille*, &c.

SI volti, subito, ou presto, veut dire, qu'on doit tourner vite, sans s'arrêter, &c.

SICHISMA, ou *Schisma*. C'est ainsi que quelques Italiens écrivent & traduisent le mot *Schisma* que nous avons expliqué au mot *COMMA*.

SICILIANE, *CANZONETTE SICILIANE*. V. *CANZONETTA*.

SIEGUE. C'est ainsi que plusieurs écrivent, quoy que fort mal, ce que nous avons expliqué au mot *SEGUE*.

SIGNATUS, *CLAVES SIGNATÆ*. V. *CHIAVE* & *SYSTEMA*.

SIGNUM CONVENIENTIÆ AC MORÆ. V. *PUNTO*.

SIGNUM REPETITIONIS. V. *RIPRESA*.

SILLABA. Veut dire, *SILLABE*. C'est une des parties d'un mot, composée quelques fois d'une seule voyelle, &c. Les Ital. nomment souvent simplement *Sillabe di Guido Arretino*, les six *Sillabes ut, ve, mi, fa, sol, la*, que ce sçavant *Bénédictin* a substituées en la place des noms embarrassés des Anciens Grecs.

SIMPONIA, SINCOPE & SISTEMA, & plusieurs autres moistrerez du Grec, que quelques Italiens écrivent par un I. se doivent chercher icy par un Y Grec.

SINGOPATIONE. V. SYNCOPE.

SINCOPE. V. SYNCOPE.

SI-SUONA. V. SI & RIORNELLO.

SISTEMA. V. SISTEMA.

SIXTE. Terme François. Voyez, *SESTA.*

SMORZATO, Eteint, de *Smorzare* éteindre. *Cela veut dire qu'il faut trainer l'Archet en affoiblissant le son. On se sert peu souvent de ce mot, mais je l'ai trouvé dans le premier ouvrage de Mr. Zotti & j'ai cru devoir le mettre ici.*

SOAVE. Adjectif Italien, qui veut dire, *AGREABLE, Doux, Gracieux &c.*

SOAVE & SOAVEMENTE. Adverbe Italien, veut dire, d'une manière agréable, douce, gracieuse, &c.

SOGETTO, ou *Sogetto*. Veut dire, *SUJET.* C'est à dire, 1^o. un *Chant* au-dessus duquel on doit faire un *Contrepoint*, & pour lors cela s'appelle *Contrapunto sopra il Sogetto*, *Contrepoint sur*, ou *au-dessus du sujet*, & ce sujet est à la Basse.

2^o. Un *Chant* au-dessous duquel on doit faire un *Contrepoint*, pour lors cela s'appelle *Contrapunto sotto il Sogetto*, *Contrepoint au-dessous du sujet*, & ce sujet est dans quelques parties supérieure.

Si ce sujet ne change point ny la figure ny la situation des Notes, soit qu'il soit au-dessus ou au-dessous du *Contrepoint*; on le nomme *Sogetto invariato*. Mais s'il change l'un ou l'autre, ou tous les deux; on le nomme *Sogetto variato*.

3. *Sogetto* est aussi souvent un *Texte*, ou des paroles sur lesquelles on doit faire un *Chant* ou une *Composition* à une, ou plusieurs Parties.

4. *Sogetto* est enfin une suite de plusieurs Notes, d'une, deux, ou plusieurs mesures, disposées de manière qu'on en puisse former une ou plusieurs *Fugues*. C'est ce qu'on nomme par cette raison un *Sujet de Fugue* en François. Les *Fugues* n'ont ordinairement qu'un sujet, mais on en trouve souvent à deux, à trois, & à quatre sujets, ce que les Italiens appellent *Contrapunti Doppî, Triplicati, Quadruplicati, &c.* Voyez, *FUGHA*.

SOL. C'est une des six Syllabes de Guy Arétin. Dans la nouvelle Gamme, on en distingue deux, un en *G*, *re, sol* par un en *C*, *sol, ut* par è. Elle sert aussi à nommer une des trois *F* Clefs, c'est celle du dessus ou de *G*. ou de *Sol*, &c. Dans le Systeme des Grecs on nommoit le Son qu'elle représente *Lychana meson*, & l'Octave en haut *Paramete-hyperbolon*. Voyez ces deux mots à leur rang & les Tables du mot *SISTEMA*.

SOL.

SOLFEGGIARE, ou *Solfizare*, ou *solmizare*. Veut dire, *SOLFIER.* C'est entonner les Sons en les nommant chacun par une des Syllabes de Guy Arétin, *ut, re, mi, fa, sol, la*.

C'est de-là qu'on a fait *Solfeggiamento* qui signifie proprement & en general l'action de *Solfier*, mais plus en particulier certaines Compositions, soit en *Cantus* ou autrement, auxquelles les six Syllabes, *ut, re, mi, fa, sol, la*, servent de *Sujet*. J'ay vû de ces *Solfeggiamenti* très ingénieusement travaillés. Les Methodes de nos Anciens pour apprendre la Musique en sont toutes pleines, sur tout parmi les Allemands.

SOLLECITO. Veut dire, *AFFLIGÉ, Pressé, Travaillé d'inquiétudes, &c.* Ainsi ce mot pris adverbiallement, veut dire, d'une manière *Triste, affligée, contrite*, qui exprime la douleur, &c.

Il veut dire aussi *Soigneusement, avec exaltitude, &c.* quelques fois *Promptement*.

SOLO, au plur. *Soli*. que l'on marque aussi souvent par une *S.* majuscule toute seule, veut dire que, lorsqu'il y a plusieurs Voix qui chantent ensemble la même Partie, il faut qu'il y en ait une qui se détache, pour ainsi dire, du gros pour chanter seule dans les endroits où l'on met cet Avertissement. C'est ce que nous apellons en François, quoique fort improprement, *Recit*, comme nous l'avons remarqué au mot *Recitativo*. Quand deux ou trois ou plusieurs Voix se détachent ainsi du Gros-Chœur de chaque Partie, on se sert du pluriel *Soli*. à 2. *soli*, à 3. *soli*, à quatre *soli*, &c. On se sert aussi dans les mêmes occasions des mêmes mots pour les Violons & autres Instrumens. Ainsi on dit à *Violino solo*, à *doi Violini soli*, &c. *Solo* ou *S* seule dans la Basse Continue marque aussi souvent qu'il ne faut accompagner qu'avec le petit clavier sur une grande Orgue, ou pousser les registres quand on accompagne sur un *Positif*.

SONA, Sonata, Sonatina, Sono, &c. Voyez tous ces mots par un *U* ainsi *Suona, Suono, &c.*

SONUS. V. SUONO. SONUS FUNDAMENTALIS. V. TRILAS HARMONICA.

SOPRA. Adverbe, qui veut dire, *SUR, au-dessus &c.* *Sopra il sogetto*, au-dessus du sujet. *Nella parte di sopra*. Dans la partie d'au-dessus ou supérieure. *Disopra*. D'au-dessus, &c.

SOPRANO, ou plur. *Soprani*. C'est ce que les Italiens appellent autrement *Canto* ou *Haut-Dessus*, ou *Premier-Dessus*. à *doi*, à *tre*, à quatre *Soprani*, à deux, à trois, à quatre Dessus, &c.

SOSPIRO. Veut dire, *SOUPIR.* En Musique c'est une petite marque de *silence* qu'on figure ainsi *L*. & qui vaut autant qu'une Noire à queue. Voyez, *PAUSA. Cantone al Sospiro*.

R. 3

C'est

C'est un Canon dont toutes les parties vont un *Sospir* seulement l'une après l'autre, &c.

SOSTENUTO. Veut dire, SOUTENU, ou en *Soutenant*. C'est à dire, en tenant ferme & également les Sons de ce que l'on chante, sur tout lorsqu'il y a des *tenues* d'une, de deux, ou de plusieurs mesures.

SOTTO. Veut dire, DESSOUS, ou d'*enbas*, ou *Inferieur*. *Sotto il Soggetto.* Au dessous du Sujet. *Nella parte di Sotto.* Dans la partie d'*enbas* ou *inferieure* à toutes les autres. *Di sotto.* De dessous, &c.

SPAGNUOLA. V. GUITARRA.

SPATIO, ou *Spazio.* Veut dire, ESPACE. C'est le vuide qui se trouve entre chacune des cinq lignes de la Musique, dont celui d'*enbas* est toujours nommé le premier, & celui d'*en haut* le quatrième. Quand une Note est au-dessus ou au dessous des cinq lignes elle est censée dans un espace, &c. Voyez, RIGA.

SPESSE, Voyez cy-dessous *SPISSUS*.

SPICCATO, du Verbe *Spicare*, qui veut dire, SEPARER, *Disjoindre*. C'est un Adjectif Italien qui devient souvent Adverbe; & qui veut dire qu'il faut bien *détacher* ou *séparer* les Sons les uns des autres. Ce qui se met spécialement pour les Instrumens à Archet. C'est à peu près comme *STACCATO*.

SPINETTO. Veut dire, ESPINETTE, ou Espèce de Clavecin qui n'a qu'un Jeu, qui est la grosse Octave. Voyez, OCTAVINA.

SPIRITO, CON SPIRITO. V. SPIRITOSO.

SPIRITOSO, ou *Spirituoso.* On dit aussi *Con spirito*, ou *con spiro*, veut dire, avec esprit, avec ame, avec jugement & discrétion. C'est aussi à peu près comme *Affettuoso*.

SPISUS, *s, ion.* Adjectif Latin, que les Italiens traduisent par *Spesso*, & les François par *Épais*, *Condensé*, *Plein*, ou *Rempli*, qui n'a que de petits Intervalles, &c. Ce que les Grecs appelloient aussi ΠΙΝΝΟΣ, & ΠΥΚΝΟΣ. C'est l'Epithete que les Anciens donnoient à deux des genres de la Musique, que nous expliquons à leur rang, sçavoir le *Chromatique*, qui selon le *Système moderne* a douze petits Intervalles dans l'étendue de l'Octave, & l'*Enharmonique* qui en a 24. Ils sont tous deux *épais* ou *épaisis* par rapport au genre *Diatonique* qui est tout simple, qui n'a que sept Intervalles dans l'étendue de l'Octave, & par conséquent plus grands que les intervalles des deux autres. Ainsi *Monochordo in-spessata dalle Chorde Chromatiche* ou *Enharmoniche*, veut dire, un *Monochorde épais*, ou rempli des Cordes *Chromatiques* & *Enharmoniques*. C'est à dire, sur lequel elles sont marquées, par le moyen duquel on les peut mesurer, &c.

STA.

STABILI SUONI. V. SUONO.

STACCATO, ou *Staccato.* Veut dire à peu près la même chose que *Spiccato*. C'est à dire que sur tout les Instrumens à Archet doivent faire leur coups d'Archet *secs*, sans *traher* & bien *détacher* ou *séparer* les uns des autres, c'est presque ce que nous appellons en François, *Pique* ou *Pointé*.

STENTATO, du Verbe *Stentare*, qui veut dire, SOUFFRIR, *Peiner*, &c. se met pour marquer, non seulement qu'il faut travailler, ou se donner de la peine en chantant quelque morceau, mais aussi qu'il faut pousser la Voix de toute sa force, & chanter comme si l'on souffroit beaucoup, ou d'une manière qui fasse sentir ou qui exprime la douleur dont on est pénétré, &c. Ce mot vient sans doute du fameux *Stentor* d'*Homere*.

STILO. Veut dire, STILE. C'est en general la manière ou façon particulière d'exprimer ses pensées, d'écrire, ou faire quelque autre chose. En Musique, on le dit de la manière que chaque particulier a de composer, ou d'exécuter, ou d'enseigner, & tout cela est fort différent selon le génie des Auteurs, du Pays & de la Nation; comme aussi selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, &c. Ainsi on dit le *Stile* de *Charissimi*, de *Lully*, de *Lambert*, &c. Le *Stile* des Musiques gayer & enjouées est bien différent du *Stile* des Musiques graves ou serieuses; Le *Stile* des Musiques d'Eglise est bien différent du *Stile* des Musiques pour le Théâtre ou la Chambre; Le *Stile* des Compositions Italiennes est piquant, feury, expressif, celui des Compositions Françaises est naturel, coulant, tendre, &c. De-là viennent diverses Epithetes pour distinguer tous ces différens caractères, comme *Stile Ancien* & *Moderne*; *Stile Italien*, *François*, *Allemand*, &c. *Stile Ecclesiastique*, *Drammatique*, de la *Chambre* &c. *Stile gay*, *enjoué*, *feury*; *Stile piquant*, *pathétique*, *expressif*; *Stile grave*, *serieux*, *majestueux*; *Stile naturel*, *coulant*, *tendre*, *afféctueux*; *Stile grand*, *sublime*, *palant*; *Stile familier*, *populaire*, *bas*, *rampant*, &c. Les Italiens ont des expressions pour tout cela dont nous avons déjà donné & dont nous donnerons à leur rang l'explication. En voici encore quelques-unes qui ne font pas à néghger.

Stilo Drammatico ou *Recitativo.* C'est un *Stile* propre pour exprimer les Passions. Voyez *RECITATIVO*.

Stile Ecclesiastico. C'est un *Stile* plein de majesté, grave & sérieux, capable d'inspirer la devotion & de porter l'ame à Dieu, par conséquent propre pour l'Eglise.

Stilo Mottetto. C'est un *Stile* varié, feury & susceptible de tous les ornemens de l'art, propre par conséquent à exprimer diverses passions, mais sur tout l'admiration,

Pisen.

- Vitonnement*, la *dolueur* &c. Voyez, *MOTETTO*.
- Stilo Madrigalesco*. C'est un Stile propre pour l'*amour*, la *tendresse*, la *compassion*, & les autres passions douces, qui renouent agréablement le cœur humain. Voyez, *MADRIGALE*.
- Stilo Hyporchematico*. C'est le Stile propre pour exciter la *joie*, pour la *danse*, &c. par conséquent rempli de mouvements vites, fort gais & bien marquez.
- Stilo Symphonico*. C'est le Stile propre pour les Instrumens. Et comme chaque Instrument a son effet particulier, il y a aussi différens Stiles. Le Stile des *Violons*, par exemple, est ordinairement *gay*; celui des *Flûtes* sur tout *Traversières* est *triste*, languissant, &c. celui des *Trompettes* est *animé*, *gay*, *guerrier*, &c.
- Stilo Melismatico*. C'est un Stile *naturel* que tout le monde peut chanter presque sans art, il est propre pour les *Ariettes*, les *Vilanelles*, les *Vaudevilles*, &c.
- Stilo Phantastico*. Est un Stile propre pour les Instrumens, ou une manière de composer libre & dégagée de toute contrainte, comme nous expliquons aux mots *Phantasia*, *Ricercata*, *Tocata*, *Sonata*, &c.
- Stilo Choraico*. C'est le Stile propre pour la danse qui se subdivise en autant de manières différentes qu'il y a de Danses. Ainsi il y a le Stile des *Sarabandes*, des *Menuets*, des *Passepieds*, des *Gavottes*, des *Bourrées*, des *Rigaudons*, des *Gaillardés*, des *Courantes*, &c.

Nous n'aurions jamais fait si nous les voulions tous rapporter ici. Voyez cy-devant *MUSICA*. Et dans la suite de cet Ouvrage plusieurs autres endroits.

STOCATO. V. *STACCATO*.

STRETTO. Veut dire, *SERRE*, *Estrait*, & se met fort souvent pour marquer qu'il faut rendre les temps de la mesure *serrez*, & *courts*, & par conséquent *fort vites*. Ainsi c'est l'opposé ou le contraire de *Largo*.

STROFFA. Veut dire, *STROPHE*, en parlant des *Odes*, des *Stances*, des *Epigrammes* & autres Poëties serieuses & longues, ou *COUPLET* en parlant des simples *Chansons* ou *Airs*. C'est un mot tiré du Grec, qui signifie un certain nombre de Vers, au bout duquel on finit un sens, & où par conséquent le Compositeur doit faire ordinairement une Cadence sur la finale du Mode, à moins que la suite ne le demande autrement, & puis en recommence une autre qui a même nombre & même mesure de Vers, & mêmes dispositions de rimes, si ces Vers sont d'une nature, ou dans une langue, qui demande qu'ils soient rimés, &c.

STRO-

STROMENTO, au plur. *Stromenti*. Veut dire, INSTRUMENT. Ce sont des machines inventées & disposées par l'art pour exprimer les Sons au deffant, ou pour imiter la Voix naturelle de l'homme, & la Musique composée pour être jouée sur ces sortes de machines, s'appelle *Organica*, ou *Instrumentalis*; c'est à dire; *Organique* ou *Instrumentale*. Il y en a d'une infinité de manières que l'on réduit ordinairement sous trois genres, ou ordres.

Le premier contient ceux que les Grecs appellent *Enchorda*, ou *Entata*, qui sont composés de plusieurs Cordes que l'on fait raisonner, ou avec les doigts comme le *Luth*, le *Tiorbe*, la *Guitare*, la *Harpe*, &c. ou dont on tire le Son avec un archet, comme sont le *Violon*, la *Viole*, la *Trompette marine*, l'*Archicuite*, & généralement tous ceux que les Italiens nomment *Stromenti da arco*; ou par le moyen des Sautereaux comme l'*Epinette*, la *Clavestin*, &c.

Le second genre comprend ceux que les Grecs appellent *Emplyphoemena*, ou *Pneumatica*, ou *Empneusica*. Ce sont ceux que le vent fait parler. C'est à dire, ou le vent naturel de la bouche de l'homme, comme les *Flûtes*, les *Trompettes*, les *Haut bois*, le *Basson*, le *Serpent*, &c. ou le vent artificiel des soufflets, comme les *Atufettes*, les *Chalemies* ou *Loures*, & celui qu'on nomme par excellence, à cause de sa perfection, *Organon*, je veux dire l'*Orgue*, &c. Les Italiens les nomment *Stromenti da fiato*.

Le troisième genre comprend ceux que les Grecs appellent *Krousta* & les Latins *Pulsatilia*, parce qu'on ne les fait raisonner qu'on frappant dessus, ou avec des baguettes comme les *Tambours* & les *Timbales*; ou avec de petits bâtons comme le *Psalterion*, la *Cimballe*, &c. ou avec une plume comme le *Cistre*, le *Clavestin*, &c. ou avec des marteaux ou un battant comme les *Cloches*, &c. On peut voir la description de toutes ces espèces dans les *Sçavans Traitez de Musique* de PP. Merfenne & Kircher, des *Seigneurs Prætorius*, *Salomon de Caux*, &c.

SUB. Preposition Latine, en Grec *Hypo*, ou Italien *Sotto* ou *di sotto*, en François *DESSOUS*, ou *En bas*. V. *PROPORTION*. On trouve souvent cette preposition jointe quoy que barbarement, & en la place d'*Hypo*, avec les noms Grecs des intervalles de la Musique comme *Sub-diatesarion*, *Sub-diapente*, *Sub-diapason*, &c. & cela sort souvent dans le Titre de ces Fugues perpétuelles qu'on nomme vulgairement *Canons*, pour marquer que les Parties qui doivent imiter ou suivre la *Guida*, doivent prendre leur Ton une 4^{te} ou une 5^{te} ou une 8^{ve}, &c. au-dessus ou plus bas que la première, ou celle qui lui précède immédiatement. Cette obligation cause bien de l'embarras aux Compositeurs, qui n'en savent pas le secret, mais elle fait souvent des effets surprenants.

S

30. C2.

20. Outre cela nous avons déjà remarqué au mot *Proportion* que lorsqu'on compare le plus petit terme ou nombre avec le plus grand, on ajoute la préposition *Sub* aux noms des proportions du plus grand nombre au plus petit; comme *Subdupla*, *Subtripla*, &c.

20. Enfin c'est sur ce principe que les Italiens ajoutent la préposition *Sub* au nom de plusieurs especes de Proportions ou Triplet; dont voici l'explication.

Sub-sequi-terza, ou *Tripla di Semiminime*, c'est ce que nous nommons *mesure de trois pour quatre*, qu'on marque après la Clef comme dans l'exemple cy à côté $C \frac{3}{4}$ ou une *Semiminime* ou *Noire à queue* vaut un temps, & les autres figures à proportion. V. *TRIPOLA*. 1. *Clas. No. 3.*

Sub-Dupla, ou encore mieux, *Sub-super-li-parziante Terza*, & *Tripla di croce*. C'est ce que nous apellons *mesure de trois pour huit*. On la marque après la Clef comme dans l'exemple cy à côté. $C \frac{3}{8}$ Une *Croche* vaut un temps, une *Noire à queue* & pointée une mesure, &c.

Sub-super-septi-parziante-Nona, ou autrement *Nonupla di semi-croma*. C'est ce que nous apellons *mesure de neuf pour seize*, parce qu'il faut trois doubles *Croches* pour chaque temps, & une *Croche pointée* pour un temps. On la marque après la Clef comme dans l'exemple cy à côté $C \frac{9}{16}$. V. *TRIPOLA*.

Sub-dupla-sub-super-li-parziante-terza. C'est le trois huit. Voyez, *TRIPOLA*. 1. *Clas. No. 4.*

Sub-super-li-parziante-Sesta. C'est ce que nous apellons *mesure de six pour huit*, & les Italiens, *Sestupla di croma*, parce qu'il ne faut que six *Croches* au lieu de huit pour faire la mesure, ou trois *Croches* à chaque temps ou pour moitié de la mesure, &c. On la marque après la Clef comme dans l'exemple cy à côté. $C \frac{6}{8}$ Voyez, *TRIPOLA*.

Sub-super-quadr-parziante-Dodecima, ou *Dodecupla di Semi-croma*, c'est ce que nous nommons *mesure de douze pour seize*, parce qu'il ne faut que douze doubles *Croches*, au lieu de seize, pour faire la mesure, & par conséquent trois doubles *Croches* dans chaque temps. On la marque après la Clef comme dans l'exemple cy à côté. $C \frac{12}{16}$ Voyez, *TRIPOLA*.

SUBITO. Adverbe Italien qui veut dire, SUBITEMENT, 179

tout d'un coup, sans s'arrêter, &c. Ainsion dit, *Voltisubito*, *Si volti subito*, Tournez vite, &c.

SUB PRINCIPALIS MEDARUM. V. PARHYPAE MESSON & SYSTEMA. Tab. 1. N. 2.

SUB PRINCIPALIS PRINCIPALUM. V. PARHYPAE HYPATON & SYSTEMA.

SYEGGLATO. Veut dire, d'une manière GAYE, Ecueillée, *Gillarde*, *Fajoute*, &c.

SUFFOLO. V. ZUFFOLO.

SUMMUS. V. TRIAS HARMONICA.

SUMTIO. V. USO.

SUONARE, SUONA. SI SUONA. V. Ritornello & SI.

SUONATA, au plur. *Suonate*. C'est ainsi que les Italiens écrivent communément ce mot, cependant on le trouve aussi souvent sans *n*, ainsi *Sonata*. C'est ce que les François commencent à traduire par le mot SONATE, non pas du masculin genre comme font plusieurs, (car il est du dernier ridicule de dire par exemple, voila un beau sonate,) mais de féminin genre. Ce mot vient de *Suono* ou *Suonare*, parce que c'est uniquement par le Son des Instrumens qu'on exécute ces sortes de pieces, qui sont à l'égard de toutes sortes d'Instrumens ce que la *Cantate* est à l'égard des Voix. (Voyez, *CANTATA*.) C'est à dire que les *Sonates* sont proprement de grandes pieces, *Fantaisies*, ou *Preludes*, &c. variées de toutes sortes de mouvements & d'expressions, d'accords recherchés ou extraordinaires, de Fugues simples ou doubles, &c. & tout cela purement selon la fantaisie du Compositeur, qui sans être assujetti qu'aux regles generales du Contrepoint, n'y a aucun nombre fixe ou especes particuliere de mesure, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure & de Mode quand il le juge à propos, &c. (Voyez, *PHANTASIA* ou *FANTASIA*.) On en trouve à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. Parties, mais ordinairement elles sont à Violon seul ou à deux Violons différens avec une *Basse-Continue* pour le Clavecin, & souvent une *Basse plus figurée* pour la *Viole de Gambe*, le *Fagot*, &c. Il y en a, pour ainsi dire, d'une infinité de manieres, mais les Italiens les reduisent ordinairement sous deux genres.

Le premier comprend les *Sonates da Chiesa*, c'est à dire, propres pour l'Eglise, qui commencent ordinairement par un mouvement grave & majestueux, proportionné à la dignité & fantaisie du lieu; ensuite duquel on prend quelque Fugue gayer & animée, &c. Ce sont-là proprement ce qu'on appelle *Sonates*.

Le second genre comprend les *Sonates* qu'ils appellent *da Camera*, c'est à dire, propres pour la Chambre. Ce sont proprement

ment des suites de plusieurs petites pieces propres à faire danser, & composées sur le même Mode ou Ton. Ces sortes de Sonates se commencent ordinairement par un *Prelude* ou *petite Sonate* qui sert comme de préparation à toutes les autres; Après viennent l'*Allemande*, la *Pavane*, la *Courante*, & autres danses ou Aires sérieux, ensuite viennent les *Gigue*, les *Passecailles*, les *Gavottes*, les *Menuets*, les *Chacones*, & autres Aires gais, & tout cela composé sur le même Ton ou Mode, & joué de suite, compose une *Sonate da Camera*.

La sonate contient ordinairement une suite de 4, 5, ou 6 mouvements, le plus souvent sur un même ton; mais qu'on en trouve quelques uns qui changent de Ton à un ou deux des mouvements de la piece, mais on reprend le premier Ton & on compose du moins un mouvement dessus avant de finir. La sonate da Chiesa se distingue de celle qu'on nomme da Camera ou Balletti, en ce que les mouvements de celles da Chiesa sont des *Adagio*, des large &c. mêlez de fugues qui en font les *Allegro*, au lieu que les mouvements de celles da Camera sont composés, après les *Adagio*, d'airs d'un mouvement réglé, comme une *Allemande*, une *Courante*, une *Sarabande* &c. une gigue, ou bien après un *Prelude*, une *Allemande*, un *Adagio*, une *Gavotte*, une *Ecoute*, ou un *Menuet*. Voyez pour modèle les ouvrages de Corelli.

SUONATINA, diminutif de *Suonata*. Veut dire, une PETITE SONATE, pour servir de *Prelude* ou de préparation à quelque grand morceau, &c. Voyez, **SUONATA**.

SUONO, en Grec *Phonogon*, en Latin *Sonus*, en François SON. C'est le principal & propre objet de la Musique, toutes les regles qu'on y donne n'étant que pour faire entendre agréablement les Sons, ou les uns après les autres, ce qu'on nomme *Melodie*; ou les uns avec les autres, ou plusieurs tous ensemble, ce qu'on nomme *Harmonie*. Il y auroit une infinité de choses très-curieuses à dire icy, mais à present nous nous contenterons des remarques suivantes.

1. On confond souvent le mot *Suono* avec les mots *Voce*, *Corde*, *Trompe*, *Potenze* ou *Note*, &c. c'est à dire, *Voix*, *Corde*, *Ton*, *Note*, &c. rien n'étant plus ordinaire que de dire par exemple, la *Voix* ou la *Corde*, ou le *Ton*, ou la *Note* *Bou A* pour marquer le Son exprimé par ces Lettres.

2. On distingue ordinairement trois sortes de Sons, savoir, *Suoni gravi*, les Sons graves ou bas; *Suoni acuti*, les Sons aigus ou hauts, & *Suoni mezani*, les Sons qui tiennent le milieu entre le grave & l'aigu. Outre ces trois différences generales, il y en a encore une infinité d'autres. Voicy une explication alphabétique des principales.

Suoni Acuti. Sont les Sons haussés ou baissés par les ♯ ou les ♭.

Suoni Antifoni. Ce sont ceux qui étant distans l'un de l'autre d'une ou de plusieurs Octaves sont consonants entre eux.

Suoni Apici. Ce sont, entre ceux que les Anciens apelloient *Stables* ou *Perpetuels*; les Sons qu'ils apelloient *Prollambanomenos*, *Nete-synemmenon* & *Nete-hyperboleon*. Voyez ces mots chacun à leur rang, & cy-dessous *Suoni Stabili*.

Suoni Bariceni. Ce sont, entre ceux que les Anciens apelloient *Stables* ou *Perpetuels*; Les cinq Sons qu'ils nommoient, *Hypate-hypaton*, *Hypate-meson*, *Mese*, *Parameze*, *Nete-diesigenon*. Voyez tous ces mots à leur rang, & cy-dessous *Suoni Stabili*.

Suoni Chromatici. Ce sont des Sons élevés au-dessus de leur situation naturelle d'un *semiton mineur*, par le moyen du ♯ *Chromatique*. Voyez, **CHROMATICO**.

Suoni Consoni. Ce sont les Sons, qui, soit qu'ils soient chantez ensemble, ou l'un après l'autre, s'accordent bien entre eux, & font un bon effet à l'oreille, comme, *ut, sol*, &c.

Suoni Continui. Ce sont des Sons, qui, quoique separez quant à la prononciation, ne le sont point cependant quant à la retention de la Voix, & sont sur le même degré. Voyez cy-dessous *Suoni Emmeli*.

Suoni Dissoni. Ce sont des Sons qui ne s'accordent pas, ou qui sont *Dissonans*. Voyez cy-dessous, **DISSONI**.

Suoni Diatonici. Ce sont des Sons naturels, tels que tout homme qui a les organes bien disposez peut faire entendre sans le secours de l'art. Voyez, **DIATONICO**.

Suoni Dissini. Ce sont des Sons *Dissonans*, ou qui frappent desagréablement l'oreille, soit qu'on les entende ensemble ou l'un après l'autre. On les nomme autrement *Dissoni*.

Suoni Distinti. Ce sont des Sons separez ou distinguez sensiblement les uns des autres, soit par la différente retention de la Voix, ou de la Corde qu'ils forment, ou par les différents degrés qu'ils occupent. Voyez cy-dessous *Suoni Emmeli*.

Suoni Emmeli. Ce sont, selon Boëce, des Sons continus ou continuez sur la même Corde, qui ne peuvent par conséquent faire aucune *Melodie*. C'est comme le son de la parole.

Suoni Emmeli. Ce sont des Sons distincts & separez, desquels, selon le même Boëce, on peut faire une *Melodie* ou un Chant.

Suoni Enharmonici. Ce sont des Sons élevez au-dessus de leur situation naturelle d'environ deux, ou sept Commas par le moyen d'un des deux Diezes Enharmoniques. Voyez, ENHARMONICO.

Suoni Equisoni. Ce sont des Sons, qui, quoique differens & distincts l'un de l'autre, semblent cependant ne faire qu'un Son quand on les entend ensemble, tant ils s'accordent bien. Tels sont ceux qui sont les deux extrémités de l'Octave ou de ses repliques.

Suoni Homophoni. Ce sont ceux qui sont à l'unisson, ou tellement égaux & semblables qu'il n'y a aucune différence sensible.

Suoni Mesopieni. Ce sont, entre ceux que les Anciens apelloient *Mobiles*, les cinq Sons qu'ils apelloient dans leur Syllème *Paripate-hypaton*, *Paripate-meson*, *Trite-synemmenon*, *Trite-diesemmenon*, *Trite-hyperbolon*. Voyez tous ces mots chacun à leur rang, & *Suoni Mobili*.

Suoni Mobili. Les Sons mobiles dans le Systeme des Anciens, étoient le second & le troisième de chaque *Tetrachorde*. Voyez, *Suoni Stabili* cy-dessous.

Suoni Naturali. C'est comme *Suoni Diatonici*. V. DIATONICO.

Suoni non unisoni. Ce sont ceux qui sont differens en acuité ou gravité. Il y en a, dit Boëce, de cinq sortes, sçavoir, *Equisoni*, *Consoni*, *Emmisi*, *dissoni*, & *Emali*; nous les avons déjà tous expliqués.

Suoni Oxipieni. Ce sont, entre ceux que les Anciens apelloient *Mobiles*, les cinq Sons de leur Systeme qu'ils apelloient *Licano-hypaton*, *Licano-meson*, *Paranete-synemmenon*, *Paranete-diesemmenon*, *Paranete-hyperbolon*, qui étoient les penultièmes en montant de chaque *Tetrachorde*. Voyez tous ces mots chacun à leur rang, & cy-devant *Suoni Mobili*.

Suoni parafoni. Ce sont ceux qui sont distans de l'Intervalle d'une 4^{te} ou d'une 5^{te} ou de leurs repliques, qui par conséquent sont consonans. Voyez, *Suoni Consoni*.

Suoni Stabili, ou *Perpetui*. Ce sont huit des Sons du Systeme des Anciens, qui étoient les plus bas & les plus hauts de chaque *Tetrachorde*. On les nommoit ainsi parce que pour lors ces huit Sons n'étoient point susceptibles des *changemens* ou *alterations* qui peuvent être causées par les Diezes Chromatiques & Enharmoniques, mais demouroient toujours fermes & stables dans leur situation naturelle. Il n'y avoit que les deux Sons qui faisoient le milieu de chaque *Tetrachorde* qui étoient *mobiles* ou *Var-*

2011

gants; parce qu'ils pouvoient souffrir ces alterations, ce sont les *Mesopieni* & *Oxipieni* expliquez cy-dessus. A l'égard des *Stabili*, il y en avoit de deux sortes, *Baripieni* & *Apieni*, que nous avons aussi expliquez. Cela étoit bon dans ce Systeme, mais dans le Systeme moderne, ces différences n'ont point de lieu, puisqu'il n'y a point de Son qui ne puisse être alteré par un \sharp ou par un \flat ainsi ils sont tous *Mobiles*.

Suoni Vaganti. Voyez *Suoni mobili* & *Stabili*.

Suoni Unisoni. C'est le même que *Homophoni*. Voyez cy-dessus.

Outre ces différences des Sons, on pourroit encore parler de ceux qu'on nomme *Soavi*, *Chiari*, *Sottili*, *Grossi*, *Duri*, *Aspri*, &c. Mais comme ce ne sont-là que des différences accidentelles, & que ces termes, d'ailleurs faciles à entendre, se trouvent dans tous les Dictionnaires, nous n'en parlerons pas davantage.

SUPER-BIPARZIENTE-QUARTA, & *Super-Quadri-Parziente-duodecima*. Ce sont deux des especes de Proportion que nous avons expliquées cy-dessus. Mais outre cela, *Super-bi-Parziente-Quarta*, c'est ce que les Italiens apellent autrement *Sesquialtera di Semiminime*, & nous *mesure* ou *Triple de six* pour *quatre*, parce qu'il faut six Noires au lieu de quatre, pour faire une mesure. On la marque après la Clef comme dans l'exemple cy à côté. C 6 Voyez, *TRIPOLA*. 3 *Clas. Art.* 1

No. 1. & *SESTUPLA DI MINIME*.

SUPER-BIPARZIENTE TERZA. V. PROPORZIONE.

SUPER-QUADRI-Parziente-DUODECIMA. C'est ce que les Italiens apellent autrement *Dodecupla di Crome*, & nous *Triple* ou *mesure de douze* pour *huit*, parce qu'il faut douze Crotches, trois à chaque temps pour faire une mesure. On la marque après la Clef comme dans l'exemple cy à côté. C 12 Voyez, *TRIPOLA*.

SUPER-QUADRI-Parziente OTTAVA. V. *TRIPOLA*. *Clas.* 3 *Art.* 2. No. 4.

SUPER-QUADRI-Parziente QUINTA. V. PROPORZIONE.

SUPER-QUADRI-Parziente TERZA. V. *idem*.

SUPPOSITION. Terme François, dont il est parlé si souvent dans cet Ouvrage, que nous ne pouvons nous dispenser d'en donner une idée un peu plus distincte, que ce que l'on en a écrit

écrit jusqu'icy dans notre langue. La *Supposition* est donc lorsqu'une Partie tenant ferme une Note, l'autre Partie fait deux ou plusieurs Notes de moindre valeur contre cette Note, par degrés conjoints. C'est une des manieres de figurer le Contrepoint que les Italiens appellent *Contrapunto sciolto*, d'autres *Celer progressus*, d'autres *Ornement du Chant*, &c. Mais un des plus grands usages qu'on fait de la *Supposition*, c'est qu'on fait passer par ce moyen les Sons les plus *dissonans* comme bons ou du moins comme propres à faire paroître ou sentir davantage les *Consonans*, mais pour n'en pas abuser, voicy quelques regles qu'il faut observer.

19. Il faut que les Notes de la Partie qui *chemine* ou *se meut*, tandis que l'autre *tient ferme*, procedent par degrés conjoints, car si elles procedent par degrés disjoints, alors elles doivent être toutes *Consonantes*.

20. Si l'on fait passer deux Notes contre une, la premiere des deux doit être *Consonante*, & la seconde seulement peut être *Dissonante* si l'on veut, pourveu qu'elle soit suivie d'une *Consonance*. Voyez dans les exemples cy-dessous A. B.

30. Si l'on fait quatre Notes contre une, comme quatre *Noires* contre une *Ronde*. Il n'y a que la 2de & la 4te qui puissent être *Dissonantes*, la premiere & la troisieme doivent être *Consonantes*. Il faut raisonner à proportion de 6. de 8. ou de plus de Notes en nombre pair. La premiere de chaque couple étant censée *longue* doit être la *bonne*, & la seconde peut être *Dissonante*, parce qu'elle est censée *breve* ou *courte*. Voyez, C. D. E. L.

40. Si l'on fait trois Notes contre une seule: Ou bien ces trois Notes seront d'une égale valeur, comme dans la mesure de 6. pour 4. ou 6. pour 8. ou 12. 8. &c. Pour lors il n'y a que la *seconde*, & quelques fois, mais rarement, la 3me qui puissent être *Dissonantes*, la premiere doit toujours être *Consonante*. Voyez, F. G.

Ou bien la premiere de ces trois Notes sera aussi longue que les deux suivantes, & pour lors il faut que cette premiere soit *Consonante*, (quelques fois, mais rarement, elle peut être *Dissonante* comme N.) La 2de & la 3me peuvent être ou toutes deux *Dissonantes* comme I, ou une des deux seulement. Ordinairement cependant la dernière Note ne porte point. Voyez, H. I. K. O.

Ou bien les deux premieres Notes ne vaudront pas plus que la troisieme. Pour lors il faut que la premiere soit *Consonante*, la 2de *Dissonante*, la 3me *Consonante* ou *Dissonante* selon les occasions. Voyez, M.

Ou bien enfin ces trois Notes seront d'égale valeur, mais elles

elles seront précédées d'un *silence* qui vaudra autant qu'une d'icelles; pour lors la premiere des trois peut être *Dissonante*, parce que le *Pause* est censée tenir la place d'une *consonance*. Voyez, P. Exemples.



Je sçay qu'il y a bien des occasions où l'on n'observe pas l'Égalité toutes ces Règles. Que, par exemple, de quatre Noires contre une Ronde, on fait la seconde Dissonante, quoy qu'elle ne soit pas en degré conjoints avec la première, pourveu que la 3me & 4me soient Consonantes. Que quelques fois on fait la première & la 4me Consonantes, & la 2de & 3me Dissonantes; ou la 1re. la 2de. & la 3me. Consonantes & la 4me seulement Dissonante. Je sçay aussi que dans les diminutions, quatre doubles Croches, quoyque sur différens degrés, ne tiennent lieu très-souvent que d'une Noire, & que la vitesse du mouvement ou quelque expression nécessaire excusent en ces occasions ces sortes d'irregularitez. Mais le moins qu'on peut s'écarter des Règles générales c'est toujours le mieux.

SUPRA. V. *EPI* ou *HIPER.*

SY. Est une septième syllabe ajoutée à ce que plusieurs prétendent depuis 40. à 50. ans par un nommé le Maire aux six Noires ou Syllabes de Gui Arézin, qui ôte tout l'embarras des Musiciens de l'ancienne Gamme, & qui donne une facilité si grande

grande pour l'intonation & pour la connoissance des Intervalles, qu'il ne faut pas s'étonner, si, malgré l'opposition de quelques Anciens Maîtres, elle a été reçue presque généralement par toutes les Nations. Elle répond à l'*Hypate-hypaton*, & huit degrés plus haut à la *Paranese* de l'ancien Systeme quand elle est au naturel ou par \sharp mais s'il y a un \flat devant (au quel cas il y en a qui prétendent qu'on la doit nommer *S.a* ou *Z.a* pour faciliter l'intonation du *Semiton*;) Elle répond à la *Trite-synemmenon*. Voyez ces mots à leur rang & *SYSTE-M.A.*

SYMPHONIA. C'est un mot qui nous vient du Grec, & qu'on traduit en François par *SYMPHONIE*. Généralement parlant, quand deux Sons s'accordent bien ensemble, ils font une *Symphonie*, & en ce sens toute Musique ou composition qui fait un bon effet à l'oreille est une véritable *Symphonie*. Mais l'usage la restreint aux seules compositions qui se font pour les *Dissonans*, & plus particulièrement encore à celles qui sont *libres*, c'est à dire, où le Compositeur n'est point assujéti ny à un certain nombre, ny à une certaine espece de mesure, &c. telles que sont les *Preudes*, les *Fantaisies*, les *Ricercates*, *Toccatés*, &c. Voyez tous ces mots chacun à leur rang.

SYMPHONIALE. C'est un Adjectif qu'on trouve quelques fois ajouté au mot *Canone*, pour marquer qu'il est à l'unisson, c'est à dire, que la seconde Partie suit la première précisément par les mêmes Sons, les mêmes Intervalles, &c.

SYNAPE. V. *TETRACHORDO* & *TRITE.* No. 2.

SYNCOPATIO. V. *SYNCOPE.*

SYNCOPATO CONTRAPUNTO. V. *SYNCOPE* & *CONTRAPUNTO.*



SYNCOPE, en Grec *Synopsis*, que quelques-uns nomment quoyque barbarement en Latin *Synopatio*, en Italien *Sincope*, ou *Sinopatione*, veut dire en François *SYNCOPE*. Pour bien entendre ce que c'est que *Syncope*, il faut se souvenir.

10. Que naturellement la mesure à deux temps ou simples ou redoublés se fait le premier en *battant* ou *baissant* la main, & le second en *levant*.


20. Que naturellement toute Noire qui vaut deux temps ayant deux Parties, la première se doit faire en *frappant*, & la seconde en *levant*.

30. Que toute Noire (quoyque de moindre valeur qu'une mesure) pouvant être subdivisée en deux autres, il faut que la première soit dans la première Partie d'un *frapper* ou d'un *lever*, & la seconde dans la seconde Partie.


Or lorsqu'une Noire ne suit pas cet ordre naturel, c'est à dire, lorsque la première partie se trouve en *levant*, & l'autre

en *battant*; ou bien lorsque la première partie de cette Note se fait point dans la première partie ou le premier instant d'un *frapper* ou d'un *lever*, on peut dire qu'elle est *syncopée*, du Verbe Grec *SYNKOPTO* qui veut dire *Ferir* ou *Verberer*, parce qu'elle *frappe* & *beute* pour ainsi dire les *temps naturels* de la mesure, & la main de celui qui les marque. Par conséquent, lorsqu'une ou plusieurs Notes se trouvent posées entre deux autres Notes, dont la première se fait en *frappant* ou dans le premier instant d'un *lever* ou d'un *frapper*, & qui ne valent chacune que la moitié de celles qui sont au milieu comme dans l'exemple cy à côté:  Ou bien, lorsqu'au lieu de la première de ces trois Notes il y a une Pause en battant qui vaut autant  que la première, comme cy à côté:




ré:  Ou bien enfin, lorsqu'au lieu de la première Note il y en a deux ou plusieurs équivalentes comme cy à côté:



é:  Il est seur qu'on peut & qu'on doit appeler cela une véritable Syncope.

Mais il faut bien remarquer qu'une Note syncopée peut être écrite en trois manières.

La première par une seule figure, comme dans l'exemple cy-dessous A B C'est ainsi que nos Anciens l'écrivoient communément avant qu'on eût introduit l'usage de separer les mesures par des lignes.

La seconde est lorsqu'on separe cette Note en deux autres qui en valent chacune la moitié, mais qu'on lie par un demi-cercle ainsi  pour marquer que ces deux n'en font qu'une, ce qui les a fait nommer Note *legate*, ou *Notter liées*. Ce qui se fait parce qu'une de ces Notes est à la fin d'une mesure ou d'un temps, l'autre au commencement de la suivante, & que cependant on veut separe: les deux mesures par une ligne, ou

les temps par une separation, pour faciliter l'exécution. Voyez C D.

La 3me que nos Anciens ne pouvoient souffrir, & que les Modernes pratiquent maintenant sans scrupule: c'est lorsque, soit pour l'application des paroles ou pour donner un mouvement plus vif ou plus gay au Chant, on ne lie point les deux Notes *partiales* de la syncope; comme E F.

Souvent même il arrive qu'on subdivise la première de ces deux Notes en deux autres de moindre valeur. Ce qui se peut encore faire en deux manières. La première, qui est la meilleure, est lorsque la première des deux Notes, qui composent cette subdivision, est *pointée* & suivie par conséquent sur le même degré d'une Note qui vaut autant que son point. Comme I K.

La seconde est lorsque ces deux Notes sont d'une égale valeur. Comme L M. Toutes ces manières se pratiquent aujourd'hui communément, sur tout celle marquée I K. dans les Compositions pour les Instrumens à Cordes, où l'en a souvent besoin de ce secours pour en réveiller ou continuer le Son. Mais avec tout cela il ne s'en faut servir que pour la seule nécessité, & jamais sans quelque raison.



On se sert dans la *mélodie* ou dans la suite d'un Chant de la *syncope*, dans les expressions *tristes & languissantes*, quelques fois pour exprimer des *sanglots* ou des *soupirs*; quelques fois quand les *Notes syncopées* ont un mouvement *vite & animé*, pour exprimer la *joye*; Les *contretemps* causés par la *syncope* faisant un mouvement *sautillant* qui *égaye & qui réjouit*. Mais son plus grand usage est dans l'*harmonie*, dont on peut dire qu'elle est l'*ame & le sel*, en donnant le moyen de former cet agréable *contraste* de *Sons dissonans & consonans*, qui fait toute la beauté de la *Musique moderne*, & qui la relève infiniment au-dessus de la *Musique des Anciens*.

Or je trouve par rapport à l'*harmonie* trois sortes de *Syn- copes*.

La première est quand toutes les parties *syncopent* en même temps, mais sans *Dissonance*, se contentant d'*aller* toutes uniformément à *contro-temps* ou contre l'*ordre naturel* de la mesure. C'est ce que quelques-uns appellent *Syncope consonans* ou *equivogant*. On en voit rarement, parce qu'elle n'est pas trop bonne, ny trop estimée des *Connoisseurs*.

La 2^e est un peu meilleure, c'est lorsqu'il n'y a qu'une des Parties qui *syncopent*, mais sans aucune *Dissonance*. C'est ce que les Italiens appellent *Contrapunto Legato*, parce que souvent on est obligé de lier les *Notes syncopées*. Quelques-uns la nomment *Syn- cope consonans desolata*.

La 3^eme enfin, c'est lorsqu'il n'y a qu'une partie qui *syncopent* & qu'on fait servir cette *Syncope* à mettre en œuvre quelque *Dissonance*. C'est ce que les Italiens appellent *Contrapunto sincopato*, & quelques-uns en Latin, *Synco-pa consona-dissonans*, & c'est principalement de celle-là qu'il s'agit icy. Mais pour la pratiquer comme il faut, voyez quelques observations.

1^o. On ne doit jamais faire de *Dissonance* sur la première partie d'une *Note syncopée*, mais toujours une *Consonance*, soit parfaite comme l'*8^{ve}* ou la *3^e*. soit imparfaite comme la *3^e*. ou la *6^e* tant majeure que mineure. C'est là ce qu'on appelle proprement préparer une *Dissonance*. Exemple.

Il est vray qu'on trouve souvent la *Quarte* dans la première partie d'une *syncope*, sur tout dans la formation des *cadences*, mais peur lors elle passe pour *Consonance*. Ainsi cela ne contredit point la règle que nous venons d'établir. Voyez d'ailleurs ce que nous en avons dit au mot *QUARTE*.

On trouve aussi quelques fois des *7^{mes}* & des *9^{mes}* & d'autres *Dissonances* dans la première partie d'une *syncope*; mais comme il faut que ces *Dissonances* continuent aussi dans la seconde partie de la *syncope* & que la *Basse* doit tenir ferme la même *Note* pendant tout cela; c'est alors plutôt une *Supposition* qu'une *Syn- cope*.

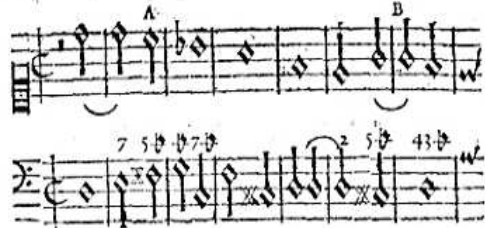
2^o. Hors l'*8^{ve}* superflue, l'*8^{ve}* diminuée, & la *2^e* diminuée, il n'y a point de *dissonance*, soit majeure ou mineure, soit superflue ou diminuée, qu'on ne puisse employer, selon la pratique moderne, dans la seconde partie d'une *Note syncopée*. Je dis, selon la pratique moderne, car nos Anciens n'y employoient communément que la *5^{me}*, la *7^{me}* & la *2^e*; quelques fois,

fois, mais rarement, la fausse 5te & le Triton, & jamais les autres Dissonances *superflues* ou *diminuës*.

3^o. Il ne faut pas, ou du moins très-rarement, demeurer sur la dissonance par la *Syncope*, c'est à dire plus d'un temps de la mesure, & si pour l'application de la parole, ou pour la beauté du Chant, ou pour quelque autre raison, on est obligé de partager en deux Notes la seconde partie de la *Syncope*, il ne faut pas pour bien faire, que la seconde Note soit sur le même degré que la Note *syncope*, mais sur le degré qui est immédiatement au dessous, c'est à dire, sur le degré de la Note qui sauve la dissonance.

4^o. Car ce n'est pas assez de préparer & de faire une Dissonance, il faut encore la sauver, c'est à dire, la faire suivre ou immédiatement, ou médiatement d'une Consonance parfaite ou imparfaite. Et pour cela il faut 1^o. Que cela se fasse dans le temps qui suit immédiatement la *Syncope*. 2^o. Il ne faut jamais faire monter d'un ou plusieurs degrés la partie qui *syncope*. 3^o. Il faut au contraire qu'elle descende au degré qui est immédiatement au dessous de la Note *syncope*, & jamais plus bas, parce que c'est sur ce degré que se doit faire la Consonance qui sauve la Dissonance, comme on peut voir dans l'exemple cy-dessus.

4^o. J'ay ajouté cy-dessus, ou médiatement, parce qu'il souvent, avant de sauver tout à fait la Dissonance *syncope*, on fait passer une fausse 5te, d'où l'on tombe sur la 3ce, comme dans l'exemple cy-dessus A. Souvent même avant de tomber à cette 3ce on fait passer une 4te *syncope*, à laquelle la fausse 5te sert comme de préparation, comme cy-dessus B.



6^o. On peut encore éluder en apparence la 3me règle cy-dessus en deux manières usitées dans la pratique moderne. La première est en divisant la seconde partie de la Note *syncope* en deux, trois ou plusieurs Notes de moindre valeur, avant de tomber à la Note qui sauve, comme dans l'exemple cy-dessus C. La seconde est en partageant la seconde partie de la *Syncope* en deux Notes égales, dont la première demeure sur le degré de la *Syncope*, & la seconde (qu'on peut aussi subdiviser en plusieurs Notes de moindre valeur) descend ou monte à une des Cordes de l'accompagnement de la Dissonance, avant que de passer au degré de la Note qui doit sauver la Dissonance. Voyez, D.





Il y auroit encore beaucoup de choses à dire, mais il faut les remettre à un autre tems. En attendant il faut que la pratique & sur tout les partitions des bons Auteurs les apprennent à ceux qui ne les savent pas.

Sçavoir maintenant quelles Consonances sont propres à sauver chaque Dissonance; c'est ce que nous ne dirons point icy, parce que nous le disons en parlant de chaque Dissonance en particulier. Voyez seulement une Table tirée des *Documenti Armonici di Angelo Renardi*, qui fera voir d'un coup d'œil, quelles sont les Consonances qui sauvent le plus naturellement chaque Dissonance, soit que le Dessus ou la Basse syncopent, & qui fera voir en même temps l'admirable connexion des nombres entr'eux.

| Quand le Dessus syncope | | Quand la Basse syncope, | |
|--------------------------------|---------|------------------------------|--|
| La 2de. se sauve par l'Unisson | | La 2de. se sauve par la 3ce. | |
| La 4te. par la 3ce. | | La 4te. par la 5te. | |
| | la 5te. | La 7me. par l'8ve. | |
| La 7me. par ou- | | La 9me. par la 10me. | |
| | la 6te. | La 11me. par la 12me. | |
| La 9me. par l'8ve. | | &c. | |
| La 11me. par la 10me. | | | |
| &c. | | | |

SYNOPSIS. Terme Grec. V. SYSCOPE.

SYNEMEMNON. TETRACHORDON, NETE, PARANETE & TRITE SYNEMENNON. V. SYNEMENNON, SYSTEMA, TRITE & TETRACHORDO.

SYNEMENNON, genitif plur. de particpe Grec *Synememos*, qui veut dire, AJUSTE, Appliqué, Contint, &c.
C'est

C'est le nom que les Anciens Grecs donnerent à un cinquième Tetrachorde, ajouté aux quatre premiers de leur Systeme, afin de faire tomber une Corde myxoyenne entre la Mèse & la Parameze, ou entre la & si, que l'on a depuis marquée par un b mol. Voyez, TRITE, TETRACHORDO & SYSTEMA.

SYNKOPIA. Verbe Grec. V. SYSCOPE.

SYNTONO. C'est ainsi que les Anciens apelloient une des especes du genre Diatonique, lequel, après avoir bien examiné toutes leurs disputes là-dessus, revient à peu près au Diatonique naturel, mais cependant dont les Quintes & les Quartes sont un peu tempérées, & ne sont pas par conséquent dans cette justesse & cette précision que demandent les Proportions mathématiques. C'est de cette especes de Diatonique dont on use maintenant dans le Systeme moderne. Voyez, TEMPERAMEN-TO.

SYNTONO-LYDIO. Selon Zarlino, c'est le même Mode que Hyperlydio. Ainsi voyez, HYPERLYDIO & MODOD.

SYSTEMA, au plur. Systemi. Terme Grec que les Italiens se sont appropriés, que les François traduisent par SYSTEME, & que Boëce a très-bien traduit en Latin par le mot *Constitutio*, puisque, généralement parlant, Systeme, n'est rien autre chose qu'un Assemblage, ou un arrangement de plusieurs parties qui font ou constituent un tout. C'est de-là

1°. Que les Anciens, par rapport à la Musique, ont nommé Systeme un composé d'au moins deux Diastemes ou Intervalles & par conséquent d'au moins trois Sons, telles que sont toutes les especes de la Tierce: & à plus forte raison tous les composez de trois, de quatre, de cinq, &c. Diastemes ou Intervalles, telles que sont la 4te, la 5te, la 6te, l'8ve. Et l'on nomme ces Systemes Systemes particuliers.

2°. C'est de-là que Boëce nomme les Modes ou Tons des Constitutions, ou Systemes, puisque dans le fond un Mode est proprement un Assemblage, ou un Arrangement de plusieurs Sons, de plusieurs Intervalles, de plusieurs Systemes particuliers, &c. qui constituent un tout qu'on appelle Mélodie ou Chant.

3°. C'est de-là enfin qu'on nomme communément Systeme, mais Systeme general, une Gamme, une Table, une Liste, ou un Assemblage de plusieurs mots, syllabes, lettres, figures, chiffres, &c. qui servent à faire connoître les Sons graves & les Sons aigus, leurs différences, leurs Intervalles, leurs proportions, &c. En sorte que Systeme & Gamme sont à peu près dans la Musique ce que les Alphabets sont dans la Grammaire. Or comme il y a eu diffé-

rens Alphabets selon la diversité des Langues, des temps, des lieux, &c. De même il y a eu plusieurs Systemes des Sons.

Le premier, ou du moins le plus Ancien qui soit venu à notre connoissance, est celui des Grecs, qui, comme nous l'avons déjà marqué au mot *Lyra*, commença d'abord par un *Tetrachorde*, c'est à dire, par une suite de quatre cordes seules, dont la plus basse repondoit à notre *mi*, & les trois autres aux nôtres *fa*, *sol*, *la*, c'est ce que Boëce appelle l'Ordre ou le Systeme de Mercure, auquel on en attribua communément l'invention vers l'an du monde 1000.

On ne fut pas long-temps à s'appercevoir que ce *Tetrachorde* ne suffisoit pas pour exprimer tous les Sons. C'est ce qui donna l'idée à divers Particuliers d'ajouter en divers temps trois autres cordes au-dessus des quatre cy-dessus, qui repondoient à ce que nous appellons maintenant *si*, *ut*, *re*, & qui formerent avec elles deux *Tetrachordes*; mais deux *Tetrachordes conjoints*, puisque le *mi* seroit de plus haute corde au premier ou plus bas, & de plus basse Corde au plus haut, comme dans l'exemple suivant. Voyez, *TETRACHOR. P. O.*

Mi Fa Sol La

Si Ut Re Mi

Quelques temps après Pithagore, selon la plus commune opinion, ayant établi des regles pour trouver les Proportions des Sons, s'apperçut bien-tôt que les deux extrémités de ces deux *Tetrachordes*, sçavoir, *Si & la*, faisant l'Intervalle d'une 7^{me}, étoient *Dissans*: C'est ce qui l'obligea d'ajouter au-dessous de la Corde la plus grave de ces deux *Tetrachordes* une huitième Corde qui faisoit l'8^{ve} avec la plus haute, sçavoir avec *La*, ce qui luy fit donner le nom de *Proslambanomenos*, ou d'Addition.

Enfin comme dans la suite on vit bien que ces huit Sons ne suffisoient pas pour exprimer tous les Sons de la Voix humaine; divers Particuliers ajoutèrent peu à peu assez d'autres Cordes pour former encore deux autres *Tetrachordes conjoints*, dont les Sons étoient une Octave plus haut que les Sons des deux premiers. Ainsi, le Systeme se trouva composé de 15 Cordes, ou de quatre *Tetrachordes*, dont les deux extrémités faisoient entr'elles le *Dis diatason* ou la *double Octave*, dont voyez, pour la satisfaction des curieux, l'Ordre, les Proportions & les noms tant en Grec, qu'en Latin & en François, avec les noms qu'on leur donne dans le Systeme moderne, dont nous parlerons bien-tôt, en commençant par la plus aiguë ou la plus haute.

Pour

TABLE DES QUINZE CORDES DIATONIQUES DU SYSTEME DES ANCIENS.

| | | |
|---|-------------|--|
| NETE-HYPERBOLEON. | LA | TETRACHORDON HYPERBOLEON. |
| <i>Ultima Excellentium.</i> | | <i>Tetrachordon Excellentium.</i> |
| La dernière des Excellentes ou des plus Aiguës. | | Tetrachorde des aigües ou plus hautes. |
| PARANETE-HYPERBOLEON. ou HYPERBOLEON-DIATONOS. | Clef de SOL | TETRACHORDON DIESEUGMENON. |
| <i>Excellentium Extenta.</i> | | <i>Tetrachordon Diesugmenon.</i> |
| La Penultième des Excellentes. | | Tetrachorde des Moyennes. |
| TRITE-HYPERBOLEON. | Clef de SOL | TETRACHORDON MESON. |
| <i>Tertia Excellentium.</i> | | <i>Tetrachordon Meson.</i> |
| La Troisième des Excellentes. | | Tetrachorde des Basses. |
| NETEDIESEUGMENON. | MI | TETRACHORDON HYPATON. |
| <i>Ultima Divisarum.</i> | | <i>Tetrachordon Hypaton.</i> |
| La Dernière des Dis-jointes. | | Tetrachorde des Principales. |
| PARANETE-DIESEUGMENON. ou DIESEUGMENONDIATONOS. | Clef de UT | |
| <i>Divisarum Extenta.</i> | | |
| La Penultième des Dis-jointes. | | |
| TRITE-DIESEUGMENON. | Clef de UT | |
| <i>Tertia Divisarum.</i> | | |
| La Troisième des Disjointes. | | |
| PARAMESE. | Clef de SOL | |
| <i>Prope-Media.</i> | | |
| La Sous-Moyenne. | | |
| TRITE SYNEMENON. | Clef de UT | |
| C'est maintenant le <i>Si</i> . | | |
| MESON. | LA | |
| <i>Media.</i> | | |
| La Moyenne. | | |
| LYCHANOS-MESON. ou MESON-DIATONOS. | Clef de SOL | |
| <i>Mediarum Extenta.</i> | | |
| L'Indice ou la Montre des Moyennes. | | |
| PARHYPATE-MESON. | Clef de SOL | |
| <i>Sub-principalis Mediarum.</i> | | |
| La Sous principale des Moyennes. | | |
| HYPATEMESON. | Clef de SOL | |
| <i>Principalis Mediarum.</i> | | |
| La Principale ou plus Basse des Moyennes. | | |
| LYCHANOS-HYPATON. ou HYPATON DIATONOS. | Clef de SOL | |
| <i>Principalem extenta.</i> | | |
| L'Indice ou la Montre des Principales, ou plus Basses. | | |
| PARHYPATE HYPATON. | Clef de SOL | |
| <i>Sub-principalis Principalium.</i> | | |
| La Sous-principale des Principales ou plus Basses. | | |
| HYPATE HYPATON. | Clef de SOL | |
| <i>Principalis Principalium.</i> | | |
| La Principale des Principales ou plus Basses. | | |
| PROSLAMBANOMENOS. | LA LA | |
| <i>Adquisita.</i> | | |
| L'Acquisé, ou l'Addition. | | |

Pour l'intelligence de cette Table, il faut remarquer

1^o. Que comme la *Preslambanome*, ou l'*Ajoutée*, ne contribue point à former le premier ou le plus bas des quatre *Tetrachordes*, elle en est séparée, parce que d'ailleurs elle n'a été ajoutée, qu'afin d'achever la plus basse Octave, & faire que la *Mese* ou *Mtoyenne* soit le milieu de ce Systeme, comme son nom le demande, & joigne si étroitement les deux Octaves qui le composent, qu'elle soit la plus haute Corde de la plus basse Octave, & la plus basse Corde de la plus haute Octave, selon la remarque de Boëce. Remarquez

2^o. Qu'entre les deux plus basses Cordes de chaque *Tetrachorde*, c'est à dire, entre *mi*, *fa*, & *si*, *ut*, il y a un Intervalle de 5 Comma ou de *Semiton majeur*; qu'entre les deux plus hautes, comme *re*, *mi*, & *sol*, *la*, il y a un *Ton mineur*; & entre celles qui sont le milieu, telles que *ut*, *re*, & *fa*, *sol*, il y a un *Ton majeur*, (du moins selon l'opinion des Anciens.)

3^o. Remarquez que pour faire mieux connoître la conjonction des *Tetrachordes*, nous avons exprès redoublé les *mi* des deux Octaves où se fait cette conjonction, de maniere que le premier termine en haut le plus bas des *Tetrachordes conjoints*; & le second, qui n'est cependant que l'unisson du premier, commence en bas le plus haut de ces *Tetrachordes*. Voylà ce que les Anciens apelloient, le plus grand des Systemes, le Systeme *Immuable*, *Diatonique*, *Pythagorique*, &c.

Jusques-là effectivement le Systeme est purement *Diatonique*, c'est à dire, n'est composé que de *Tons* & *Semitons-majeurs*; que la seule nature sans le secours de l'art fait entonner juste aux plus ignorans, pour peu qu'ils ayent l'oreille & les Organes de la Voix bien disposez. Mais dans la suite comme on eut remarqué qu'entre la *Mese* & la *Paramese* il y avoit un *Ton plein* qui rendoit la *Quarte* du *fa* au *si* superflue & très defa-gréable: on inventa un cinquième *Tetrachorde*, dont nous parlerons cy-dessous au mot *TRITE*, pour faire tomber une Corde *myoyenne*, qui séparât l'Intervalle de la *Mese* à la *Paramese* en deux *Semitons*, l'un *majeur* & l'autre *mineur*, ce qu'on apelle maintenant *Sib*, & qu'on a depuis marqué par un *b. mol.*

Ce fut sans doute ce qui donna occasion à *Timothée* le *Mile-sien*, de partager aussi en deux *Semitons* les Intervalles *ut re*, & *fa sol*, qui sont le milieu de chaque *Tetrachorde*, & qui sont un *Ton majeur*, & cela par le moyen du double dieze; ce qui proprement a été l'origine du genre *Chromatique*, & ce qui a fait nommer ces *Sons* ou *Cordes*, *Sons mobiles*. Mais il ne partagea pas de même les Intervalles *re mi*, & *sol la*, qui termi-

nent en haut chaque *Tetracorde*, parce qu'ils ne font qu'un *Ten mineur*, ce qui les fit nommer *Sons* ou *Cordes stables*.

Enfin un nommé *Olympe* renchérissant sur ce partage prétendit qu'à l'exemple des *Tons majeurs*, on devoit aussi partager en deux les *Semions majeurs*, ce qui luy fit mettre 1^o. une *Corde mytoyenne*, entre les deux plus hautes Cordes de chaque *Tetracorde*, sçavoir, entre *si ut*, & *mi fa*. Et 2^o. une autre *Corde mytoyenne*, entre la seconde *Corde Diatonique* de chaque *Tetracorde*, & la *Corde Chromatique* qui étoit un *semiton* plus haut que la *Diatonique*. Ce qui fut l'origine du genre *Enharmonique* dont nous avons déjà parlé, & par conséquent des *Diezes Enharmoniques* & *Chromatiques* dont nous avons aussi parlé amplement cy-dessus. Enforte que ramassant ces trois genres dans un seul *Système*; (ce que les Anciens appelloient *Genus spissum*, c'est à dire, *Genre épais*, ou *condensé*.) Chaque *Tetracorde* étoit composé 1^o. de quatre Cordes *Diatoniques*, telles que sont par exemple, *si, ut, re, mi*. 2^o. D'une *Corde Chromatique*, laquelle étoit un *Semion* au-dessus de *ut*, & qu'en nomme maintenant *ut Dieze*. 3^o. de deux Cordes *Enharmoniques*, dont la première partageoit le *Semion* de *ut naturel* à *ut Dieze* en deux autres *Quarts de Ton*. À l'égard des *Intervalles* de *ut Dieze* au *re*, & du *re* au *mi*, on ne les partageoit point dans l'ancien *Système*, parce qu'on les croyoit alors des *Intervalles mineurs*, incapables par conséquent de cette division.

En voicy un exemple par les *Notes ordinaires* de la *Musique*, où les quatre *Notes Blanches* sont *Diatoniques*, les deux premières *Noires* sont *Enharmoniques*, & la 3^e *Noire* & *Quatrième* est *Chromatique*.



Nous n'avons mis qu'un des *Tetracordes*, parce qu'il faut raisonner des trois autres de même à proportion.

Voylà quelle étoit la disposition de la *Lyre*, ou de l'ancien *Système* des Grecs. Mais comme les noms de toutes ces Cordes étoient trop longs, pour être écrits au-dessus des *Syllabes* du *Texte*; ils substituerent en leur place certaines lettres de leur *Alphabet*; tantôt droites, tantôt couchées, tantôt renversées, &c. dont les curieux peuvent voir l'explication & la figure dans *Alipius*, que le sçavant *Meibomius* a traduit & enrichi de *Notes très-curieuses*, ou dans les *Ouvrages* des *PP. Merlene* & *Kir-*

Kircher. Mais remarquez qu'ils se contentoient alors de mettre ces caractères sur la même ligne immédiatement au-dessus de chaque *Syllabe* du *Texte*.

Dans la suite les *Latins* trouvant que ces caractères, soit à cause de la variété & de la bizarrerie de leurs figures, soit à cause de leur multitude, (qui selon quelques-uns montoient jusqu'à 1240.) étoient trop difficiles à retenir, substituerent en leur place les quinze premières lettres de leur *Alphabet*. Sçavoir

A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P.

Ce qui forma comme un second *Système*, qui ne différoit cependant du premier que par la différence des figures.

Peu de temps après le *Pape* *Saint Gregoire*, au rapport de *Gasparius* & de *Kircher*, ayant remarqué que les lettres ou *Sons* *H. I. K.* &c. n'étoient proprement qu'une répétition, une *Octave* plus haut, des sept premiers *Sons*, *A. B. C.* &c. réduisit tous les caractères des *Sons* aux sept premières lettres de l'*Alphabet*, que l'on réitéroit plus ou moins, tant en haut qu'en bas, selon l'étendue des *Chants*, des *Voix*, des *Instrumens*, &c. Mais on se contentoit encore alors de les marquer, comme les Grecs, au-dessus de chaque *Syllabe* des *Textes* que l'on devoit chanter, & toujours sur la même ligne.

Enfin dans l'onzième *Siecle*, environ l'an 1024. selon *Baronius*, *Guy*, surnommé l'*Aretin*, en Latin *Guido Aretinus*, parce qu'il étoit natif de la *Ville d'Arezzo* ou *Arezze* en *Toscane*, *Moine* *Bénédictin*, du *Monastere* de *Nôtre-Dame* de *Pomposé* dans le *Duché* de *Ferrare*, inventa un troisième *Système*, qui fit bien-tôt abandonner les deux précédens, & qui a été depuis si généralement reçu, que je ne puis me dispenser d'en donner l'explication, puisque d'ailleurs il est le fondement du *Système moderne*.

Ayant donc remarqué, 1^o. que les noms que les Anciens donnoient aux Cordes de leur *Système*, étoient trop longs, il substitua en leur place les six fameuses *Syllabes*, *ut, re, mi, fa, sol, la*, qui luy vinrent dans l'esprit, par une espèce d'*inspiration* en chantant la première *Strophe* de l'*Hymne* de *Saint Jean Baptiste*, dans laquelle, comme on peut voir icy, elles sont effectivement renfermées.

Ut queant laxis REsonare fibris
Mira gestorum FAmulorum
SOLve polluti LABii veatum
Sanctæ Joannes.

Ce qu'un sçavant *Italien* (*Angelo Berardi*) a renfermé fort heureusement dans le vers suivant.

UT RElevet MIserrum FATum SOLitque LABores.

20. La brièveté de ces monosyllabes luy auroit pû faciliter le moyen de les écrire au-dessus de chaque syllabe du Texte, comme on l'avoit pratiqué jusqu'alors. Mais trouvant, & avec raison, que cette manière d'écrire les Notes ou Sons sur une même ligne ne faisoit pas assez distinguer les Sons graves d'avec les Sons aigus, & par conséquent n'aidoit pas assez la mémoire ny l'imagination: il introduisit l'usage de plusieurs lignes parallèles, sur lesquelles, & entre lesquelles, il mettoit certains points ronds ou quarrés immédiatement au-dessus de chaque syllabe du Texte, qu'on a depuis appellés *Notes*; & qui par la situation haute ou basse des degrés qu'ils occupoient sur, ou entre, ces lignes, faisoient distinguer tout d'un coup les Sons graves d'avec les Sons aigus.

30. Mais afin de marquer plus précisément, quel Son chacun de ces points représentoit, il prit les six premières lettres de l'Alphabet des Latins, au dessous desquelles il mit le Γ ou *Gamma* des Grecs, (pour marquer selon quelques uns que la Musique ou du moins l'art de la noter, venoit de ces Peuples, ou selon d'autres parce que son nom commençant par cette lettre s'il étoit bien aisé de marquer à la postérité qu'il étoit l'inventeur de cette nouvelle manière.) Il nomma ces lettres *Clefs*, parce qu'elles doivent servir à ouvrir ou donner la connoissance des Sons, & les ayant jointes avec ces six syllabes *ut, re, mi, &c.* il en forma une Table dont on peut voir une partie cy après, qu'on a toujours nommée depuis *Gamme*, à cause de l'addition du *Gamma* des Grecs; & *Eschelle* à cause de la figure.

| | | | |
|----------|--------------|--------------|----------------|
| F | <i>ut</i> | <i>fa</i> | |
| E | III | <i>mi</i> | <i>la</i> |
| D | <i>la</i> | <i>re</i> | <i>sol</i> |
| C | <i>sol</i> | <i>ut</i> | <i>fa</i> |
| B | <i>fa</i> | III | <i>mi</i> |
| A | <i>mi</i> | <i>la</i> | <i>re</i> |
| Γ | <i>re</i> | <i>sol</i> | <i>ut</i> |
| | <i>b mol</i> | nature | <i>b quar.</i> |

40. Il est assez probable qu'il mit d'abord à la tête de chaque ligne, & entre chaque ligne, une de ces sept lettres ou *Clefs*, qui marquoit le nom qu'on devoit donner à tous les points ou Notes qui se rencontroient sur ou entre ces Lignes comme dans l'exemple suivant.



fa mi fa re ut re la fa la re ut re mi fa mi re

Où il est aisé de voir que la première, la 3^{me} & la 14^{me} Notes sont nommées *fa*, parce qu'elles sont sur une ligne marquée de la lettre F; que la seconde, la 13^{me} & la 14^{me} doivent être nommées *mi*, parce qu'elles sont dans un espace marqué de la lettre E, & ainsi des autres. Mais il n'est pas moins probable que dans la suite il se contenta de marquer les lettres de chaque ligne sans marquer celles des espaces, comme on en voit encore quantité d'exemples dans les anciens Manuscrits. Dans la suite on s'est contenté de marquer une seule de ces 7. Clefs au commencement des lignes, parce que par l'ordre naturel qu'elles ont entr'elles, du moment que l'on est sûr que sur une ligne il y a par exemple un *fa*, il est aisé de connoître que sur le degré d'au dessus il y a un *sol*, & sur celui d'au dessous il y a un *mi*, & ainsi successivement des autres, &c. Enfin de ces sept lettres ou Clefs, on en a choisi trois, sçavoir, celle de G, celle de C, & celle de F, dont nous avons déjà parlé au mot *Clave*, que l'on nomme *Claves signate*, ou *Clefs marquées*, parce que l'on se contente d'en mettre une des trois au commencement des lignes pour donner l'intelligence de toutes les autres.

50. Guy Arétin trouvant que les Grecs avoient eu de bonnes raisons pour partager en deux Sémions l'Intervalle d'entre la *Mise* & la *Paramejé*, qu'il nomme dans son Système, A & B, & que les modernes appellent *La Es si*: cela l'obligea à mettre quelques fois sur le degré de B ou de si un ϵ pour marquer que de l'A au B il ne falloit élever la Voix que d'un *Sémion*. Et comme cette intonation a quelque chose de plus tendre & de plus doux que lorsqu'on élève la Voix d'un Ton plein; Il donna à ce ϵ l'épithète de *melle*. Cela l'obligea à mettre dans

la Gamme une Colonne qu'on peut voir cy-dessus être nommée par cette raison la Colonne de *b mol*.

Enfin non content d'avoir ajouté au-dessous de la *Proslambanomenon* ou plus basse Corde des Anciens, une Corde qu'il marqua par le *f* & qu'il nomma *Hypo-proslambanomenos*, c'est à dire, la *Sous-ajoutée*: Il ajouta au-dessus de la *Note hyperbœien*, ou de la *plus haute Corde* de l'ancien *Système*, quatre autres Cordes, qui formerent un cinquième *Tetrachorde*, qu'il nomma le *Tetrachorde des Sur-aiguës*. En sorte que son *Système* étoit composé de 22 Cordes, savoir de 20. Diatoniques, qui sont ce qu'on a depuis appelé l'ordre *b quatre*, ou *naturel*; & de deux *baissés* ou *un demi ton plus bas* que le naturel, lesquelles changeoient l'ordre naturel de quelques Notes dans l'ordre de *b quatre*, ont produit l'ordre qu'on nomme *Diatonique b mol* ou *b* simplement *b mol*.

Je sçay que Meibomus & après luy Bontempi veulent ôter à Guy Aretin la gloire de ces additions, mais ce n'est pas icy le lieu de parler de cette dispute. Quoiqu'il en soit, ce *Système* étoit alleurement très ingénieux, & étoit une infinité d'embarras que causoient les anciens *Systèmes*. Il ne faut donc pas s'étonner s'il fut si généralement reçu & applaudi, & si pendant près de six siècles on n'en a point suivi d'autres. Mais avec tout cela il avoit trois ou quatre grandes incommoditez.

La première étoit ce qu'on appelloit les *Muances*, c'est à dire, les différens noms qu'on étoit obligé à tous momens de donner aux mêmes Notes, quand l'étendue des Chants obligeoit d'aller plus haut que le *la*, ou plus bas que l'*ut*; en sorte qu'on se trouvoit obligé très souvent de nommer, par exemple, *re* la même Note qu'on avoit nommée un moment auparavant *la*, &c. Or il est aisé de juger quels embarras cela causoit, & si un illustre du Siècle passé a eu tort d'appeller ces muances, (du moins par rapport aux enfans) *Ceux tenellerum ingeniorum*.

La seconde incommodité, étoit qu'à la réserve du *b mol*, il n'y avoit aucunes Cordes *Chromatiques*. Et sans doute il y a lieu de s'étonner que Guy Aretin, qui étoit sçavant & parfaitement instruit du *Système* des Grecs, n'ait pas du moins introduit dans son *Système* les Cordes *Chromatiques* qu'on trouve dans celui des Grecs, & qui sont d'un usage si fréquent, & si nécessaires dans l'harmonie ou dans la composition à plusieurs parties, (dont on luy attribue même communément l'invention) si nécessaires dis-je, qu'il n'est presque pas possible de faire une bonne harmonie sans leur secours.

La 3^{me} incommodité est le peu d'étendue de son *Système*. Car enfin depuis qu'on a commencé à composer à plusieurs Par-

ties ou Chants différens, (mais cependant produisant ensemble une bonne harmonie) il est sûr que les deux Octaves des Anciens, ny les additions de Guy Aretin n'ont pas été suffisantes.

La 4^{me} incommodité enfin étoit que les Notes de ce *Système* étant presque toutes d'une égale valeur; On ne pouvoit marquer cette variété de mesures & de mouvemens, qui cependant sont un des plus grands agrémens des Chants & de la Musique.

Pour remédier à tous ces inconveniens, il a donc fallu former comme un quatrième *Système*, qui cependant à le bien prendre n'est qu'une augmentation ou une perfection du *Système* de Guy Aretin, & que nous nommons souvent dans cet Ouvrage le *Système moderne*. Or pour cela.

1^o. Comme les Sons se trouvoient naturellement de 7. en 7. degrés précisément dans les mêmes Intervalles, & pouvoient se repeter d'*Octave* en *Octave*, pour ainsi dire à l'infini: On a ajouté, vers le milieu du Siècle passé, une *septième Syllabe*, savoir *si*, aux six *Syllabes* de Guy Aretin, qui donne la facilité d'exprimer tous les degrés de l'Octave, d'en remplir tous les Intervalles, & par conséquent de faire cette répétition indistincte, sans changer que fort rarement le nom à pas une des Notes. Je dis fort rarement, parce que quelques-uns veulent que lorsqu'il y a un *b* soit après la Clef, ou dans la suite du Chant, sur le degré du *si*, qui marque que du *la* au *si* il ne faut élever la Voix que d'un demi-ton: il est bon pour faciliter l'intonation de ce demi-ton, de dire *za*, ou *sa*, au lieu de *si*. Mais il y en a beaucoup d'un autre côté, qui sans changer le nom du *si* se contentent de le *baisser* d'un *Semiton*, & à dire le vrai, pourvu que cet abaissement se fasse juste, il est assez indifférent quel nom on donne à cette Note.

2^o. Comme on a trouvé qu'entre toutes les Cordes, qui sont distantes ou qui sont l'Intervalle d'un Ton, on pouvoit mettre aussi bien une Corde *myroïenne* qui les partageoit en deux *Semitons*, qu'entre la *Mi se* & la *Parameïse* des Anciens, ou ce qui est la même chose entre le *la* & le *si*: On ne s'est pas contenté d'ajouter au *Système* de Guy Aretin la Corde *Chromatique*, communément appelée *b mol*; on y a encore ajouté les Cordes *Chromatiques* des Anciens, c'est à dire, celles qui partagent les Tons *majeurs*, ou les Intervalles qui sont le milieu de chaque *Tetrachorde*, en deux *Semitons*, ce qui se fait en élevant d'un *Semiton* la plus basse de ces Cordes, ce que l'on marque par un double dièze ainsi *xi* que l'on met à côté gauche, sur le même degré & immédiatement devant cette plus basse Note. Et comme on a remarqué que les Tons *mineurs*, ou

les Intervalles qui terminent en haut chaque Tetrachorde, ne font pas moins susceptibles de ce partage que les Tons majeurs; On a ajouté aux Systemes des Grecs ces Cordes Chromatiques qui y manquoient, en sorte que chaque Octave se trouve maintenant composée de 13. Sons ou Cordes, & de douze Intervalles ou Semitons, sçavoir, de 8. Sons Diatoniques ou naturels, que nous avons marqué dans l'exemple suivant par des Notes blanches, & de cinq Chromatiques ou dièzes, c'est à dire hausses d'un Semiton, que l'on y trouvera marquez par des Notes Noires.

Exemple.



A l'égard des Cordes Enharmoniques de l'ancien Systeme des Grecs, on les a toutes absolument rejetées du Systeme moderne, pour les raisons que nous avons marquées au mot ENHARMONICO.

30. Pour remédier au peu d'étendue des anciens Systemes, & avoir assez de Cordes différentes pour multiplier les parties qui font l'harmonie, on a peu à peu augmenté le nombre de ces Cordes jusqu'à 29. Diatoniques, ou naturelles, & 20. Chromatiques. De sorte qu'au lieu des quatre Tetrachordes, ou des deux Octaves des Anciens, on a maintenant 8. Tetrachordes, ou quatre Octaves, toutes composées comme celles de l'exemple cy-dessus de 8. Sons Diatoniques & de cinq Chromatiques.

Ce sont ces quatre Octaves qui font l'étendue ordinaire du Systeme moderne, ou des Orgues & des Clavessins; (car il est rare, sur tout pour les Orgues, d'en trouver qui passent, soit en bas ou en haut, cette étendue.) & dont la premiere touche ou marche du Clavier, du côté gauche, comme aussi la dernière touche ou marche du côté droit, sont nommées par cette raison communément C, sol, ut, en simplement: ut.

40. Enfin comme l'égalité des Notes du Systeme de Guy Aréin rendoit les Chants trop uniformes, qu'elle les privoit de cette variété de mouvement, tantôt lents, tantôt vites, qui en font le plus grand agrément, & qu'elle obligeoit souvent à prononcer très-désagréablement les syllabes du Texte: Le fameux Jean des Murs Docteur de Paris inventa, vers l'an 1310. ou 1315. les différentes figures des Notes, dont nous avons déjà parlé aux mots FIGURE & NOTE. & qui font connoître tout d'un coup combien de temps précisément doit durer chaque Son.

Voilà

Voilà en peu de mots, mais cependant après bien des soins & des recherches, l'histoire & l'explication des différens Systemes de la Musique, du moins de ceux dont la connoissance est parvenue jusqu'à nous, & voici une Table generale où les Curieux pourront voir d'un coup d'œil tout ce que nous en avons dit jusqu'icy, & voici en même temps l'usage qu'on en peut faire, & les commoditez qu'on en peut tirer.

Car on y voit 1^o. les noms de quinze Cordes Diatoniques & la Trite-Synemmon du Systeme des Grecs, avec cette circonstance remarquable, que nous n'avons pu observer dans la Table que nous en avons déjà donnée cy-dessus, que les Cordes, dont les noms sont écrits tout proche les uns des autres, ne font entr'elles qu'un Semiton, & que celles entre les noms desquelles il y a du blanc ou du vuide font entr'elles un Ton.

2^o. On y voit la Corde Hypo-prostambanomenos, ou Gamma ajoutée au dessous; & le Tetrachorde des quatre Sur-aiguës ajoutées au-dessus de l'ancien Systeme par Guy Aréin.

3^o. On y voit sensiblement l'utilité des Lignes & de leurs espaces, & combien les différens degrez qu'elles forment servent à faire distinguer les Sons graves d'avec les aigus.

4^o. On n'y découvre pas moins sensiblement la Figure moderne, la Position ou Situation, & les principaux usages des trois Clefs de notre Musique pratique. Puisque on voit clairement 1^o. que toutes les Notes qui sont sur la ligne où est située la Clef de G sont des Sol; que celles qui sont sur la ligne de C sont des ut; & que celles qui sont sur la clef de F sont des fa. D'où il est aisé de connoître en descendant, tant en montant, qu'en descendant, quelles Notes sont sur les autres lignes & dans les espaces. 2^o. On y voit aussi clairement que la Clef de G marquant une partie des Notes de la 3^{me} Octave & toutes celles de la 4^{me}. est destinée pour les Sons les plus hauts ou plus aigus du Systeme moderne; qu'au contraire la Clef de F marquant tous les Sons de la premiere ou plus basse Octave & la plus grande partie des Sons de la seconde Octave, est destinée pour les Sons les plus graves du Systeme. Qu'enfin la Clef de C marquant une partie des Sons de la seconde & de la troisieme Octave, est destinée pour les Sons moyeux, entre les plus graves & les plus aigus.

5^o. Nous avons mis au-dessus de chaque Note les noms modernes de chaque Son, par où il est aisé de découvrir l'utilité de la septième Syllabe Si, qui donne le moyen de repeter ou multiplier pour ainsi dire à l'infini les Sons de la Musique, tant en descendant qu'en montant, sans en changer les noms.

6^o. Nous y avons mis toutes les Notes ou Cordes qui forment l'étendue ordinaire du Clavier de l'Orgue, non seulement

ment les *Diatoniques* ou *Naturelles*, que nous avons marquées icy par des Notes blanches; mais aussi les *Chromatiques*, c'est à dire, les *bnollées* ou *dièzes*, qui sont marquées par les Notes noires, & tout cela partagé si distinctement en quatre Octaves, qu'il n'est pas possible de ne pas voir tout d'un coup 10. dans quelle Octave chaque Son est situé, & 10. quel degré précisément chaque Son occupe dans cette Octave.

70. Au-dessous de tout cela on trouve 10. les lettres ou Caractères dont les Latins se servoient depuis à peu près le temps de Boèce jusqu'à celui de S. Gregoire. 20. Les Lettres de S. Gregoire. 30. Les Lettres ou *Clefs* de Guy Arétin. 40. Les Lettres du Systeme moderne dont quelques Etrangers se servent pour la *Tablature* de l'Orgue, & dont on se sert ordinairement dans la *Fachure* sur tout des Orgues & des Clavefins pour marquer les mesures des *Tuyaux* ou des *Cordes*.

80. Mais ce qu'il faut remarquer principalement, pour l'usage & la commodité de cette Table, c'est que par le moyen des Lignes ponctuées, qui la traversent perpendiculairement, on peut voir dans un moment (sans avoir la fatigue que j'ay eüe de chercher quelques fois en sept ou huit Auteurs différens l'explication d'un seul mot) le rapport que tous ces Systemes ont les uns avec les autres, & le degré que chaque *Corde* occupe dans le Systeme moderne aussi bien que le nom qu'on luy donne. Car par exemple pour voir, par rapport à notre Musique, ce que c'étoit que la *Proslambanomenè* des Anciens: Il n'y a qu'à chercher dans le Systeme des Grecs qui est au haut de la Table le mot *Proslambanomenes*, en suite descendre le long de la ligne ponctuée qui luy répond jusques aux noms modernes des Notes, & l'on trouvera que cette Corde répond au *La* de la première ou plus basse Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Ainsi la *Me-se* répond au *La* de la seconde Octave; Le *Para-me-se*, au *Si* de la seconde Octave; la *Nette hyperboleon*, au *La* de la troisième Octave, &c.

Reciproquement, si l'on veut sçavoir par exemple comment les Grecs nommoient le *Re* de notre seconde Octave, il n'y a qu'à chercher dans la seconde Octave du Systeme moderne la Note *Re*, & de-là remontant le long de la ligne ponctuée qui luy répond jusqu'aux noms du Systeme des Grecs, l'on trouvera que ce *Re* étoit leur *Ly-chanos-hypaton*, &c.

D'un autre côté, comme on trouve encore beaucoup d'anciens manuscrits, où les Sons ne sont marquez que par les lettres des Latins ou de Saint Gregoire, ou de Guy Arétin, il n'y a qu'à remonter depuis chaque lettre en question jusqu'aux Notes du Systeme moderne, & l'on trouvera non seulement le nom qu'en donne maintenant au Son marqué par cette lettre,

mais

mais aussi quelle Octave & quel degré de cette Octave ce Son occupe dans le *Système moderne*.

Enfin si examinant le *Diapason* d'un Facteur d'Orgues ou de Clavefins (c'est à dire certaine Table où les longueurs & grosseurs des Tuyaux ou des Cordes sont marquez par des lignes) vous trouvez par exemple un grand C au bout d'une de ces lignes, cherchez ce C majuscule parmi les lettres du *Système moderne*, qui font la dernière ligne d'en bas de nôtre Table, de là remontant le long de la ligne ponctuée, jusqu'aux Notes du *Système moderne*, vous trouverez que cette ligne est la mesure du Tuyau ou de la Corde qui doit faire entendre l'*ut* de la première ou plus basse Octave. S'il n'y a qu'un petit c ce fe-

ra pour l'*ut* de la seconde Octave; s'il y en a deux ainsi c ou ainsi c c, ce sera pour l'*ut* de la troisième Octave; s'il y en a trois, ce sera pour l'*ut* de la quatrième Octave; s'il y en a quatre, ce sera pour l'*ut* de la cinquième Octave ou dernière touche de l'Orgue, &c.

Il y auroit encore beaucoup de choses à dire, mais il est temps de finir cet Article, qui, tout important qu'il est, n'est déjà que trop long.

Outre les especes de Systeme expliquées cy-dessus, on en trouve encore beaucoup d'autres dans les Auteurs, dont nous nous contenterons de donner icy seulement un espece de Catalogue.

Le premier est celui que les Italiens nomment *Systema mastimo*, *immutabile*, *Diatonico*, *Pythagorico*, &c avec les Grecs *Diadapason*, parce qu'effectivement il contient deux Octaves. C'est l'ancien Systeme des Grecs expliqué cy-dessus.

Le second est *Systema Uerale*, inventé par Aristoxene, dont nous parlerons au mot *TEMPERAMENTO*.

Le 3^{me} est *Systema Riformato*, sous lequel on comprend aussi *Systema Participato* ou *Temperato*, desquels nous parlerons au mot *TEMPERAMENTO*.

Enfin il y a *Systema Euharmonica*, *Chromatica*, *Diatonica*, *Tonica*, *Antiqua*, *Moderna*, &c. dont il est aisé de connoître la nature en cherchant tous ces mots chacun à leur rang.

Monsieur Sauveur a mis depuis quelque temps au jour un nouveau Systeme de Musique extrêmement différent de celui d'aujourd'hui. Il divise l'Octave en 43 parties qu'il nomme Merides, &c même il la subdivise en 301 parties qu'il appelle Epimerides. Ce Systeme a cet avantage outre quantité d'autres, que donnant des noms différents à chaque Meride, les Notes diésées ont un nom différent des naturelles, qui aide beaucoup à leur intonation; ce qui paroit embarrassant est d'être obligé de retenir 43 noms différents pour ne pas
dire

dire 30x qu'il faut savoir quand on veut se servir de l'Octave décrite en Eptamerides. Ce Systeme est très ingénieusement inventé, cependant je croi qu'il se présentera toujours des difficultés, si l'on vouloit exécuter une pièce de Musique à fortes parties, par l'epouvantable difficulté qu'il y auroit à en joier la Basse Continue sur un clavier coupé suivant cette division, si cette Basse Continue étoit un peu travaillée. Ce Systeme, qui mérite d'être examiné par les sçavants & les amateurs de Musique, se trouve dans les Mémoires de l'Académie des sciences de 1701. auxquels j'envoye le Lecteur. Nous voyons qu'on a été obligé d'abandonner les Clavessins Enharmoniques ou coupés par quart de Tons par la difficulté qu'il y avoit à s'en servir pour l'accompagnement, & si l'on s'en sert encore ce n'est que pour accompagner une seule voix ou un seul Instrument.

SYSYGLA. Terme formé du Grec, pour signifier, l'Assemblée de plusieurs Sons entendus tous à la fois, & tellement proportionnez entr'eux qu'ils fassent plaisir à l'oreille. C'est ce que les anciens Grecs, comme on le croit communément, ne connoissoient point, & ce que les Modernes nomment ACCORD. Or il y en a de plusieurs sortes. Il y en a qu'on nomme *Parfaits*, parce qu'on n'y entend que de bonnes Consonances telles que sont la 3^e, la 5^e & l'8^{ve}. Il y en a d'*Imparfaits* parce qu'on y entend la 6^{te}. Il y en a de *Faux*, parce qu'on y entend quelque Dissonance, comme la 7^{me}, la 2^{de}, la 5^{me}. & tout les Intervalles *Superflus* ou *Dominiez*.

Il y en a outre cela de *Simples* de *Composés*. Les Accords simples, sont ceux où l'on entend au moins deux Consonances ensemble, comme sont la 3^e & la 5^e, & par conséquent au moins trois Parties. Ce qui se fait ou immédiatement comme cy-dessous A. ce qu'on nomme autrement la *Triade harmonique*, ou d'une manière *éloignée*, c'est à dire, lorsque les Sons qui ne sont point à la Basse sont une ou deux Octaves plus haut, comme B.



Accords simples & immédiats. Accords éloignés.

Cet éloignement ne fait pas un mauvais effet pour la 3^e; mais il n'est pas si bon pour la 5^e, & généralement parlant, plus les accords sont immédiats, ou proche les uns des autres, sur tout pour l'accompagnement, c'est toujours le mieux.

Les Accords composés sont, lorsqu'un ou plusieurs des Sons de la *Triade harmonique* sont doublés ou multipliés une ou plusieurs Octaves plus haut que leur situation naturelle. Or cette multiplication se peut faire en plusieurs manières.

Car 1^o. ou bien on double seulement un des trois Sons de la *Triade harmonique*, & pour lors c'est ce qu'on appelle *Quatuor*, ou travailler à quatre Parties. Si l'on double le Son de la Basse, c'est à dire, si l'on ajoute l'*Octave* à la 3^e & à la 5^e, c'est ce que l'on appelle *Accord parfait*, puisqu'il comprend tous les bons Accords qui se peuvent faire dans l'étendue de l'*Octave*. Si au lieu de l'*Octave*, on double le Son qui fait la *Quinte*, l'Accord n'est pas si parfait, mais il est du moins tolérable. Mais jamais, ou très rarement, on ne doit doubler le Son qui fait la *Tierce* quand on se travaille qu'à quatre Parties.

2^o. Si l'on double deux des Sons de la *Triade harmonique*, pour lors on travaillera à cinq Parties. Ainsi après avoir doublé par l'8^{ve} le Son de la Basse, on doublera le Son qui fait la 5^e préférablement à celui qui fait l'8^{ve}, que l'on ne doit doubler qu'en cas de nécessité & très-rarement.

3^o. Si l'on double les trois Sons de la *Triade harmonique*, ce sera pour lors une Composition à 6. Parties, & l'on pourra doubler le Son qui fait la 3^e aussi régulièrement que celui qui fait la *Quinte*.

4^o. Enfin si l'on travaille à 7. ou 8. Parties, pour lors après avoir doublé les trois Sons de la *Triade harmonique*, on doublera encore une ou deux *Octaves* plus haut celui desdits trois Sons qu'on jugera le plus à propos. *Cetera docet usus.*

T.

On trouve cette Lettre dans les Basses-Continues des Italiens pour marquer la *Taille*. Ainsi T. 1^o. veut dire la première ou *Haut-Taille*. T. 2^o. ou 2^o. veut dire, la seconde ou *Basse-Taille*. &c.

T. Cette lettre seule dans la Basse Continue veut aussi souvent dire *Tutti*. Si l'on n'accompagne auparavant qu'avec le petit Clavier, il faut accompagner alors avec le grand. & si l'on accompagnoit sur un positif, il en faut tirer les registres. V. *TUTTI*.

Cette Lettre mise ainsi t. outre, marque aussi très-souvent ce que nous expliquerons cy-dessous au mot *Trille*.

TABULATURA. Veut dire, *TABLATURE*. C'est en

en general lorsque pour marquer les Sons, on se sert des Lettres de l'Alphabet, des chiffres, ou de quelques autres signes qui ne sont par ordinaires dans la Musique moderne. Mais ce terme se dit particulièrement de la manière dont on porte les pieces du Luth, du Violon, de la Guitare, de la Basses de Viole, &c. Ce qui se fait en marquant sur plusieurs Lignes parallèles, dont chacune represente une des Cordes de ces Instrumens, certaines Lettres de l'Alphabet, dont l'A, marque qu'il faut faire sonner la Corde à l'ouvert, c'est à dire, sans mettre sur le manche aucun des doigts de la main gauche; le B, marqué qu'il faut mettre un des doigts de la main gauche sur la premiere touche depuis le filer; le C, sur la seconde touche; le D, sur la 3me; l'E, sur la 4me, &c. Quand on se sert de Lettres au lieu de Notes pour les pieces de Clavecin & de l'Orgue, on nomme aussi cette manière de les écrire *Tablature*, &c.

TACE. Terme Italien du Verbe *Tacere* SE TAIRE, ou garder le Silence. On trouve souvent ce terme dans les Italiens au lieu des *Pauses*, sur tout quand quelque morceau est si long qu'il faudroit mettre trop de *Pauses* pour marquer que la partie où il se trouve doit garder le silence. Ainsi on trouve souvent *Christe tace*, *Deposuit tace*, &c. pour marquer que pendant qu'une ou plusieurs Parties chantent *Christe*, ou le Verset *Deposuit*, &c. il faut que cette Partie garde le silence.

TACET. Terme purement Latin du Verbe *Tacere*, SE TAIRE. Les François se sont appropriés ce Terme pour marquer le Silence, ainsi on dit garder le *Tacet*, &c. En fait de Musique il veut dire la même chose que l'Italien *Tace*.

TACT. Terme Allemand, en François Mesure. V. **BATTUTA**, **METRON**, &c.

TACTUS ou **MENSURA**. V. *ibidem*.

TAGLIATO, Participe du Verbe Italien *Tagliare*, COUPER, *Trancher*, &c. C'est ainsi que les Italiens nomment un des signes de la mesure que les François appellent *C barré* ou *tranché*, parce qu'il est coupé ou tranché d'une ligne perpendiculaire, comme cy à côté. Voyez, **TEMPO**.



TARDO, veut dire, d'une manière LENTE, *Paroisseuse*, *negligente*, &c. Ainsi en fait de Musique il veut dire qu'il faut battre la mesure gravement, tristement, lentement, en traitant, &c.

TASTATURA. Veut dire en general les Touches de tous les Instrumens qui en ont, mais particulièrement le CLAVIER des

des Orgues, du Clavecin, &c. De là vient qu'on nomme aussi *Tastatura* & *Tastature* ces sortes de Preludes ou Fantaisies que les Maîtres jouent sur le clavier sur ces sortes d'Instrumens, comme pour s'êter ou s'praver si le Clavier est en bon état, si l'Instrument est d'accord, si les Cordes sont justes. Voyez aussi, **RICERCATA**, **FANTASIA**, &c.

TASTO, au pluriel *Tasti*, veut dire, TOUCHE de quelque Instrument que ce soit; soit qu'elle soit appliquée & immobile sur un manche, comme sur le manche du Luth, de la Viole, &c. soit qu'elle soit mobile, comme les marches de l'Orgue, du Clavecin, &c.

On trouve souvent dans les Basses Continues des Italiens, les mots *Tasto solo*, qui signifient avec une touche seule, pour marquer que les Instrumens à accompagnement, comme l'Orgue, le Theorbe, &c. doivent jouer les Notes de la Basse Continue simplement & sans accompagnement, & cela jusqu'à ce que l'on trouve des chiffres, ou les mots *Accordo*, ou *Accompagnamento*, qui marquent qu'il faut cesser de jouer simplement & faire des *Accords*, &c.

TATTO. Terme Italien, veut dire, MESURE: Voyez, **BATTUTA**, **METRON**.

TEMPERAMENTO. En fait de Musique c'est ce que les Italiens appellent autrement *Participazione*, & ce qui les a obligés de nommer le Systeme moderne, *Systema Temperato* ou *Participato*, parce qu'il est fondé sur le TEMPERAMENT, c'est à dire la diminution de certains Intervalles, & conséquemment sur l'augmentation d'autres Intervalles, qui le fait passer des Systemes Diatonique & Chromatique. Mais pour bien entendre ce que c'est que ce *Temperament*, il faut savoir qu'il y a eu dans l'Antiquité trois Sectes, qui avoient des opinions bien différentes touchant la mesure ou l'étendue précise de chaque intervalle.

La premiere étoit celle des *Pythagoriciens*, qui vouloient que la Raison seule jugât des Sons & de leurs Proportions, & par conséquent que les formes des Intervalles fussent toutes rationnelles, c'est à dire, qu'on n'en admit point d'autres que celles qu'on pouvoit démontrer arithmétiquement par les nombres, ou Géométriquement par les lignes. Qu'ainsi la 2e devoit toujours être dans la proportion précise de 2. à 3. la 4e dans celle de 3. à 4. le *Ton mineur* dans celle de 9. à 10. le *Ton majeur* dans celle de 9. à 8. & une infinité d'autres précisions, sur lesquelles reposent tous les raisonnemens des Mathématiciens.

Mais l'oreille, dont le jugement est très-délicat & très-severe (*Superbium aurium judicium*) ne s'accoutant pas de

ces précisions mathématiques, Aristoxène prétendit (peu de temps après Aristote, dont il étoit disciple) que les Sons étant le principal objet de l'Oreille, c'étoit à elle d'en juger, sans se mettre en peine de ce qu'en diroit la Raison. Qu'ainsi la 3^e trop forte & la 4^e trop foible n'accommodant point l'Oreille, il falloit diminuer un peu la première, pour donner un peu plus d'étendue à l'autre; que d'ailleurs, l'Oreille ne s'apercevant d'aucune différence sensible entre les Tons, il étoit inutile de les partager en mineurs & mineurs, puis qu'ils devoient au contraire être conez tous égaux. C'est ce qui fit donner le nom de *Systema uuale* à ce Systeme, & ce qui forma la seconde Secte, qui a encore aujourd'hui beaucoup de Partisans.

Dans la suite Ptolémée & Dydimé trouvant avec raison que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans des extrêmes également insoutenables, prétendirent que le *Sens* & la *Raison* devoient être considerez, non comme les souverains, ou les esclaves l'un de l'autre, mais comme des compagnons inseparables, qui devoient concourir également à juger des Sons. Ce qui les obligea de travailler, quoiqu'un peu différemment l'un de l'autre, à la réforme de l'ancien Systeme *Diatonique*, de manière que la *Raison* & l'*Oreille* en fussent contentes. Ils firent donc par le secours de l'un & de l'autre un nouveau Systeme, qu'ils appellerent *Systeme reformé*, dont les Curieux pourront trouver les Proportions dans *Zarlino*, *Kircher*, &c. mais plus clairement que dans pas un autre Auteur, dans la 3^eme page dell' *Historia Musica de Bontempi*, qui donne aussi très-savamment les proportions des deux Systemes de Pythagore & d'Aristoxène.

Mais il faut bien remarquer 1^o. que dans tous ces Systemes, chaque *Tetrachorde* étoit composé *Diatoniquement* de trois Intervalles, savoir, d'un *Semiton*, d'un *Ton majeur*, & d'un *Ton mineur*. Voyez, *TETRACHORDO*.

2^o. Que Dydimé & Ptolémée avec toute leur réforme, supposant toujours que le *Ton mineur* ne pouvoit être partagé en deux *Semitons*, n'admettoient dans chaque *Tetrachorde* qu'une Corde *Chromatique*, qui partageoit le *Ton majeur* en deux *Semitons*.

3^o. Que par conséquent il y avoit une espede de vuide dans chaque *Tetrachorde*.

Cependant on n'a que trop reconnu dans la suite la nécessité de partager aussi le *Ton mineur* en deux *Semitons*. Mais comme il falloit pour faire ce partage donner un peu plus d'étendue à la *Quarte*, & diminuer par conséquent l'étendue de la *Quinte*; & que personne, soit par respect pour l'antiquité, soit sans de reflexion, n'osoit entreprendre d'introduire cette altération

ration dans le Systeme de la Musique; il est demeuré plusieurs Siècles dans cet état, & c'est peut-être ce qui a fait que les Romains ont tellement negligé ce bel Art, qu'à peine nous restent-il trois ou quatre Traitez de leur façon touchant la Musique, qui même à les bien prendre sont plutôt des Abreges ou des Traductions des Ouvrages des Anciens Grecs, que de nouveaux Traitez.

Enfin un sçavant homme, (dont cependant l'Histoire, dit Bontempi, ne nous a conservé ny le nom ny le Siècle,) s'étant aperçu que l'oreille ne s'offensoit point qu'on alterât ou qu'on baissât tant soit peu la *Quinte*, trouva par ce moyen cet heureux & admirable *Temperament*, qui donnant à la *Quarte* un peu plus d'étendue qu'elle n'a par la forme mathématique, rend le second Ton du *Tetrachorde*, qui la compose, égal au premier, & par conséquent susceptible comme luy d'une Corde *Chromatique*, qui le partage en deux *Semitons*. C'est ce qui a formé un quatrième Systeme que les Italiens nomment à cause de ce *Temperament*, *Systema Imperato*. Et parce que l'addition de cette Corde *Chromatique* donne le moyen de partager l'étendue de l'Octave en 12. *Semitons*, sans laisser aucun vuide; ny entre ny dans les deux *Tetrachordes* qui la composent, & par conséquent fait entrer dans un même Systeme les deux genres *Diatonique* & *Chromatique*: C'est ce qui luy a fait donner les noms de *Participazione* ou *Systema Participato*. Inventiô admirable, mais en même temps si naturelle, qu'il y a lieu de s'étonner que les anciens Grecs, qui d'ailleurs ont si fort approfondi cette matiere, ne l'ayent introduite dans leur Systeme. Ce qui nous fait bien voir en passant, qu'il est bon quelques fois de ne pas suivre servilement les vestiges des Anciens, & qu'il est beau même souvent d'encherir sur leurs inventions, & de s'écarter de leurs traces pour suivre des routes nouvelles, comme dit un Poëte.

Nec minimum merueri decus vestigia Græci

Aufi deserece &c. Horat.

Sçavoir maintenant de combien précisément on doit diminuer l'intervalle de la 3^e & de quelques autres tant *Consonances* que *Dissonances*, pour arriver à cet heureux *Temperament*: C'est ce que je n'entreprendrai point icy, un de nos Illustres (le Sieur Loulié de Paris) en ayant fait imprimer chez l'Imprimeur de ce Dictionnaire un Traité exprès. C'est là que les Curieux trouveront des demonstrations très-sçavantes des diverses alterations qu'on doit faire dans les Intervalles pour les reduire à ce *Temperament*, & en même temps, le moyen de trouver mécaniquement, & tout d'un coup, ce que l'on nomme vulgairement *Partition*, & que les plus habiles *Alter-*

deux ont bien de la peine à trouver par le moyen d'une espece de *Musichorde* de son invention, qu'il nomme *Sommaire*. V. aussi le Systeme de Mr. Sauveur dans les Memoires de l'Academie de 1701.

TEMPERATO SYSTEMA. V. SYSTEMA. sur la fin.

TEMPL A QUATRO TEMPI. V. TEMPO No. 2.

TEMPO TERNARIO. V. TRIPOLA. 1. Claf. No. 1.

TEMPO DI GAVOTTA. V. GAVOTTA, DI MINUETTO. V. MINUETTO &c. Voyez aussi ci-dessous le mot TEMPO.

TEMPO, au plur. *Tempi*. Veut dire, TEMPS. Ce terme a bien des significations dans la Musique.

1^o. Il signifie en general un de ces trois signes de la mesure que les Italiens appellent *Gradi*, & dont nous avons déjà touché quelque chose aux mots *Modo* & *Prolazione*. Selon nos Anciens, le Temps étoit certain signe qu'on mettoit après la Clef pour marquer combien de Semibreves, ou Rondes, étoient contenues dans une Breve ou Quatre. Ils en distinguoient de deux sortes, sçavoir, *Tempo perfetto* & *Tempo imperfetto*. Le cercle entier ou tranché, mais sans point, étoit la marque du Temps parfait, sous lequel une Breve même sans Point valoit trois Semibreves, comme A. cy-dessous. Le Demi-cercle ou entier ou tranché étoit le signe du Temps imparfait, sous lequel une Breve ne valoit que deux Semibreves ou Rondes, comme B.



Signes du Temps parfait. Signes du Temps imparfait.

D'autres plus modernes convenant avec nos Anciens de la division du Temps en Parfait & Imparfait, prétendoient cependant 1^o. que les signes du Temps parfait ou de l'exemple A, n'avoient point la vertu de perfectionner la Breve, à moins qu'ils ne fussent suivis des chiffres 3 ou 3 & 2. Que moyennant ces chiffres les Sig-

nes de l'exemple B, avoient le pouvoir de perfectionner la Breve, ou de lui donner la valeur de trois Semibreves, aussi bien que ceux de l'exemple A.

Mais si les signes de l'exemple B. n'étoient suivis d'aucuns chiffres, ils les faisoient servir, non seulement pour la mesure

de

de la Breve par rapport à la Semibreve, mais encore indifféremment pour toutes les Notes de moindre valeur, & ils en admettoient de deux sortes, sçavoir, le C. simple, que les Italiens appellent simplement Tempo, & le C. barré, coupé, ou saillé, que les mêmes Italiens nomment *Tempo tagliato*.

Le C. simple se voit en deux manières, 1^o. tourné de la gauche à droite, ainsi C, & pour lors les Italiens l'appellent *Tempo ordinario*, parce qu'on s'en sert plus ordinairement que d'aucun autre; ou bien *Tempo alla Semibreve*, parce que lors ce signe une Semibreve ou Ronde ♩ vaut une mesure ou quatre temps & les autres figures à proportion 2^o. Mais on le trouve quelques fois tourné de la droite à la gauche ainsi C, pour lors toutes les figures sont diminuées de la moitié de leur valeur. Ainsi une Ronde ♩ ne vaut que deux temps, une Minime ou Blanche ne vaut qu'un temps, & ainsi des autres.

Le C. barré se trouve aussi ou tourné de la gauche à droite ainsi C, ou de la droite à la gauche ainsi C. Quand il est à droit les Italiens l'appellent encore *Tempo alla breve*, parce que anciennement toutes les figures étoient diminuées sous ce signe de la moitié de leur valeur; mais à présent il marque qu'il faut battre la mesure à deux temps graves, ou à quatre temps fort vites; à moins qu'il n'y ait *Largo*, *Adagio*, *Lento*, ou quelque autre terme qui avertisse qu'il faut battre la mesure fort lentement. Et quand on voit avec ce signe les mots *Da Capella*, & *alla breve*, il marque deux temps très-vites. Ce qu'il marque aussi quand il est renversé, mais on le trouve rarement ainsi.

Enfin d'autres encore plus modernes divisent le temps en deux seules especes. La première est *Tempo maggiore*, ou *Tempo Maggiore*, qui se marque par un C barré, & signifie qu'on peut chanter toutes les Notes *alla breve*, c'est à dire en ne les faisant valoir que la moitié de leur valeur ordinaire. La seconde est *Tempo minore* ou *Tempo minore*, qui se marque par un simple C. & sous lequel toutes les Notes valent leur valeur naturelle. Et si l'un & l'autre de ces deux temps sont suivis d'un 3. ou de quelques-uns des signes dont nous parlerons au mot *Tripola*, pour lors on les nomme, *Tempo ternario maggiore*, ou *minore*, ou *Tempi ternarii*, & les figures valent ce que nous dirons plus amplement au mot *TRIPOLA*.

2^o. Le mot *Tempo* signifie non seulement un des signes de la mesure, mais aussi les Parties aliquotes dont elle est composée. Ainsi on dit qu'il y a des mesures à deux, à trois, à quatre temps, &c. parce que la main par ses différens mouvemens marque autant de parties dans chaque mesure. C'est dans ce

sens

sent qu'il faut entendre l'avertissement qui se trouve au commencement du IX^{me} Moret de la seconde Edition de mon *Protreus*, sçavoir à *quatro Tempi scacati e vivaci*, c'est à dire, qu'il faut battre la mesure à quatre temps vites & bien marquez, &c.

Mais il faut bien remarquer qu'entre les temps différens qui composent la mesure, il y en a qui sont plus propres les uns que les autres à placer une *Consonance* ou un bon *Accord*. On les nomme par cette raison *Tempo*, ou *Tempi di buona*; D'autres propres à placer une *Dissonance*, qu'on nomme *Tempo*, ou *Tempi di mala*; D'autres qui sont affectez aux syllabes longues du Texte, & qu'on nomme *Tempo* ou *Tempi di lunga*; D'autres enfin propres pour les syllabes breves, qu'on nomme *Tempo* ou *Tempi di breve*. Mais sur cela voyez ce que nous en disons plus amplement aux mots *BUONO*, *MALO*, *LONGA* & *BREVE*.

3^o. On trouve souvent après le *Recitatif* des Italiens, ces mots, à *Tempo*, ou à *Tempo giusto*, qui marquent qu'il faut battre la mesure juste & en rendre tous les Temps bien égaux, au lieu que dans le *Recitatif* on a plus d'égard à l'expression qu'à la justesse ou l'égalité des Temps de la mesure. Voyez *RECITATIVO*.

TEMPOREGIATO. Veut dire ordinairement la même chose que à *Tempo*, que nous venons d'expliquer. Mais il signifie aussi souvent que ceux qui accompagnent, & celui qui donne la mesure, doivent prolonger quelques fois certains temps, soit pour donner à l'Acteur la commodité d'exprimer la *Passion*, soit pour donner à celui qui chante le temps de faire les *agréemens*, dont il juge à propos d'ornez ce qu'en luy donne à chanter, ou qui sont marquez, &c.

TENORE, en Latin *Tenor*, qu'on trouve aussi fort souvent dans les Basses Continues marqué par un simple T. C'est une des Parties de la Musique que nos vieux Gaulois nomment *TENEUR*, & les Modernes *TAILLE*, & que presque tous les hommes sans peuvent chanter. Mais comme il y en a qui ont plus d'étendue en haut, d'autres en bas, d'autres qui n'ont qu'une espèce de *medium* ou de milieu, d'autres enfin qui se font entendre également dans le haut & dans le bas: Cela fait qu'on distingue ordinairement quatre sortes de *Tailles*, dont on trouvera les noms, les Clefs & l'étendue dans la Table suivante.



Hautes ou Premières Tailles.

Tailles naturelles, communes, mystiques ou simplement Tailles.

Basses Tailles ou
Secondes Tailles.

Concordants.

Remarquez que dans tous ces exemples les croches liées avec les notes blanches marquent qu'on peut faire aller ces sortes de Voix, jusqu'aux degrés où elles sont, mais seulement en passant, sans les y faire demeurer long-temps, ou les obliger, sur tout dans le haut, à en faire l'appuy d'une cadence ou d'un tremblement, &c.

Les Italiens ne distinguent ordinairement que deux sortes de *Tailles*, sçavoir, *Tenore primo*, ou 1^o. ou 1. qui revient à ce que nous apellons *Haute-Taille*, & *Tenore secondo* ou 2^o, ou 2. qui est notre *Taille naturelle*, confondant les *Basses-Tailles*, & les *Concordants*, sous le mot *Baritono* que nous avons expliqué cy-dessus.

Tenore Concertante. C'est la *Taille Recitante* ou du *Petit-Chœur*, dans laquelle sont tous les *Recits* & les *Grands-Chœurs*. Si ces *Recits* sont partagez entre plusieurs Voix, on les distingue en y ajoutant les mots *primo*, ou *secondo*, ou *terzo*, &c.

Tenore primo ou *secondo*, &c. *Concertante*. C'est ainsi que les Italiens marquent leurs *Tailles* quand les Chants en sont différens dans les *Grands-Chœurs*, comme il arrive souvent dans les *Compositions* à cinq.

L

Tenore

Tenore Ritenc. Veut dire, Taille du Grand Chœur. Voyez, RIPIENO.

Tenore Primo ou I. *Choro*, veut dire, Taille du premier Chœur.
Tenore Secundo ou 2. *Choro*, veut dire, Taille du second Chœur.
 C'est ainsi que les Italiens distinguent les Tailles qui font partie de chaque Chœur, dans les compositions à deux ou plusieurs Chœurs.

Tenore Violono, ou *Tenore Viola*. Veut dire, Taille de Violon ou de Vièle, &c.

TENORISTA. C'est celui qui a la Voix propre pour chanter une des quatre especes de Tailles expliquées cy-dessus, & qu'on nomme en François TAILLE.

TERNARIO TEMPO. V. TEMPO & TRIPOLA. 1. Claff. No. 1. Il est signe de la Mesure Triple & pourquoy. V. la lettre O.

TERTIA. Feminin de l'adjectif latin TERTIUS. V. TRITE.

TERTIA EXCELLENTIUM. V. TRITE & SYSTEMA.

Tab. 1.

TERTIA DIVISARUM. V. III.

TERTIA CONJUNCIARUM. V. TRITE SYNMEMENONON.

TERTIARIUS. V. PROTOS.

SESQUI TERZA. V. SESQUI, EPIRITO, PROPORZIONE &c.

TERZA, en Latin *Tertia*, en François TIERCE, n'a point de nom general en Grec. C'est la premiere des Consonances imparfaites, c'est à dire, qui peuvent souffrir majorité & minorité sans cesser d'être Consonances. Voyla pourquoy on en distingue de deux sortes.

La premiere que les Italiens nomment *Ditono*, du mot Grec *Ditona*, ou *Terza maggiore*, & les François Tierce majeure, doit être composée Diatoniquement de trois Sons, ou degrés, faisant entre eux deux Tons, dont l'un selon l'ancien Systeme étoit majeur, & l'autre mineur; & selon le Systeme moderne & temperé de deux Tons égaux, comme, *ut, re, mi*, ou *ut, mi*. Et Chromatiquement de quatre Semitons, dont deux sont majeurs & deux mineurs. Elle tire la forme de la Proportion *Sesqui-quarte*, 5. 4.

La seconde Tierce, que les Italiens appellent (comme les Grecs) *Tritemiton*, ou *Semi ditono*, ou *Terza minore*, & les François Tierce mineure, est composée de trois Sons ou degrés, aussi bien que la majeure, mais ces trois ne font Diatoniquement qu'un Ton & un Semiton majeur, & Chromatiquement trois Semitons, dont il y en a deux mineurs & un mineur, comme, *re, mi, fa*, ou *re, fa*. Elle tire la forme de la Proportion *Sesqui-Quinte*, 6. 5.

Re.

Remarque que la 3^e mineure peut être Harmonique, ou Arithmétique. Elle est Harmonique, cub quatre, quand le Ton se trouve le plus bas & le demi Ton le plus haut, comme, *re, mi, fa: la, fl, ut*, &c. Elle est Arithmétique cub six, lorsque le Demi-Ton est en bas & le Ton en haut, comme *mi, fa, sol: si, ut, re*, &c.

Toutes ces Tierces sont excellentes dans la Mélodie, & font le plus grand ornement & toute la force de l'Harmonie, mais il y en a deux autres qui sont Dissonantes & vaines. La premiere n'est composée que de deux Semitons majeurs, & par conséquent d'un Semiton mineur moins que la Tierce mineure, comme du *Sol* au *re* ou *si*. C'est ce qui la fait nommer Tierce diminuée. La seconde au *re* contraire, peche par excès, ayant un Semiton mineur plus que la Tierce majeure, comme du *fa* au *la*. C'est ce qui luy a fait donner le nom de Tierce superflue.

Dans l'ancien Systeme, toutes ces especes de Tierce n'avoient qu'une replique qui étoit la 1^ome; dans le moderne outre la 1^ome elles ont la 1^{re}me pour Triple, & la 2^ome pour Quadruple. Voyez, INTERVALLU.

Dans la Basse-Continue on marque tant les Simples que les Repliques par les mêmes signes, sçavoir, la 3^e mineure, par un 3. accompagné d'un *l*, ainsi *l 3* ou ainsi *3 l* ou simplement par un *l* & la 3^e majeure *re* ou *sim-re*, plement par un *re*, ou *re* par un 3. accompagné d'un *re* ainsi *re 3*, ou ainsi *3 re*, sur tout après la 4^e. Lorsqu'une Note de la Basse-Continue est élevée, ou que la 3^e est naturellement mineure, & que cependant il y a un *l* ou signe de 3^e mineure au-dessus, c'est une marque que la 3^e doit être diminuée. De même lorsque la 3^e étant naturellement majeure, il y a un *re* au-dessus de la Note de la Basse, c'est une marque que la 3^e est superflue, mais cela ne se fait que très-rarement.

Dans la Mélodie l'usage de la 3^e juste, soit majeure, soit mineure, est très-frequent & très-agréable. En celatant en montant, ou en descendant, soit qu'on en parcoure tous les degrés; (c'est à dire, par degrés conjoints, comme *ut, re, mi: ou re, mi, fa:*) soit qu'on saute, ou obmette celui du milieu, (c'est à dire, par degrés disjoints comme *ut, mi: ou re, fa, &c.*) Mais il faut observer que la 3^e majeure a quelque chose de gay & d'animé en montant & qu'elle est triste & mélancolique en descendant. La 3^e mineure au contraire a quelque chose de doux, de triste & de tendre en montant, & elle est gaye en descendant. A l'égard de la 3^e diminuée, elle est fort frequente dans les Chants Italiens, mais pour les Instrumens, mais quoyque ce soient d'excellens or-

Enaux, il ne les faut imiter qu'avec raison & discernement. La 3^e *superflua*: est absolument défendue.

Mais où les *Tierces* justes, tant *majeures* que *mineures*, sont un effet charmant, c'est dans l'*Harmonie*, dont on peut dire qu'elles sont l'*ame* & le *fondement*. C'est de-là premièrement qu'il est permis d'en faire tant qu'on veut de suite, soit contre la Basse, ou entre les Parties supérieures, &c. Toute la précaution que nos Anciens, même les plus rigides, vouloient qu'on y apportât, étoit 1^o qu'elles se fissent par *degrés conjoints*, & 2^o qu'en entremêlant la *majeure* & la *mineure*, afin qu'il y eût de la variété, & que l'une servit à faire goûter & paroître l'autre. Mais les Modernes se font affranchis de ces deux contraintes, & l'on fait à présent tant de *Tierces* qu'on veut, tant par *degrés disjoints* que *conjoints*, & sans les *entremêler*. Jusques-là qu'on fait souvent sans scrupule trois & quatre *Tierces-majeures* de suite, parce que tant de *Tierces-majeures* ne se pouvant faire qu'il n'y en aye de *naturelles* & *d'accidentelles*, on prend, & avec raison, que cette seule différence suffit pour causer cette variété qui fait l'agrément de l'*Harmonie*.

C'est de-là 2^o qu'une des règles les plus indispensables des *Trios*, ou compositions à trois Parties, est qu'il faut qu'on entende la 3^e *majeure* ou *mineure* dans chaque temps de la mesure, soit contre la Basse, ou du moins entre les deux Parties supérieures. Capotant la *Sixte* étant à la bien prendre une 3^e renversée peut fort bien la suppléer, si la suite du Chant ou l'expression du Texte le demandent.

C'est de-là 3^o que la *Tierce* sert à *préparer*, à *accompagner*, & à *sauver* la plus part des *Dissonances*, & principalement la 2^e, la 4^e, le *Triton*, la *fausse Quinte*, la 7^{me}, &c. Voyez, tous ces Termes chacun à leur rang.

C'est de-là enfin qu'on peut passer de quelque Consonance que ce soit à la 3^e, & réciproquement de la 3^e à quelque Consonance que ce soit.

Il faut cependant observer 1^o que lorsque la Basse monte de *Quarte* ou descend de *Quinte* sur une *Octave*, la 3^e qui la précède doit être *majeure*, & rarement *mineure*. 2^o Que lorsqu'on passe de la 3^e à la 5^e par un mouvement contraire, la 3^e *mineure* vaut mieux que la *majeure* pour éviter la *fausse relation* du *Triton*. 3^o que la *Dominante* de quelque Mode que ce soit demande naturellement la 3^e *majeure*, car si l'on y fait la 3^e *mineure*, de-là on déclare qu'on veut sortir hors de ce Mode, &c.

Il faut encore observer 4^o que la 3^e en general n'a pas un si bon effet dans les parties *inférieures*, ou qui sont les plus pro-

ches de la Basse, que dans celles qui en sont éloignées, au moins d'une *Octave*, c'est à dire proprement qu'elle est bonne étant *simple*, mais qu'elle est beaucoup meilleure étant *doublée* ou *triplée*, &c. 2^o. Que la 3^e *mineure* étant simple, sur tout entre les Sons *graves* ou *fort bas*, a quelque chose de si triste, de si *sombre* & de si *lugubre*, qu'il y en a beaucoup qui veulent qu'en ce cas elle soit même *Dissonante*, & qu'ainsi on ne s'en doit servir que pour des expressions *tristes* & *lugubres*. Comme elle a un peu plus d'éclair quand elle est *doublée* ou *triplée*, &c. elle est propre pour les expressions *seules* & *afféctueuses*. 3^o La 3^e *majeure* simple, est à la vérité plus piquante & plus sonore que la *mineure*; mais elle vaut beaucoup mieux, sur tout pour les expressions *gayes* & *éclatantes*, quand elle est *doublée* ou *triplée*, ou encore mieux quand elle se trouve dans la partie la plus haute d'une composition.

À l'égard de la 3^e *diminuée*, on s'en fait quelques fois au lieu d'une 3^e *mineure*, mais il faut l'employer dans l'*Harmonie* avec encore plus de *discretion* que dans la *Méodie*. Mais pour la 3^e *superflua*, je n'en ay jamais vu d'exemple, & cet Intervalle a je ne sçay quoy de si bizarre, qu'il seroit à mon sens très-difficile de le bien mettre en œuvre.

TERZA. Veut dire aussi, une Partie de l'Office Divin qu'on nomme **TIERCE**, dont plusieurs *Misses* ont mis les *Pseaumes* en Musique. Ainsi on trouve plusieurs Ouvrages intitulés *Salmi di Terza*, *Pseaumes de Tierce*, &c.

TERZO, Adjectif Italien, au féminin *Terza*, veut dire, TROISIÈME. Ainsi *Opera terza*, veut dire, Troisième Ouvrage, &c. Les Italiens appellent aussi *il Terzo* ou *un Terzo*, une composition à trois Voix que nous expliquerons cy-dessous au mot **TRIO**. Ils nomment aussi *Terzo* la troisième partie d'un tout; *Un Terzo di battuta*, Un Tiers de mesure; *Due Terzi di battuta*, deux Tiers de mesure, &c.

TERZETTO, au plur. *Terzetti*. Diminutif de *Terzo*, veut dire, UN PETIT TRIO, ou une *Chansonette* à trois Parties différentes, qu'on nommoit aussi autre fois *Trioles* en François.

TESTO, en Latin *Textus*. C'est ce que les Italiens appellent autrement *Le Parole*, & nous le **TEXTE** ou *les Paroles*, soit en Vers ou en Prose, sur lesquelles on doit faire ou l'on a fait des Chants, de l'*Harmonie*, &c. Ce n'est pas une des moindres parties de la Composition que de sçavoir bien accorder le Texte ou *les Paroles* à la Musique, d'en bien exprimer le sens, & de faire une juste application des syllabes longues ou breves, aux Notes & aux temps de la mesure qui leur conviennent. Cependant cette partie a été très-long temps fort négligée, & l'on voit encore dans quelques Compositions une barbarie à cet é-

gard qui n'est pas supportable. Mais comme j'en ay déjà touché quelque chose aux mots *Loupa* & *Breue*, & que j'espère en donner un Traité à part, je n'en dirai pas davantage icy.

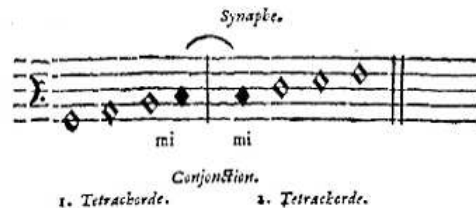
TESTUDO. V. VIOLA.

TETARIOS ou TETARTUS. Voyez, PROTOS.

TETRACHORDO, ou *Tetracorde*, du Grec *Tetrachordon*, veut dire, TETRACHORDE. C'est à dire, un Rang, ou un *Ortre*, ou pour mieux dire, une partie du Systeme general composée de quatre Cordes, *Sont*, ou *Vox Diatoniques*, que l'on nomme autrement *Quarte*. Selon l'Ancien Systeme un *Tetracorde* formoit Diatoniquement entre ses quatre degrez trois Intervalles, dont le plus bas étoit un *Semiton*, le plus haut un *Ton mineur*, & celui du milieu un *Ton majeur*, comme dans la petite Table cy à côté.

| | | |
|----|-----|---|
| MI | LA | Le D <i>miton</i> étoit partagé en deux quarts de Tons par une Corde <i>Enharmonique</i> ; Le <i>Ton majeur</i> ou celui du milieu étoit partagé en deux <i>Semitons</i> , dont le plus bas qui étoit le <i>majeur</i> étoit partagé en deux quarts de Ton par une autre Corde <i>Enharmonique</i> , & le plus haut qui étoit le <i>mineur</i> n'étoit point partagé par d'autres Cordes non plus que le <i>Ton mineur</i> ; leur <i>minorité</i> les rendant tous deux incapables, selon la doctrine des Anciens, de recevoir aucune Corde ny <i>Cromatique</i> ny <i>Enharmonique</i> . Cet ordre des trois Intervalles cy dessus, étoit alors jugé si essentiel & si nécessaire pour la formation du <i>Tetracorde</i> , que de là est venue l' <i>Intention</i> de la Corde <i>Tetesynemnon</i> , qu'on nomme maintenant <i>b mal</i> , & dont nous parlerons plus bas. |
| RE | SOL | |
| UT | FA | Les anciens avoient dans leur Systeme quatre <i>Tetrachordes</i> principaux, dont on peut voir l'ordre N les noms Grecs, Latins & François dans la premiere Table du mot <i>Systema</i> . Ils en avoient un cinquième dont nous parlerons plus bas au mot <i>Trite</i> . Il me suffira donc de remarquer, que depuis qu'on a trouvé le moyen de separer le <i>Ton</i> en deux <i>Semitons</i> , & par conséquent chaque Octave en 12. <i>Semitons</i> , on ne parle plus de <i>Tetrachordes</i> que par rapport à la doctrine des Anciens. |
| SI | MI | |

Cependant il ne faut pas oublier d'expliquer encore icy ce que c'est que la *Synaphe* ou *Conjonction*, & la *Disjunctio* ou *Disjonction* des *Tetrachordes*, dont il est si souvent fait mention dans les Livres des Anciens. Deux *Tetrachordes* sont *conjoints* quand la même Corde est la plus haute du premier ou plus bas, & la plus basse du second, c'est ce qui arrive dans les deux *Tetrachordes* qui composent l'*Epitacorde* ou la *Septieme*, comme



Mais lorsque deux *Tetrachordes* n'ont point de Corde Commune, & qu'au contraire ils en ont chacune de différentes qui les commencent & qui les finissent, en sorte même qu'il y a entre eux deux l'Intervalle d'un *Ton*; pour lors ils sont *disjoints*, c'est ce qui arrive dans les deux *Tetrachordes* qui composent l'Octave. Exemple,



Voyez, SYSTEMA, ORDINE, TRITE, & QUARTA. De combien de Cordes & de quels Intervalles il devoit être formé selon les Anciens. V. TRITE No. 3.

TETRACHORDON. Terme Grec. V. TETRACHORDO.
TETRACHORDON DIVSARUM, EXCELLENTIUM, MEDIARUM, PRINCIPALIUM. V. SYSTEMA. Tab. 1.
TETRACHORDON CONJUNCTARUM. V. TRITE, SYNEMENNON & SYSTEMA.
TETRAIONON V. QUINTA.
TEXTURA. V. USO.
TEXTUS. V. TESTO.

THEORBA, ou *Tiorba*. en François THE'ORBE, ou *Tashe*, ou *Tiorbe*. C'est un Instrument qui depuis environ 60. ou 60. ans a succédé au *Luth* pour jouer les Basses Continues, d'où les Italiens prennent souvent occasion d'intituler leurs Basses Continues du mot *Tiorba*. On prétend que c'est le Sieur

Hotteman, si fameux d'ailleurs pour le jeu & les pieces de la Basse de Viole, qui en a été l'Inventeur en France, d'où l'usage s'en est introduit en Italie & ailleurs. Ils tiennent beaucoup du *Luth*, le corps & le manche étant à peu de chose près semblables dans l'un & dans l'autre, mais il en diffère en ce qu'il a 8 Basses ou grosses Cordes plus longues deux fois que celles du *Luth*, & cette longueur en rend le Son si meilleur, & fait qu'il s'entretient si long-temps, qu'il ne faut pas s'étonner si plusieurs le preferent au *Clavecin*. Du moins il a cela de plus commode qu'il se peut transporter facilement où l'on veut, &c. Toutes ces Cordes sont ordinairement simples, mais il y en a qui doublent les Basses d'une petite *OHAVE*, & les Cordes du petit Jeu d'un *unisson*, à la réserve de la Chanterelle; & pour lors, comme il a beaucoup plus de rapport au *Luth* que le *Tiorba* à l'ordinaire, les Italiens le nomment *Archiluto* ou *Archiluto*, & les François *Archiluth*.

THEORIA. Veut dire, THEORIE, ou une simple speculation de l'objet d'un art ou d'une science, par laquelle on en considère ou l'on en examine l'essence, la nature, les propriétés, sans venir ou descendre de là à aucune *Pratique*.

THEORICA, ou *Theorica Musica.* Voyez sous le mot *MUSICA*, *Musica Theorica.*

THEORICO, en François THEORICIEN, qui ne s'applique qu'à la *Theorie*. *Musico Theorico*, selon les Italiens, est un Musicien, non seulement qui ne s'attache qu'à la *Theorie*, mais aussi qui n'a écrit ou donné au Public que des Traitez touchant la Musique, quoique d'ailleurs il fut peut-être un excellent *Praticien*.

THESIS. Terme Grec, en Latin *Positio* ou *Depressio*. C'est ainsi que plusieurs nomment le premier temps de la mesure, parce qu'il se fait en frappant ou en baissant la main; & ils nomment d'un autre mot Grec *Arsis*, en Latin *Elevatio*, le second temps qui se fait en levant.

THESIS, PER THESIN. V. *FUGHA*.

THIOREA. V. *THEORBA*.

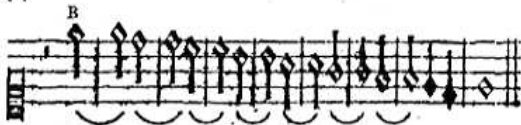
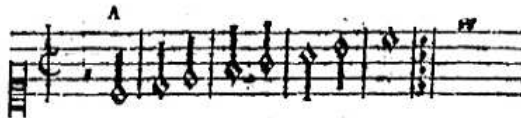
TIMOROSO. Veut dire, qu'il faut chanter d'une manière *Craintive*, ou *Respectueuse*, comme si l'on tremblait de peur, &c.

TIMPANO. Voyez, *TYMPANO*.

TIORBA, ou la *Tiorba*. Voyez, *THEORBA*.

TIRATA, au plur. *Tirate*, en François *TIRADE*. C'est ainsi que les Italiens appellent en general toutes ces suites de plusieurs Notes de même figure ou valeur, qui se suivent par degrés conjoints, tant en montant, qu'en descendant. Ainsi ils disent *Tirate di Semiminime*, comme dans l'exemple suivant A. *Tirate di ligature*. *Tirate* de Notes liées ou syncopées, comme B. &c.

A



Mais ce terme se prend particulièrement pour une suite de plusieurs Croches, ou doubles Croches qui se fait aussi 20 par degrés conjoints; 20 tant en montant qu'en descendant; 30 devant la première desquelles il y a presque toujours un *Demisol*, ou un *Quart de Sol*; 40 qui se termine ordinairement par une Note de plus grande valeur. On en distingue de quatre sortes.

1^o La *Tirata mezza*, ou *mezza Tirata*, c'est-à-dire, La demie *Tirade* composée au plus de trois ou quatre doubles Croches qui vont gagner une Note qui est une 4^{te} ou une 3^{te} au-dessus ou au-dessous de la première. Exemple.



Tirata mezza. Ascendens. Descendens.

2^o La *Tirata deflessa*, c'est-à-dire, La *Tirade deflessa*, dont les Notes passent à la vérité la 3^{te}, mais ne vont pas jusqu'à l'Octave. Exemple.

A a



Tirata Defectiva. Ascendens.



Descendens.

3°. *Tirata perfecta*, ainsi appelée parce qu'elle est proprement la véritable *Tirade*, se fait lorsque depuis la première Note jusqu'à la dernière on parcourt tous les degrés de l'Octave. Exemple.



Tirata Perfecta. Ascendens.



Descendens.

4°. *Tirata Aucta* ou *excedens*, c'est lorsqu'on passe les bornes de l'Octave pour aller, ou une 3^e ou une 4^e. ou même une 5^e. au-dessus ou au-dessous de l'Octave. Exemple.



Tirata Aucta. Ascendens.



Descendens.

Il y-en a qui nomment autrement les *Tirades* des *Roulades*, ou des *Roulemens*, mais barbarement & fort improprement.

TOCCATA, au plur. *Toccate*. C'est à peu près comme *Ricercata*, *Fantasia*, *Instrumata*, &c. Ce qui distingue cependant la *Toccate* de ces autres especes de *Symphonies*, c'est que 1° elle se joue ordinairement sur des Instrumens à claviers. Et 2° qu'elle est principalement composée pour l'exercice des deux mains l'une après l'autre, parce que l'on y affecte d'ordinaire des *Points d'Orgue* ou de longues tenues, tantôt dans la Basse, tandis que le Dessus fait des *viteffes*, des *diminutions*, des *passages*, des *Tirades*, &c. tantôt dans le Dessus, tandis que la Basse ou la main gauche travaille à son tour, &c.

TOCCATINA, diminutif de *Toccata*. C'est une petite **TOCCATE**. C'est-à-dire, qui sans en avoir la longueur ne laisse pas d'en avoir toutes les manières. Voyez, **TOCCATA**.

TONDO. Adjectif Italien qui veut dire, **ROND**. C'est l'Épithete que les Italiens donnent au *b* qui marque le *bémol*, à cause de sa figure *ronde*, au lieu que celui qui marque le *bequarre* étant ainsi figuré \sharp est appelé *b quadrato* ou *quadro*, comme qui dirait *b quarre*.

TON. Terme François. **TONO**. Terme Italien. **TONUS**. Terme Latin. Voyez, **TUONO**.

TONE ou **TONI**. Termes Grecs. V. **USO**.

TONICO. V. **SYSTEMA**, sur la fin.

TONOS. V. **TUONO**.

TONUS. V. TUONO.

TRANSPOSITIO. Mot Latin duquel les Italiens ont fait *Traspozitione*, ou *Traspozitione*, & les François TRANSPOSITION. *Traspozere* en fait de Musique, c'est 1°. *ôter* ou *déplacer* un Chant de sa situation naturelle, ou du moins de celle où il est né, pour le mettre plus haut ou plus bas selon le besoin qu'on en a, c'est-à-dire, pour s'accommoder à l'étendue, à la portée, ou à la force des Voix ou des Instrumens &c. Exemple.



Chant au Naturel ou Diatonique.



Chant transposé une Quarte plus haut.

2°. Ou bien c'est mettre un Chant dans une autre espèce d'Octave que celle où peut-être il a d'abord été composé, ne du moins que celle où il est actuellement noté; de manière cependant que les Semitons des deux Tetrachordes ou Quarts qui composent chacune de ces Octaves, c'est-à-dire, *mi, fa & si, ut*, se trouvent par le moyen des ♯ & des ✱ précisément dans le même rang, ou dans les mêmes degrés dans l'une & dans l'autre de ces Octaves. Exemple.



Octave Diatonique, ou Naturelle.

Octave transposée un Ton plus haut, ou par le moyen des ✱ les deux Quarts sont terminés en haut chacune par un demi-ton comme dans l'Octave Naturelle.

3°. Ou

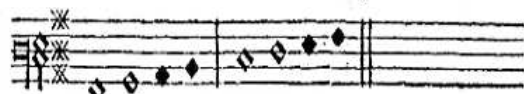
3°. Ou bien, c'est se servir d'une ou plusieurs Cordes Chromatiques au lieu des Cordes Naturelles ou Diatoniques, pour établir un Mode. C'est-à-dire, pour mettre la *Finale* dans le degré qu'un souhaite; ou pour rendre la 3^e au-dessus de la *Finale* juste pour en faire la *Dominante*; ou pour rendre la 3^e majeure ou mineure, &c. Voyez, *MODE* n°. 1°. Car il faut bien remarquer 1°. qu'il n'est pas possible de transporter un Chant purement Diatonique plus haut ou plus bas, sans se servir au moins d'un des *Signes Chromatiques*, c'est-à-dire d'un ♯ ou d'un ✱, & très souvent de plusieurs. Par conséquent quand on trouve un, ou plusieurs ♯, ou un ou plusieurs ✱, soit immédiatement après la Clef; soit dans la suite d'un Chant, sur les degrés des Cordes essentielles ou naturelles du Mode: on doit conclure hardiment que le Chant est dans un Mode ou Ton transposé, qui par conséquent se peut réduire à un Mode ou Ton naturel. Les exemples cy-dessus ou cy-après suffisent pour cet article.

4°. Enfin, *Traspozere*, c'est faire en sorte, par le moyen des signes Chromatiques ♯ ou ✱, que les Cordes de deux Octaves, quoiqu'elles commencent & continuent sur différentes lettres ou degrés de la Gamme, puissent former précisément les mêmes Intervalles, par conséquent porter les mêmes noms, & souffrir les mêmes intonations. Exemple.



Et naturel.

Et par transposition un Ton plus bas.



Et par transposition une Tierce plus bas.

A 3



Re naturel. Re par transposition
un Ton plus haut.



Re par transposition un Ton
plus bas.

Remarquez que je n'ay mis des exemples que pour l'ut & le re, parce que toutes les *Finalles* des *Modes* transposés sont nécessairement des ut ou des re. Ce sont des ut, si la *Tierce* qui se fait au-dessus de cette *Finale* est majeure; ce sont des re, si la *Tierce* est mineure. Je crois que cela suffira quant à présent pour faire connoître ce que c'est que *Transposition de Mode transposé*. Cependant il y auroit encore bien des choses à dire, sur les *Clauses*, la *Nécessité*, la *Nature*, les *Effets*, l'*Usage*, le *Nombre*, &c. des *Modes* transposés, que je me trouve obligé de remettre à une autre fois, pour éviter la *longueur*. La *transposition* embarrasse ordinairement ceux qui commencent à chanter, par la négligence des *Auteurs* ou des *Vopistes*, parce qu'un \sharp ou un \flat oublié après la clef fait qu'ils se trompent en transposant l'air, qu'ils supposent écrit sur une certaine clef, que des \sharp ou des \flat accidentels dans la suite de l'air font connoître n'avoir pas été la naturelle: cette *transposition* ne fait point monter ni baisser le son de la Note; elle en change seulement le nom; en réduisant au naturel une *Musique* transposée; on peut voir le traité qu'en a fait ex professo Mr. Alexandre Freere.

TRANSPONENDO una Terza, una Quarta, &c. più basso, o più alto, &c. J'ay mis cette Phrase Italienne à la tête du vij Moiet de mon *Prodomus Musicalis*; pour marquer qu'en transposant la *Basse-Continue* une 3^e ou une 4^e plus bas, ce Moiet qui a été fait pour une *Haute-Centre* peut-être chanté par un *Dessus* ou par une *Taille*. Et l'on en pourra trouver encore de pareilles dans la suite, puisqu'un des principaux usages des *Transpositions*, est de réduire les *Basses-Continues* à un certain

rain degré de son grave, ou aigu, qui n'incommode ou ne force point tant en haut qu'en bas, les Voix qui doivent chanter. Ce qui ne se fait qu'en transposant sur les Instrumens la *Basse-Continue* plus haut ou plus bas, &c.

TRE. Terme Italien qui veut dire TROIS. *A tre Voci*, à trois Voix; *à tre Violini*, à trois Violons, ou Instrumens, &c.

TREMOLETO. V. TREMOLO.

TREMOLO, ou *Tremolo*, n'est pas un trop bon mot Italien, & *Tremolante*, ou *Tremante* seroient bien meilleurs. Cependant l'usage fait qu'on le trouve très-souvent, ou entier, ou en abrégé *Trem.* pour avenir sur tout ceux qui jouent des Instrumens à Archet de faire sur le même degré plusieurs Notes d'un seul coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Cela se marque aussi fort souvent pour les Voix: nous avons un excellent exemple de l'un & de l'autre dans les *Trembleurs* de l'Opéra d'Isis de Monsieur de Lully.

On trouve aussi quelquefois le mot *Tremolo* & son diminutif *Tremolotto* pour signifier ce que nos François appellent, quoiqu'assez improprement, *Calence*, & qu'on devoit nommer *Tremblant*.

TRIA. Terme purement Latin, qui veut dire TROIS, & souvent dans les Musiques de nos Anciens, ce que nous appellerons plus bas *Trio*, c'est-à-dire, une Composition à trois Parties, qui se chante ordinairement par trois Voix seules.

TRIAS HARMONICA. Termes Grecs, mais latinisez, qu'on peut traduire en François par TRIADE HARMONIQUE. C'est un composé de trois Sons radicaux entendus tous à la fois, dont pas un n'est à l'Octave des deux autres, ou desquels il y en a deux qui sont à la Quinte & à la Tierce au-dessus de celui qui leur sert de fondement. En un mot c'est un accord composé de la 3^e & de la 5^e comme dans l'exemple cy à côté.



Ce qui fait avec la *Basse* ou le *Son fondamental* trois Parties différentes, d'où luy vient le nom de *Trias*. Mais celui d'*harmonica* luy vient sans doute de cette propriété

merveilleuse de la *Quinte juste* qui se divise naturellement en deux *Terces*, toutes deux excellentes & très harmonieuses. Un seul Son mis entre deux autres faisant entendre tout à la fois deux *Terces*, & par conséquent une *double Harmonie*; il ne faut donc pas s'étonner si on luy donne ce nom, & si dans les *Trios* sur tout, on préfere cet accord à celui qui partage l'Octave en

en la 5te & en la 4te, puisque, si d'un côté il y a *Consonance*, il y a *Dissonance* de l'autre, au lieu qu'icy de quelque côté que ce soit l'Harmonie est toujours complète.

Mais il faut remarquer 1°. qu'entre les trois Sons qui composent la *Triade harmonique*, le plus grave se nomme *Basse* ou *Sonus fundamentalis*; Que le plus haut, c'est-à-dire, celui qui fait la *Quinte*, ou qui termine l'accord en haut, s'appelle *Partie découverte*, ou *Exclusus*, ou *Sonusus* n'y ayant rien au-dessus; & que celui qui partage si heureusement & si agréablement la *Quinte* en deux *Tierces*, est nommé *Milieu harmonique*, ou *Médus Harmonicus*.

2°. Que le partage de la *Quinte* en deux *Tierces* se peut faire en deux manières. Sçavoir, 1°. *Harmoniquement*, quand la 3ce majeure est en bas & la mineure en haut, & pour-lors la *Triade* est parfaite, *lecturée*, ou *naturelle*. 2°. *Arithmétiquement*, quand au contraire la 3ce mineure est en bas & la majeure en haut, & pour-lors la *Triade* est imparfaite, & *melle*. Toutes les deux sont bonnes, mais la seconde ne se doit employer que rarement, sur tout entre les Sons fort graves. Voyez, *TERZA* & *SYSTGIA*.

TRIMITUONO, ou *Trimituono*. C'est le *Semiditonus* ou la 3ce mineure. Voyez, *TERZA*.

TRILLO, au plur. *Trilli*, qu'on trouve souvent marqué ou abrégé par un T. ou par Tr. ou simplement par un petit s tant pour les Voix que pour les Instrumens. C'est souvent la marque qu'on doit battre fort vite alternativement, ou l'un après l'autre deux Sons en degré conjoints comme *fa*, *mi*, ou *mi*, *re*, &c. De manière qu'on commence par le plus haut, & qu'on finisse par le plus bas, & c'est la proprement la *Cadence* ou le *Tremblement* à la Françoisé. Mais c'est aussi très-souvent sur tout dans les Musiques Italiennes, une marque qu'on doit rebattre plusieurs fois sur le même degré, le même Son; d'abord un peu lentement, & sur la fin avec autant de vivacité & de vitesse que le gâter le peut faire. Exemple.



Or c'est là proprement le véritable *Trillo* à l'Italienne, du moins autant qu'on le peut exprimer par les Notes ordinaires; car il faut avouer que l'exemple qu'on vient de donner en est une idée très-groûliere en comparaison de la vivacité avec laquelle

qu'elle cela se doit faire, ce qu'un grand usage & un bon Maître peuvent mieux apprendre que tout ce qu'on en pourroit écrire. C'est aussi souvent ce que nous apellons *double Cadence*, *tour de gâter*, &c. Les Italiens se servent sur tout de cet agrément sur la fin de certaines *Tenues* de deux, trois, quatre & plus de mesures. Ce qui sert comme à relever, ou résusciter la Voix, qu'une *tenfen* trop longue pourroit avoir fait relâcher, &c.

TRILLETTO, est le diminutif de *Trillo*, qui n'en diffère qu'en ce qu'il ne dure pas si long temps, &c.

TRIO. C'est ainsi qu'on appelle, en Latin, en Italien & en François, toute *Composition* à trois Parties différentes. Or dans cette espèce de composition, qui est la plus excellente, & qui doit être la plus régulière de toutes, il faut bien observer 1°. qu'entre les règles générales du Contrepoint, qui diffendent de faire deux Octaves ou deux Quintes de suite, tant contre la Basse, qu'entre les Parties, &c. il faut qu'on entende la *Tierce* dans chaque temps de la mesure, soit contre la Basse ou du moins entre les Parties. C'est à dire, qu'il faut qu'une des deux Parties supérieures fasse une 3ce contre la Basse, & que l'autre fasse une 5te ou une 8ve.

2°. Que quelques fois on peut mettre la 6te. accompagnée de l'8ve ou de la 4te, au lieu de la 3ce, parce que pour lors les deux Parties supérieures sont 3ce entr'elles.

3°. Que par conséquent on doit faire très-rarement la 5te & l'Octave, parce qu'il n'y auroit point de 3ce ny avec la Basse, ny entre les Parties.

4°. Qu'on peut très-bien pratiquer ou mettre en œuvre dans le Trio toutes les Dissonances, & que pour lors la 9me. doit être accompagnée de la 3ce. & de la 5te. & même très-bien de la 7me. & de la 5te. superflue, &c. pourveu qu'elle soit suivie de l'Octave.

La 2de. doit être accompagnée de la 4te. & suivie de la 3ce.

La 4te. doit être accompagnée de la 6te. ou de la 8te. si elle est syncopée, & suivie de la 3ce. Ou si elle n'est pas syncopée de la 2de. & suivie de la 5te juste ou fautive selon la suite du Chant & de l'Harmonie.

Le Triton doit être accompagné de la 6te. ou de la 2de. & suivi de la 6te. mais rarement de l'Octave.

La Fausse Quinte doit être accompagnée de la 3ce. ou de la 6te. & suivie de la 3ce.

La Quinte superflue doit être accompagnée de la 3ce. &c.

La Septième majeure ou mineure, & syncopée, doit être accompagnée de la 3ce. ou de la 5te. ou de la 9me. mais jamais ou très-rarement de l'Octave.

La *Septième majeure*, la Bassé tenant la même Note ; doit être accompagnée de la 1^{de}. ou de la 6^{te}. & quelques fois de la 4^{te}. &c.

TRIPLA est un mauvais mot Italien, du moins le Dictionnaire de la Crusca n'en fait aucune mention. On s'en sert cependant souvent en Mathématique & en Musique, pour exprimer une des Proportions multiples qui est entre deux nombres, dont le plus grand contient trois fois précisément le plus petit, comme de 3. à 1. de 6. à 2. de 9. à 3. &c. Voyez, *PROPORTIONE*.

TRIPLA, MAGGIORE, MINORE PERFETTA, IMPERFETTA, DI MINIME, DI SEMIMINIME, PICCIOLA, CROMETTA, SEMICROMETTA &c. V. *TRIPOLA, SESQUI, SUB*.

TRIPOLA, ou *Tripola*, ou en abrégant *Tripla*, ne se trouve point non plus que dans les Livres de Musique, & nullement dans les Auteurs qui se piquent de parler purement. C'est ce que nos Anciens Gaulois appelloient *Triplis*, & que les Modernes nomment *TRIPLE*, ou *mesure ternaire*, & ce que les Italiens appellent aussi *Sesqui altera*, *Proportione*, *Hemiolia*, *Misura proportionata*, *Temporario*, &c.

Le *Triple* est une des espèces de la mesure, on le bat en trois temps égaux ou simples ou composés (comme son nom le marque assez) dont le premier se fait en baissant la main, le second en la détournant un peu, & le troisième en la relevant. Nos Anciens, c'est à dire ceux qui ont travaillé depuis trois à quatre siècles, avoient plusieurs manières pour marquer ou pour avertir qu'il falloit battre la mesure à trois temps.

1^o. Il en avoient une qui n'avoit besoin d'aucuns signes après la Clef, ou dans la suite du Chant, que l'on trouve encore dans les Ouvrages de quelques Modernes, & que nous avons expliquée cy-dessus au mot *HEMIOLIA*.

2^o. Il en avoient une autre qui avoit certaines lignes après la Clef, pour signes, que nous avons expliquée au mot *MODO*, mais dont l'usage est aboli il y a plus d'un siècle.

3^o. Enfin ils en avoient encore plusieurs autres que nous avons expliqués aux mots *TEMPO* & *PROLAZIONE*, que les Modernes ont retenus en partie, comme on le verra dans la suite.

Mais depuis environ 50. à 60. ans on a inventé & mis en usage tant d'autres pièces de *Triple*, que pour en donner l'explication avec quelque ordre, je me trouve obligé de les ranger sous trois différentes Classes, savoir des *Triplis Simples*, des *Triplis Composés*, & des *Triplis Mixtes*.

PRE

PREMIERE CLASSE

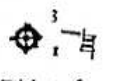
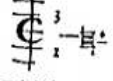
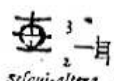
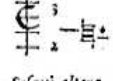
DES TRIPLES SIMPLES.

J'appelle *Triples* purement & simplement *Triples*, ou *Triples Simples*, ceux qui n'ont que trois temps simples, c'est à dire, dont les temps ne peuvent être sous-divisés chacun en trois autres Notes égales, ce que les exemples cy-dessous feront aisément comprendre. Or j'en trouve dans les Auteurs cinq espèces différentes pour marquer cinq degrés de lenteur ou de vitesse.

La première est celle que les Italiens appellent *Tripola maggiore*, & les François, *Triple majeur*, ou *Tripole*, ou *Triple de Ronde*, ou *Triple de trois pour une*, &c. ainsi nommé parce que les *Breves* ou les *Quarrees*, & les *Semibreves* ou *Rondes* qui sont des Notes d'une longue valeur, y dominent, & que l'on doit en battre la mesure lentement ou gravement, en sorte que chaque temps soit par conséquent plus grand ou plus long que ceux des autres *Triples* suivants.

Nos Anciens & quelques Italiens encore ont quatre signes différents pour marquer la *Tripola maggiore*, selon lesquels ils luy donnoient quatre noms différents, comme dans la Table suivante.

PREMIERE COLUMNE. SECONDE COLUMNE.

| | | |
|---------------------|---|---|
| TRIPOLA
MAGGIORE |  |  |
| | <i>Tripla perfetta.</i> | <i>Tripla imperfeta.</i> |
| |  |  |
| | <i>Sesqui-altera maggiore perfetta.</i> | <i>Sesqui-altera maggiore imperfeta.</i> |

Bb 2

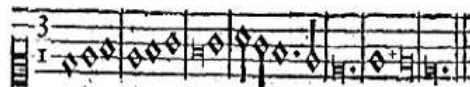
Sous

Sous ces quatre signes il falloit trois *Semibreves* ou *Rondes*, & par conséquent six *Minimes* ou *Blanches*, douze *Semi-minimes* ou *Noires*, &c. pour faire une mesure. Toute leur différence ne consistoit donc qu'en la valeur de la *Breve* ou *Quarriée*, laquelle valoit seule & tant Point trois temps sous le signe de la première Colonne de la Table cy-dessus, & ne valoit que deux temps sous les signes de la seconde Colonne, en sorte que pour achever la mesure on étoit obligé d'y ajouter un Point d'augmentation.

De ces quatre signes les Modernes n'ont retenu que celui qui est cy à côté sans même se mettre en peine de mettre au-

paravant le cercle O ou le demi cercle C, &c. ces deux chiffres marquant assez clairement qu'il faut trois *Rondes* au lieu d'une pour une mesure, & qu'une *Breve* ayant la valeur de deux *Rondes*, vaut par conséquent par elle-même deux temps, & suivie d'un Point trois temps, & les autres figures à proportion.

Exemple.



Largo, ou Adagio Adagio.

Il faut seulement observer 10. que souvent, lorsqu'il y a plusieurs *Breves* ou *Quarriées* de suite, soit qu'elles soient liées ou non, elles valent toutes chacune trois temps ou une mesure, sans même être ponctuées, (Voyez A. cy-dessous.) jusqu'à ce qu'il vienne une *Ronde* ou deux *Blanches*, car pour lors la *Breve* qui les précède ne vaut que deux temps. (Voyez B.)



3 3 3 3 2 3 3 3 2 2 3

20. Qu

20. Que lorsque plusieurs *Breves* sont enfermées entre deux *Rondes*, ou entre les marques de silence qui leur répondent, la première & la dernière ne valent que deux temps.

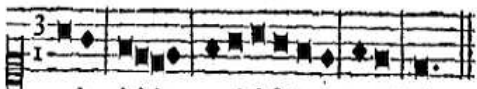
Exemple.



2 3 3 3 2 2 3 3 3 2

30. Que les *Nottes Nées*, ou comme les appellent les Italiens *Oscure*, ou *Oscurate*, soit qu'elles soient *Rondes*, ou *Quarriées*, ou en *Lozange*, doivent être entièrement considérées comme si elles étoient *Blanches* ou *vuides*.

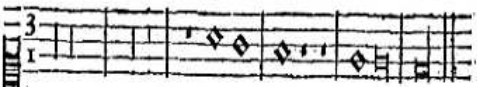
Exemple.



2 3 3 2 2 3 3 2 2 3

40. Enfin que les *Pauses*, ou *Marques de silence*, ne valent sous ce signe que la moitié de leur valeur ordinaire: Ainsi le *Bâton* entier ne vaut que deux mesures; le *Demi-bâton* qu'une mesure; une ou deux *Pauses* qu'un ou deux temps de la mesure, &c.

4 3 Exemple.



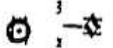
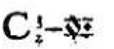
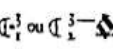
4. mesures 3. mesures
au lieu de 8. au lieu de 6.

Voylà pourquoi il est bon & même nécessaire de marquer, avec un chiffre au-dessus, le nombre de mesures que valent ces *Pauses*, de peur que dans l'exécution on ne s'y trompe.

Bb 3

LA

LA SECONDE espece de *Triple simple*, est celle que les Italiens nomment *Tripla minore*, & les François *Triple mineur*, ou *Triple de Blanches*, ou *Double Triple*, ou *Triples de 3*, pour 2. Nos anciens avoient encore quatre signes différens pour cette espece de *Triple*, selon lesquels ils luy donnoient aussi trois noms différens comme dans la Table suivante.

| | PREMIERE COLONNE. | SECONDE COLONNE. |
|----------------|---|--|
| TRIPLA MINORE. | 
<i>Prolazione maggiore perfetta.</i> | 
<i>Sesqui altera, minore imperfetta.</i> |
| | 
<i>Prolazione minore perfetta.</i> | |

Sous tous ces signes il falloit trois *Minimes* ou *Blanches*, & par conséquent six *Noires* ou six *Blanches Crochées*, douze *Croches*, ou douze *Blanches doublement crochées*, &c. pour faire une mesure. Toute leur différence ne consistoit donc qu'en la valeur de la *Semi-breve* ou *Ronde* laquelle sous les trois signes de la premiere Colonne de la Table cy-dessus, valoit seule, & sans le secours du *Point*, les trois temps de la mesure; & sous le signe de la seconde Colonne (comme elle ne valoit seulement que deux temps,) elle devoit être suivie d'un *Point d'augmentation* pour remplir les trois temps de la mesure.

De ces quatre signes les Modernes n'ont retenu que celui qui est cy à côté 3 (d'où luy est venu sans doute son nom de

double Triple) sans même mettre devant le demi-cercle C; ces deux chiffres étant suffisants pour marquer qu'il faut 3. *Blanches* au lieu de 2. pour faire une mesure, & qu'une *Semi-breve* ou *Ronde*, ayant par elle-même la valeur de deux *Blanches*, vaut par conséquent deux temps, & trois temps si elle est suivie d'un *Point*, & ainsi à proportion des autres figures. Exem-

Exemple.



Adagio.


Il faut seulement observer icy 10. qu'on doit appliquer à proportion à la *Semi-breve* ou *Ronde* les trois premieres observations que nous venons de faire sur la *Breve* dans l'Article précédent.

20. Qu'on trouve souvent sous ce signe, sur tout chez les Italiens, des *Blanches crochées* au lieu des *simples Noires*, & des *Blanches doublement crochées*, au lieu des *simples Croches*.

30. A l'égard des *Marques du silence*, le *Bâton* vaut à l'ordinaire 4. mesures; le *Demi-bâton*, 2. mesures; la *Pause*, une mesure; mais la *Demi-pause* ne vaut icy que le tiers d'une mesure; le *Soupir* n'en vaut que la sixième partie; le *Demi-soupir* que la douzième partie, &c.

Exemple.



LA TROISIEME espece de *Triple simple*, est celle que les Italiens appellent *Tripla picciola*, ou *Sùs sesqui terza*; & les François, *Petit Triple*, ou *Triples de Noires*, ou *Triples de 3*, pour 4. ou *Trois quatre*. On le marque ainsi  ou simplement 3, ou plus simplement 3, sous un de ces trois signes, trois *Noires* sont une mesure, au lieu qu'il en faut quatre pour la mesure *Binnaire*. Par

Par conséquent six Croches, ou douze doubles Croches, &c. font aussi une mesure; & la Blanche simple vaut deux temps, la Blanche pointée trois temps, ou une mesure, &c.

Exemple.



Andante, quelque fois *Allgro*.



A l'égard des Marques du silence, le Bâton vaut à l'ordinaire 4. mesures; le Demi-bâton vaut 2. mesures, la Pause vaut une mesure, mais la Demi-pause, qui devoit valoir deux temps de la mesure, ne se met que rarement, on met en la place deux soupirs ainsi P., qui valent chacun un tiers de mesure, comme le demi-soupir L. en vaut la sixième partie, &c.

Quand on marque ce Triple par 3, il est propre pour les ex-

pressions *tendre* & *affaiblir*, & le mouvement en doit être *modéré*, ny *trouvé*, ny *trouvé*, ny *trouvé*, &c. Quand on le marque par un simple 3, le mouvement en est d'ordinaire un peu *gay*, c'est ce qui se fait qu'on s'en sert communément en France pour les Chacones, les Menuets, & autres Danfes *gayes* & *animées*.

LA QUATRIÈME espèce de Triple simple, est celle que les Italiens nomment *Tripola Crometta*, ou *Ottina*, ou *Tripola di Cromo*, ou *Sub-dupla sub super-bi-parvienti terza*, & les François Triple de Croches, ou Triple de 3. pour 8. ou simplement de Trois huit: parce que sans doute il n'a point d'autre signe que ces deux chiffres ainsi C₃ ou ainsi 3, qui marquent que trois

Croches font une mesure, au lieu qu'il en faut huit dans la mesure Binaire. Par conséquent que six doubles Croches, & 12. Triples Croches font aussi une mesure; & qu'une Noire simple vaut deux temps, & trois temps ou une mesure, quand elle est pointée.

Exem.

Exemple.



Allegro e presto.

Sous ce signe le Bâton, le Demi-bâton & la Pause valent à l'ordinaire ou 4. ou 2. ou 1. mesure. Mais on ne se sert jamais de la Demi-pause L, non plus que du Soupir P., en la place duquel on met deux Demi-soupirs ainsi L., lesquels valent chacun un tiers de la mesure, &c.

Ce Triple est fort gay, & l'on s'en sert pour les Passépieds, les Canaris, & autres Danfes *vives* & *fort animées*.

Enfin LA CINQUIÈME espèce de Triple simple est celle que les Italiens appellent *Tripola semi crometta*, ou *di Semi-crome*, & les François Triple de doubles Croches, ou de 6 pour 16. ou simplement trois seize, parce que son signe est composé de ces deux nombres ainsi C₃ ou ainsi 3, qui marquent que trois

doubles Croches font une mesure, au lieu que dans la mesure Binaire il en faut 16. Par conséquent que 6. Triples Croches & une Croche pointée font aussi une mesure, qu'une Simple Croche ne vaut que deux temps, &c.

Exemple.



Prestissimo.

Sous ce signe le Bâton, le Demi-bâton & la Pause valent à l'ordinaire 4. ou 2. ou une mesure. Mais on ne se sert jamais ny de la Demi-pause L, ny du Soupir P., ny du Demi-Soupir L. en la place duquel on met deux Quarts de Soupir ainsi L., &c.

Ce Triple comme il est aisé de le voir est propre pour les expressions fort *vives* & *fort rapides*, puisque chaque temps de la mesure ne doit durer qu'autant de temps que dure une double Croche dans la mesure ordinaire.

C c

Voyez

Voilà les cinq especes de *Triple simple*, qui n'ont été inventées que pour marquer les différens degrez de *lenteur* ou de *vitesse*, qu'on doit donner à chaque temps de la mesure, comme on le peut voir dans la Table suivante, qui sera voir aussi d'un coup d'œil 1°. leurs noms; 2°. leurs signes; 3°. les figures qui dans chaque especes valent les trois temps de la mesure; 4°. les termes dont les Italiens se servent pour marquer la nature ou le caractère du mouvement ou de la durée de chaque temps.

TABLE DES TRIPLES SIMPLES.

| <i>Tripola maggiore.</i> | <i>Tripola minore.</i> | <i>Tripola picciola.</i> | <i>Tripola crometta.</i> | <i>Tripola Semicrometta.</i> |
|--------------------------|-----------------------------|---|--------------------------|------------------------------|
| | | | | |
| Largo, ou Adagio Ad. | Adagio, ou Lento, ou Grave. | Affettuoso, ou quelquefois <i>allegro</i> . | Presto, ou Scurro. | Prestissimo. |

SECONDE CLASSE DES TRIPLES COMPOSEZ.

J'appelle *Triples composez*, ceux qui non seulement ont, & se battent à trois temps, de même que les *Simples*; mais aussi dans chaque temps se peut subdiviser en trois autres temps ou Notes égales. Voilà pourquoi les Italiens les nomment d'un nom general *Nonuple*, & les François *Mesures à neuf temps*, quoique fort improprement; car je crois qu'on les devoit plutôt nommer *Doubles* ou *doublement Triples*. Or je n'en trouve que trois especes en usage dans les Ouvrages des Modernes depuis environ un siècle, car avant cela on ne sçavoit ce que c'étoit.

LA PREMIERE est celle que les Italiens nomment *Nonupla di Semiminime*, ou *Dupla sesqui-quarta*, & les François *Triple de 9. pour 4.* ou *neuf quatre*, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi $\text{C} \frac{9}{4}$ ou ainsi $\frac{9}{4}$ qui marquent qu'il faut 9. Notes dans chaque mesure, sçavoir, trois à chaque temps au lieu de 2. Par conséquent, qu'une *Blanche pointée* vaut un

un temps; & qu'étant simple elle ne vaut que les deux tiers d'un temps, &c. Le *Baton*, le *Demibaton* & la *Pause* valent à l'ordinaire 4. ou 2. ou 1. mesure; mais la *Demi-pause* ne vaut qu'un temps ou la troisième partie de la mesure, & non pas la demie mesure; le *Solpin* en vaut la neuvième partie, &c. Ce *Triple* est propre pour les expressions *tandres* & *affettuosi*, & se doit battre modérément; ny trop lentement, ny trop vite.

Exemple.



LA SECONDE espece est celle que les Italiens appellent *Nonupla di Croma*, ou *Sesqui octava*, & les François *Triple de 9. pour 8.* ou simplement *neuf huit*, parce que ce *Triple* a pour signe ces deux nombres ainsi $\text{C} \frac{9}{8}$ ou ainsi $\frac{9}{8}$ qui mar-

quent qu'il faut neuf Croches, sçavoir trois dans chaque temps, pour faire la mesure, au lieu de quatre. Par conséquent qu'une *Noire simple* ne vaut que les deux tiers d'un temps, & un temps entier, quand elle est pointée, &c. Le *Baton*, le *Demibaton*, & la *Pause* valent comme dans le précédent, mais on ne se sert jamais de la *Demi-pause*. Le *Solpin* seul vaut le tiers ou un des temps de la mesure, le *Demisolpin* en vaut la neuvième partie, &c. Ce *Triple* est propre pour les expressions *visti* & *gayes*, & se doit battre vite & gayement.

Ce 2

Exem.

Exemples.

LA TROISIEME espece est celle que les Italiens appellent *Nonupla di Semibreve* ou *Sub super-sexti-parzente-nona*, & les François, *Triple de 9*, pour 16, ou simplement *neuf seizs*, parce que ce Triple a pour signe ces deux nombres ainsi $\overset{9}{\underset{16}{C}}$ ou ainsi 9 qui marquent qu'il faut neuf doubles Croches pour

faire une mesure, sçavoir trois à chaque temps, au lieu de huit. Par conséquent qu'une Croche pointée vaut un temps ou le tiers de la mesure; qu'étant simple, elle ne vaut que les deux tiers d'un temps, &c. Le Bâton, le Demi-bâton & la Pause valent comme à l'ordinaire. Mais on ne se sert jamais de la Demi-Pause ny du Soupir. Le demi-soupir vaut un temps ou le tiers de la mesure; &c. Ce Triple est propre pour les expressions très-vites & très-rapides.

Exemples.

J'ay dit cy-dessus que je ne trouvois que ces trois especes dans les Ouvrages des Modernes, & il est vray. Mais comme on a inventé cinq especes de Triple simple, afin de marquer les différens degres de lenteur ou de vitesse qu'on devoit donner à la mesure; je crois qu'il seroit bon, puisque d'ailleurs il n'est rien de plus aisé, d'introduire encore deux especes de Triple composé, & ajouter aux trois signes cy-dessus, 9 9 9 ces deux autres

signes 9 & 9

— On pourroit fort bien nommer le premier en Italien *Nonupla di Semibreve*, ou *Sequi-nona*, & en François Triple de 9 pour 1, ou neuf un; parce qu'il auroit ces deux nombres pour signe ainsi 9 que marqueroient 10, que pour une mesure, il

faudroit 9, Semibreves ou Rondes, sçavoir trois à chaque temps, 2^e. que pour un temps il faudroit une Breve ou Quatre avec un Point; parce que sans Point elle ne vaudroit que les deux tiers d'un temps, &c. 3^e. Que le Bâton ne vaudroit que 2. mesures; le Demi-bâton qu'une mesure; la Pause qu'un temps de la mesure, & la demi-pause, un tiers de temps, ou la neuvieme partie de la mesure, &c. Et cette espece de Triple seroit très-propre pour les expressions fort tristes & languissantes, & généralement pour toutes celles qui demandent une mesure fort lente comme dans l'exemple suivant.

On nommeroit le second en Italien *Nonupla di Minime*, & en François *Triple de 9 pour 2, au neuf deux*, parce qu'il auroit ces deux nombres pour signe ainsi 9 qui surquadreroit 2, que

pour une mesure il faudroit 9. Minimes ou Blanches, savoir trois pour chaque temps. 2°. Que pour un temps il faudroit une *Semi-Breve* ou Ronde avec un Point, parce que sans Point elle ne vaudroit que les deux tiers d'un temps, etc. 3°. Que le *Baton* ne vaudroit que 2. mesures; le *Demi-baton*, une mesure; la *Pause* un temps, & la *Demi-Pause* un tiers de temps ou la neuvième partie de la mesure comme dans l'exemple suivant.



Et ce Triple seroit fort propre pour les mouvemens que les Italiens marquent par les mots *lento*, *adagio*, etc.

C'est sur cette addition (que je ne fais cependant que proposer au Public, sans prétendre obliger personne à la suivre) que j'ay formé la Table suivante, où j'ay ramassé les noms, les signes, les Notes principales, & les termes Italiens des mouvemens qui conviennent à ces cinq especes de Triples composez.

TABLE DES TRIPLES COMPOSEZ.

| | | |
|--------------------------------|--|---|
| <i>Nonupla di Semi-brevis.</i> | | <i>Largo, ou Adagio adagio.</i> |
| <i>Nonupla di Minima.</i> | | <i>Lento ou adagio.</i> |
| <i>Nonupla di Semi-minime.</i> | | <i>Affettuoso & qualche fois allegro.</i> |
| <i>Nonupla di Crisma.</i> | | <i>Presto ou allegro.</i> |
| <i>Nonupla di Semi-croma.</i> | | <i>Prestissimo.</i> |

TROISIÈME CLASSE
DES TRIPLES MIXTES.

J'appelle *Triples mixtes* ceux qui participent de deux sortes de mesures, c'est-à-dire qui pour la manière d'en battre la mesure suivent par exemple la mesure *Binaire*, & pour la valeur de leurs *Notes* ou *figures* suivent la mesure *Ternaire*. Mais comme il y a deux sortes de mesures *Binaires*, savoir, une *Simple* composée d'un seul *frappé* & d'un seul *levé* ou de deux temps, & une composée ou *double*, qui a deux *frappés* & deux *levés* ou quatre temps; c'est ce qui m'oblige à diviser cette Classe en deux articles.

ARTICLE PREMIER

Des Triples qui se battent à deux temps.

Les Italiens les nomment d'un mot général *Sestuplé*, & quelques François *Mesure à six temps*, quoy qu'improprement, car je crois qu'on les devrait plutôt nommer *Triples Binaires*, &c. On n'en trouve, aussi bien que de ceux de la Classe précédente, que de trois espèces dans les Auteurs. Mais comme il y a autant de raison d'y en ajouter deux autres espèces, qu'aux *Triples composés*, nous les expliquerons icy toutes cinq. Se servira qui voudra des deux premières.

LA PREMIÈRE est celle qu'on pourroit appeler en Italien *Sestupla di Semibreve*, & en François *Triple de 6*. pour 1. ou *six un*, parce qu'il auroit pour signe ces deux nombres ainsi 6

qui marqueroient 1°. que pour une mesure il faudroit six *Rondes*, au lieu d'une, savoir, trois en *bassant* & trois en *levant*. 2°. Que pour un temps il faudroit une *Breve* ou *Quarrié* avec un *Point* ainsi H , parce qu'étant *sans Point* elle ne vaudroit que deux tiers d'un temps, &c. 3°. Que le *Bâton* vaudroit 2. mesures, le *Demi-bâton* une mesure; la *Pause* — un temps; & la *Demi-Pause* — une 6me partie de la mesure, &c. Ce qui seroit fort propre pour les expressions *tristes* & *fort lentes*; &c.

Exam-

Example.



Largo, ou adagio adagio.

LA SECONDE espèce est celle qu'on pourroit nommer en Italien *Sestupla di Minime*, & en François *Triple de 6*. pour 2. ou *six deux*, parce qu'il auroit pour signe ces deux nombres ainsi 6 qui marqueroient 1°. que pour une mesure, il faudroit six

Minimes ou *Blanches*, au lieu de deux. 2°. Que pour un temps il faudroit une *Semi-breve* ou *Ronde* avec un *Point* ainsi O , parce qu'étant *sans Point* elle ne vaudroit que deux tiers d'un temps, &c. 3°. Que le *Bâton* vaudroit 2. mesures; le *Demi-bâton* une mesure; la *Pause* un temps, c'est-à-dire, ou un *frappé* entier ou un *levé* entier, & la *Demi-Pause* le tiers d'un temps ou la 6me partie de la mesure, &c. Ce qui seroit fort propre pour marquer les mouvemens que les Italiens nomment *lento*, *tardo*, *grave*, *adagio*, &c.

Example.



Jusques icy ce sont les deux nouvelles espèces de *Triple* que je propose au Public, voicy celles que l'on trouve communément en usage dans les Auteurs modernes.

LA TROISIÈME espèce de *Triple Binaire*, est celle que les

210 TRI. DICTIONAIRE TRI.

les Italiens nomment *Sestupla di Semiminime*, ou *Super-bi-parziente-quarta*, ou *Sesqui-altera*, & les François Triple de 6. pour 4. ou six quatre, parce qu'elle a pour signe ces deux nombres ainsi C^4_6 ou ainsi 6, qui marquent 12. qu'il faut six Noires,

& par conséquent douze Croches, savoir trois Noires à chaque temps, &c. au lieu de deux. 20. Qu'une Blanche Pointée vaut un temps ou trois Noires, & quand elle n'est pas Pointée, elle ne vaut que les deux tiers d'un temps, c'est-à-dire, deux Noires, &c. 30. Que le Bâton vaut 4. mesures; le Demi-bâton deux mesures; la Pause une mesure; la Demi-Pause la moitié d'une mesure, (on la marque aussi souvent par trois Soupirs ainsi L^3)

Le Soupir vaut une Noire, c'est-à-dire, la sixième partie d'une mesure, &c. On se sert ordinairement de ce Triple pour les mouvemens tendres & affectueux, quelquefois & même souvent en France, quoiqu'il soit très-abusivement, pour des mouvemens rapides, & vifs, &c.

Exemple.



LA QUATRIÈME espèce de Triple Binaire est celle que les Italiens appellent *Sestupla di Crème*, ou *Sub-super-bi-parziente sista* ou *Sesqui terza*, & les François Triple de 6. pour 8. ou six huit, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi C^8_6 ou ainsi 6 qui marquent 10. qu'il faut six Croches (& par

conséquent douze doubles Croches) pour une mesure, savoir trois Croches à chaque temps, &c. au lieu de quatre. 20. Qu'une Noire pointée vaut un temps, ou trois Croches; & non pointée les deux tiers d'un temps, &c. 30. Que le Bâton, le Demi-bâton &c.

TRI. DE MUSIQUE. TRI. 211

& la Pause valent à l'ordinaire 4. 2. & 1. Pauses; que la demi-Pause ainsi L ou ainsi L^2 vaut une demi mesure; qu'on ne se sert que fort rarement du Soupir L en la place duquel on met plutôt deux demi-Soupirs ainsi L^2 , qu'enfin le demi-Soupir vaut une Croche ou le tiers d'un temps ou la sixième partie de la mesure, &c. Ce Triple est propre pour les expressions gages, vifs, animés, & le bat par conséquent assez vite.

Exemple.



LA CINQUIÈME espèce de Triple Binaire est celle que les Italiens appellent *Sestupla di Semi-trome*, & les François Triple de 6. pour 16. ou six seize, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi C^{16}_6 ou ainsi 6 qui marquent 10. qu'il ne faut que six dou-

bles Croches au lieu de 16. pour remplir une mesure. 20. Qu'une Croche Pointée vaut un temps, & seulement les deux tiers d'un temps, quand elle n'est pas pointée. 30. que le Bâton, le Demi-bâton & la Pause valent à l'ordinaire 4. 2. & 1. mesure; que la demi-Pause vaut une demi mesure; qu'on ne se sert jamais du Soupir L , rarement du demi-Soupir L^2 en la place duquel on met deux quarts de Soupir ainsi L^4 , &c. Ce Triple est pour les mouvemens & les expressions de la plus grande rapidité: ce que les Italiens marquent par le terme superlatif *Prestissimo*.

Exemple.





J'ay dit dès le commencement de cet Article, que ces cinq especes de Triple se devoient battre à deux temps, & je leur ay donné par cette raison le nom de *Triples Binaires*. Cependant, me dira-t-on, beaucoup de Maitres marquent *six temps* avec la main, sur tout, quand le mouvement est fort *lent*, comme font les signes 6 & 6 (ce qui leur a fait donner le nom de mesu-

res ou *Triples à six temps*.) Ou bien quand le mouvement est si *gay* que la main ne pourroit marquer distinctement ces *six temps*; ils en marquent au moins quatre, sçavoir, deux longs ou doubles, qui sont le premier & le troisième, & deux plus courts, qui sont le second & le quatrième. C'est ce que pratiquent communément les Italiens, & à leur imitation ceux d'entre les autres Nations qui savent leur métier, sous les signes de 6. 4. & de 6. 8. Il n'y a que le signe de 6. 16. où l'on se contente de marquer deux temps avec la main, le mouvement en étant si rapide qu'il n'est presque pas possible d'y marquer distinctement, ny six, ny quatre temps, il n'y auroit donc par consequent que ce dernier signe qu'on pourroit appeler *Triple Binaire*, &c.

Mais je reponds à cela que dans le fond ces différentes manieres de battre la mesure se reduisent à deux temps principaux; qu'elles n'ont été introduites dans la pratique de la musique que pour faciliter l'exécution; & qu'il en faut enfin raisonner comme de la mesure à quatre temps, qui n'a été inventée que pour faciliter l'exécution de la mesure *Binaire* ou à deux temps, & marquer plus distinctement les quatre parties dont elle est composée. Voicy la Table des *Triples Sestuples* ou *Binaires*.

TABLE DES TRIPLES.

SESTUPLES ou BINAIRES.

| | | | | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|---|--|---|---------------------------------------|
| <p><i>Sestupla di Semi-breve.</i></p> | <p><i>Sestupla di Semi-crome.</i></p> | <p><i>Sestupla di Crome.</i></p> | <p><i>Sestupla di Semi-minime.</i></p> | <p><i>Sestupla di Minime.</i></p> | <p><i>Sestupla di Semi-breve.</i></p> |
| <i>Lento, ou Allegro adagio.</i> | <i>Presto ou allegro.</i> | <i>Allegro & quelquefois allegro.</i> | <i>Lento ou adagio.</i> | <i>Allegro & quelquefois allegro.</i> | <i>Prestissimo.</i> |

ARTICLE SECOND

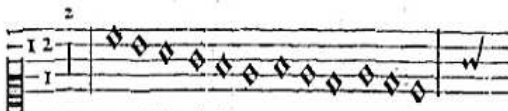
Des Triples qui se battent à quatre temps.

Les Italiens les nomment d'un nom general *Dodecuples*, ou *Doduples*, & quelques François *mesures à douze temps*. Mais je crois qu'on les devoit plutôt nommer *Triples à quatre*, &c. On n'en trouve communément dans les Auteurs que de trois sortes, savoir, le *douze quatre*, le *douze huit*, & le *douze seize*. Mais nous en allons expliquer comme dans les Articles précédens cinq especes.

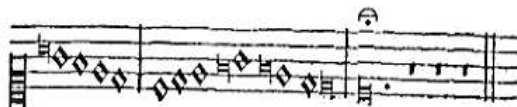
LA PREMIERE est celle qu'on pourroit nommer en Italien *Dodecupla* ou *Dodupla di Semibrevis*, & en François *Triple de 12. pour 1.* ou *Douze ses*, parce qu'il auroit pour signe ces deux nombres ainsi 12 qui marqueroient 10. que pour une me-

sure il faudroit *douze Semibrevis* ou *Rondes* au lieu d'une; savoir, trois à chaque temps, & par conséquent six *Blanches* à chaque temps, &c. 20. Qu'une *Breve* ou *Quartie* avec un *Point* vaudroit un temps, & sans *Point* les deux tiers seulement d'un temps. 30. Que le *Bâton* ne vaudroit qu'deux mesures, le *Demi-bâton*, une mesure; la *Pause* un temps, la *Demi-Pause* un tiers de temps, &c. ce qui seroit propre pour les expressions *fort stilles*, *très-lentes*, &c.

Exemple.



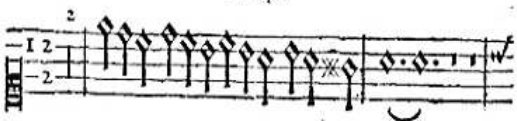
Largo. ou Adagio adagio.



LA SECONDE espece de *Triple à quatre temps* est celle qu'on pourroit nommer en Italien *Dodecupla* ou *Dodupla di Minime* & en François *Triple de 12 pour 2* ou *Douze deux*, parce qu'il auroit pour signe ces deux nombres ainsi 12 qui marqueroient

10. qu'il faudroit 12. *Minimes* ou *Blanches* pour une mesure, trois à chaque temps; par conséquent 24. *Semi-minimes* ou *Noires*, &c. 20. Qu'une *Blanche Pointée* vaudroit un temps, & non pointée les deux tiers d'un temps, &c. 30. Que le *Bâton* ne vaudroit que deux mesures; le *Demi-bâton* une mesure, la *Pause* un temps; la *Demi-Pause* le tiers d'un temps, ce qui seroit propre pour les expressions *graves*, *lentes*, &c.

Exemple.



Grav. Lento, adagio, &c.



LA TROISIÈME espèce de Triple à quatre temps est celle qu'on nomme en Ital. *Dodecpla* ou *Dodupla di Semi minima*, en Franç. Triple de 12. pour 4. ou Douze quatre, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi C 12 ou ainsi 12 qui

marquent 1°. que pour une mesure il faut 12. Noires au lieu de quatre, savoir, trois à chaque temps & par conséquent 24. Croches au lieu de huit, &c. 2°. Qu'une Blanche Pointée vaut un temps, & non pointée les deux tiers d'un temps, &c. 3°. Que le Bâton, le Demi-bâton, & la Pause valent à l'ordinaire 4. 2. 1. mesures; que la Demi-Pause vaut un temps; le Soupir le tiers d'un temps, ou la douzième partie d'une mesure, &c. Ce qui est propre pour les expressions tendres, affectueuses & quelquefois pour celles qui sont vives & animées, &c.

Exemple.

Affettuoso, quelquefois *Vivace*.

LA QUATRIÈME espèce de Triple à quatre temps, qui commence à devenir fort à la mode en France, est celle que les Italiens nomment *Dodecpla* ou *Dodupla di Chrome*, ou *Super-quadrupla parvènta ottava*, ou *Sequit-altera dupla*, & les François Triple de 12. pour 8. ou Douze huit; parce qu'il a pour

signe

signe ces deux nombres ainsi C 12 ou ainsi 12 qui marquent

1°. qu'il faut 12. Croches pour faire une mesure, savoir, trois à chaque temps, par conséquent 24. Doubles Croches, &c. 20. Qu'une Noire pointée vaut un temps, & non Pointée les deux tiers d'un temps, &c. 3°. Que le Bâton, le Demi-bâton & la Pause valent à l'ordinaire 4. 2. ou 1. mesures. Que la Demi-Pause vaut deux temps, ou la moitié d'une mesure; que le Soupir ainsi H , mais plus régulièrement ainsi H vaut un temps; qu'enfin le Demi-Soupir vaut le tiers d'un temps, &c. Ce Triple est fort propre pour les expressions vives & gais. Cependant les Italiens s'en servent aussi fort souvent pour les expressions tendres & affectueuses, mais pour lors on y trouve les mots *Adagio affettuoso*, ou quelque autre avertissement, car de lui-même il marque de la gaieté.

Exemple.

Alliegro, quelquefois *Adagio*, &c.

Remarquez que les Italiens se servent encore d'une autre manière de mettre douze Croches dans la mesure, que vous trouverez cy-dessus expliquée au mot *OTTUPLA*.

Enfin LA CINQUIÈME espèce de Triple à quatre

E c

temps

temps est celle que les Italiens appellent *Dodectupla* ou *Dodupla* di *Semi-Croma*, ou *Sub-super-bi-parziente duodecima*, ou *Sequiterna dupla*, & les François Triple de 12 pour 16. ou Douze seize, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi

C₁₂ ou ainsi 12 qui marquent 1^{er}. qu'il faut 12. doubles Cro-

ches pour une mesure, sçavoir, trois à chaque temps, &c. 2^o. Qu'une *Croche Pointée* vaut un temps, & non *Pointée* les deux tiers d'un temps, &c. 3^o. Que le *Bâton*, le *Demi-bâton*, & la *Pause* valent à l'ordinaire 4. 2. & 1. mesures; que la *Demi-Pause* vaut deux temps ou une demie mesure; qu'on ne se sert jamais du *Soupir*, que le *Demi-Soupir* ainsi L ou encore mieux ainsi L , vaut un temps; & le *Quart de soupir* ainsi L vaut le tiers d'un temps, &c. Ce *Triple* est propre pour les expressions *fort-vives* & *trés-rapides*, ce que les Italiens marquent par le superlatif *Prestissimo*.

Exemple.

TABLE DES TRIPLES,

DODUPLES ou à QUATRE TEMPS.

| | | | | | |
|--|---------------------------------------|----------------------------------|---------------------------------|---------------------------|--------------------------------|
| 12
Larg ^o , ou
Adagio alargo. | 12
Doppia di
Semi-croma. | 12
Doppia di
Allegro. | 12
Doppia di
Semi-minima. | 12
Doppia di
Croma. | 12
Doppia di
Semi-croma. |
| 2 | 4 | 8 | 16 | 16 | 16 |
| Lento ou grave,
adagio. | Affrondo &
quelques fois
tréte. | Allegro quelques
fois alargo. | Prestissimo. | | |

Avant que de finir cet article il ne faut pas oublier de remarquer, 1°. Qu'au rapport de Lorenzo Penna L. 1. c. 16. de ses *Albori Musicali*, quelques Auteurs ont voulu introduire deux autres especes de Triples mêlez.

La première avoit pour signe les chiffres 5 qui marquoient qu'il falloit cinq Blanches au lieu de deux pour remplir une mesure, sçavoir trois en battant, & deux en levant comme cy-dessous A.

La seconde avoit pour signes les chiffres 7 qui marquoient qu'on devoit mettre sept Blanches au lieu de deux dans chaque mesure, sçavoir quatre en battant, & trois en levant comme B.



Mais comme c'étoit là proprement introduire deux sortes de mouvemens dans une seule mesure, sçavoir 1°. le Triple en battant & la Mezure binaire en levant comme A. ou la mesure binaire en frappant, & la mesure Triple en levant comme B, & que cela auroit causé trop d'embarras, ces deux manieres n'ont pas eu de lieu.

Remarquez 2°. que comme le Triple simple qui est composé de grosses Notes, telles que sont la Breve C , ou la Semibreve C &c. est appelle Triple maggiore; & les quatre autres especes à proportion de la valeur de leurs Notes sont nommées, ou Triple minore, ou Triple picciola, ou Triple Cromista, ou Triple Semicromista, &c. De même on trouve souvent les Triples des autres Classes, sçavoir le Nonupla, le Sestupla, & le Doppia, nommés maggiore, minore, picciola, cromista, semicromista à proportion de la figure des Notes dont chacun est composé.

Remarquez enfin que pour toutes ces dénominations j'ay suivi pas à pas ce qu'en ont dit Bononcini, dans son *Masses Pratico*, & Lorenzo Penna, dans la première Partie de ses *Albori Musicali*.

Il est vray que Bontempi, page 219. de son *Historica Musica*, après avoir fait remarquer que les trois dernières especes de Triples

Triples de chaque Classe, & même la plus grande partie de ces Classes étoient inconnues, ou hors d'usage chez ceux qu'il appelle les Peres du Contrepoint, & que ce sont autant d'inventions des Modernes, demontre clairement que la plupart des noms que le Bononcini donne à ces Triples modernes, ne sont point fondez sur les véritables Proportions Arithmétiques. Mais, quoyqu'il en soit, la pratique & l'usage des Modernes les ont introduits, & j'ay cru qu'il valoit mieux me faire entendre, en suivant l'usage communément reçu, que de répandre sur une matiere d'ailleurs assez obscure de nouvelles tenebres.

TRIPPLICATO, veut dire, TRIPLE. Intervallo Triplicato, c'est un Intervalle qui est deux Octaves au dessus de son simple, ou bien c'est lorsqu'après avoir ôté deux fois 7. de quelque nombre il reste encore 7, ou quelques unités. Par exemple, après avoir ôté du nombre 17. deux fois 7. ou 14. reste 3: la 17^{me} est donc le Triple de la Tierce, &c. Voyez, INTERVALLO.

TRITE. Terme Grec, que les Latins & les Italiens se sont approprié, & qui veut dire, Tertia ou TROISIÈME au féminin. C'est aussi que les Grecs nommoient trois cordes de leur Lyré ou Systeme, parce qu'en comptant du haut en bas, elles étoient effectivement au troisième rang de leurs Tetrachordes. Ainsi il y avoit,

10. La Trite Hyperbolon, c'est-à-dire, la Troisième du Tetrachorde des Aiguës; qui répond à l'*F*, *ut*, *fa* de la troisième Octave de l'Orgue, ou du Systeme moderne. Voyez les Tables du mot Systeme.

110. La Trite Diezeugmenon, c'est-à-dire la Troisième du Tetrachorde des Separées; qui répond au *C*, *sol*, *ut* de la troisième Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. C'est proprement aussi l'*ut* de noire clef de *C*, *sol*, *ut*. Voyez les Tables du mot Systeme.

1110. Enfin ils en avoient une qu'ils apelloient Tria-Syzygmenon, qui merite un peu plus d'explication, & pour cela il faut remarquer,

1°. Que les deux Octaves qui composoient l'ancien Systeme, avoient une Corde qui leur étoit commune, appellée pour cette raison Meze, ou Meza, ou Myzygmenon. Parce que si d'un côté elle étoit la plus haute Corde de la première, elle étoit la plus basse de la seconde ou plus haute Octave. Voyez la première Table du mot Systeme.

Remarquez 2°. qu'entre les quatre Tetrachordes de l'ancien Systeme, ceux qu'on apelloit Mezon & Diezeugmenon, & qui tenoient le milieu du Systeme, n'étoient pas conjoints comme les autres par la Synaphé; mais tellement disjoints par la Diezeugmenon,

que de la *Mese*, qui se terminoit en haut, le plus bas de ces deux *Tetrachordes*, à la *Parameje* qui commençoit en bas le plus haut, il y avoit un *Ton plein* ou entier de distance. Voyez dans les Tables du mot *Systema*. Voyez aussi *TETRACHORDO*, & la Table cy dessous.

Remarquez 3°. que selon la doctrine des Anciens, pour former un *Tetrachorde*, il falloit nécessairement que le premier ou plus bas Intervalle fut un *Semiton majeur*, le second un *Ton majeur*, & le troisième un *Ton mineur*, (Voyez *TETRACHORDO*.) il n'étoit donc pas possible (quoiqu'en une infinité d'occasions, cela fut absolument nécessaire) de former un *Tetrachorde*, dont la première Corde fut la *Mese*, à moins de faire descendre la *Parameje* d'un *Semiton mineur*, puisqu'autrement, comme il y a naturellement l'Intervalle d'un *Ton* entre la *Mese* & la *Parameje*, ce *Tetrachorde* contre la règle générale auroit commencé par un *Ton*.

Remarquez 4°. qu'il est tellement de l'essence de la *quarte* d'être composée de deux *Tons* & d'un *Semiton majeur*; que, s'il y a plus ou moins, de-là elle cesse d'être juste. De-là vient qu'entre les cinq espèces de *Quartes* comprises dans l'étendue *Diatonique* de l'*Octave*, il y en a une qui est celle de la *Paripato-meson* à la *Parameje*, ou du *Fa* au *Si*, qui est fautive ou superflue, parce qu'étant composée de trois *Tons pleins*, elle a un *Semiton mineur* plus que les quatre autres qui sont justes: comme on le peut voir dans l'exemple suivant, où les *Semitons* sont marquez par des Notes *Noires*.

A B C D E

fa mi ut sa re sol mi la fa si

Quarte. Juste. Juste. Juste. Quarte fautive.

Or il est souvent très nécessaire de rendre juste la *Quarte* marquée E, & même de faire en sorte que le *Semiton* se trouve en haut pour la rendre semblable à la *Quarte* marquée B; Il a donc aussi été très-nécessaire de faire descendre la *Parameje* ou le *Si* un *Demi-Ton* plus bas, afin d'ôter à cette *Quarte* cette *superfluité* qui la rendoit fautive.

C'est ce qui obligea les Anciens d'ajouter à leur *Systeme* un cinquième *Tetrachorde* qu'ils nommerent *Tetrachordon Synemennon*,

non, c'est-à-dire, *Tetrachorde des Ajoutées*, ou des *Appliquées*, ou des *Conjointes*, &c. par le moyen duquel ils faisoient tomber entre la *Mese* & la *Parameje* une *Corde myxogyne*, c'est-à-dire qui d'un côté étoit plus basse d'un *Semiton mineur* que la *Parameje*, & de l'autre plus haute d'un *Semiton majeur* que la *Mese*, & qu'ils nommerent *Trite Synemennon*, c'est-à-dire, la *Troisième des Conjointes*, &c.

C'est cette *Corde* qu'on a depuis marquée par un ♯ sur le degré du *Si*, & qui a produit ce qu'on appelle maintenant le *Chant par b mol*. C'est-à-dire, un *Chant* dans lequel en partant de la *Mese* ou de nôtre *La*, au lieu de monter d'un *Ton* par la *Parameje* ou nôtre *Si*, & puis d'un *Semiton* pour aller à la *Trite Disjuncton*, ou nôtre *Ut*, (ce qui fait la *Tierce mineure* que quelques-uns appellent *Esquarte*, *Harmonique*, ou naturelle;) on ne monte que d'un *Semiton* par la *Trite Synemennon*; ou nôtre *Za* ou *Si b mol*; puis de-là omettant la *Parameje*, on monte d'un *Ton* pour gagner la *Parameje-Synemennon* ou la *Trite Disjuncton* (qui sont la même *Corde* sous différens noms) ce qui fait la *Tierce mineure* que quelques-uns nomment *Atelle*, & *Arithmétique*. En voici un Exemple par les Notes ordinaires de la *Musique*.

Bequarre. Remol.

La si ut La za ut.

Tierce mineure Bequarre, Harmonique, naturelle, &c. Tierce mineure Bemolle, Arithmetique, &c.

Mais voici en même temps une Table ou extrait du *Systeme* général des Anciens qui rendra l'intelligence de tout ce cy très-facile.

T A B L E.

| Bequarre. | | Bened. | |
|-----------------------------|-----------------------|--------------------------|--|
| Nete Diefugmenon. | | | |
| Tetrachordon Diefugm. | Tom | mi | mi fa |
| | Paranete Diefugmenon. | Tom | Disfexus.
Dijonktion.
Nete Synemennon. |
| Tetrachordon Diefugm. | Tom | la | la |
| | Trite Diefugmenon. | Tom | Paranete Synemennon. |
| 3 ^{ce} Harmonique. | Tom | fa | fa |
| | PARAMESE. | Tom | TRITE Synemennon. |
| | Tom | Disfexus.
Dijonktion. | MESE. |
| Tetrachordon Mefon. | Tom | la | la mi |
| | Lychanos Mefon. | Tom | |
| | Tom | fa | |
| Tetrachordon Mefon. | Tom | fa | |
| | Parhypate Mefon. | Tom | |
| Tetrachordon Mefon. | Tom | fa | |
| | Hypate Mefon. | Tom | |

TRIPOLA DI SEMBREVI, MINIME, SEMI-MINIME, CROME, SEMI-CROME, C. CROMETTA, OTTINA PICCIOLA; SEMICROMETTA &c. V. Tripola 1. Clas.

TRITONO. Qu'on traduit ordinairement par le mot TRITON. C'est proprement cette espèce de *Quarte superflue* que nous avons expliquée à la Remarque 4^{me} de l'Article précédent. Elle est composée de trois Tons, (d'où luy vient le nom de Triton) ou pour mieux dire de deux Tons, d'un Semiton majeur & d'un Semiton mineur, comme d'us au fa X ; de fa au si X .

Et. Mais ce n'est pas comme plusieurs se l'imaginent une *Quarte majeure*, ou *Quarta maggiore*, car la *Quarte* est un *Intervalle parfait*, qui ne souffre, non plus que l'*Octave* & la *Quinte*, ny *majorité ny minorité*.

Il faut bien prendre garde aussi de ne pas confondre le Triton avec la *fausse Quinte*. Il est vray quo qu'on diviserait par exemple l'*Octave Ce* en deux parties égales, cette division tombant sur le *dieze de f*, ou fa X , semble rendre les deux parties qu'elle forme entièrement égales, puisque chacune d'elles est composée de six Semitons, & par conséquent de trois Tons, d'où l'on pourroit conclure que la *fausse Quinte* devrait être nommée Triton aussi bien que la *3^{te} superflue*. Cependant il y a plusieurs différences très-essentielles.

La 1^{re} est que le Triton ne comprend que quatre degrés, savoir, ut, re, mi, fa X , au lieu que la *fausse Quinte* en comprend manifestement cinq, savoir, fa X sol, la, si, ut.

La seconde est qu'entre les six Semitons qui composent Chromatiquement le Triton, il y en a trois majeurs, & trois mineurs; au lieu qu'entre les six Semitons qui composent la *fausse Quinte*, il n'y en a que deux mineurs & quatre majeurs.

La 3^{me} différence est que le Triton tire son origine ou sa forme de la Proportion de 25, à 32, qui est la *Sur treize-partiente-trente-deux*; & la *fausse Quinte* la tire de la Proportion de 64 à 45, qui est la *Sur dix-neuf-partiente-quarante-cinq*.

La 4^{me} différence est que le Triton demande naturellement d'être sauté par la 6^{te}, le *Disfus montant* & la *Basse descendant* chacun d'un degré, au lieu que la *fausse Quinte* demande d'être sauté de la 3^{ce}, le *Disfus au contraire descendant*, & la *Basse montant d'un degré*.

La cinquième différence enfin est que le Triton veut être accompagné de la 4^{de} & de la 6^{te}, au lieu que la *fausse Quinte* veut être accompagnée de la 3^{ce} & de la 6^{te}. Voyez au surplus ce que nous disons de l'un & de l'autre aux mots QUARTA & QUINTA.

TRITOS. Voyez, PROTOS.

TROMBA. En Latin Buccina & Tuba. Veut dire, TROMPETTE. Instrument de Musique le plus noble & le plus ancien des Instruments portatifs, trop connu dans le monde pour nous arrêter à en faire la description. Il suffira de remarquer qu'il y a des gens qui l'embouchent ou qui en tirent le son si délicatement, qu'on l'employe non seulement dans les Musiques d'Eglises & autres grands lieux, mais aussi dans celles de la Chambre. Voylà pourquoy on trouve souvent dans les Musiques sur tout d'Italie & d'Allemagne des Parties intitulées.

Tromba prima ou la. Première Trompette.

Tromba

Tromba seconda ou IIa. Seconde Trompette.

Tromba terza ou IIIa. Troisième Trompette, &c.

Parce qu'elles sont destinées pour être sonnées ou jouées avec des Trompettes. Ce qu'on peut supléer par des Haut-bois, &c.

Dans l'Orgue on apelle en general *Trompettes* & *Chivors* les Tuyaux qui s'élargissent par en haut, & en particulier un Jeu à Anches, dont le plus gros Tuyau a huit pieds de long, & s'élargit peu à peu jusqu'en haut, comme le Pavillon des Trompettes militaires. L'Ouverture de ce gros Tuyau a par en haut environ un demi pied de diamètre, & par en bas, c'est à dire, dans l'endroit où l'Anche est placée, environ un pouce & demi. Les autres Tuyaux sont moins ouverts à proportion.

TROMBETTA, diminutif de *Tromba*. Veut dire, PETITE TROMPETTE. Souvent aussi simplement Trompette, & presque toujours celui ou celle qui sonne de la Trompette, &c.

TROMBONE. C'est une espece d'instrument à vent, que l'on embouche, & qui est fait à peu près comme la *Trompette militaire*. Mais il y a cette différence que les branches du *Trombone* étant doubles & emboîtées les unes dans les autres, de maniere qu'elles se peuvent aisément débaïter, on allonge & l'on raccourcit l'étendue de cette Trompette autant que l'on veut, selon les différens Sons qu'on luy veut faire marquer. C'est ce qui luy a fait donner en Latin le nom de *Tuba ductilis*. Les Allemands la nomment *Posaune*, & quelques François *Sacqueboute*.

Il y en a de plusieurs grandeurs qui peuvent servir à exécuter diverses Parties de la Musique. Il y en a un petit que les Italiens nomment *Trombone piccolo*, & les Allemands *kleine Alt-Posaune*, qui peut servir pour la Haute-Contre, & la Partie nocte qui luy est destinée s'intitule ordinairement *Trombone primo* ou I.

Il y en a un autre un peu plus grand, qu'on apelle *Trombone maggiore* ou *mayore*, qui peut servir pour la Taille. On intitule sa Partie *Trombone secundo*, ou II^o, ou 2^o.

Il y en a un 3^eme encore plus grand, que les Italiens apellent *Trombone grosso*, & les Allemands *Grosse Quart-Posaune*, qu'on pourroit supléer par nos *Quintes* de Violon ou de Haut-lin. On intitule sa Partie *Trombone terza*, ou III^o, ou 3^o.

Enfin il y en a un qui est le plus grand de tous, que les Italiens apellent *Trombone grande*, qui se fait beaucoup entendre sur tout dans le bas. On intitule sa Partie *Trombone quarto*, ou IV^o, ou 4^o, ou simplement *Trombone* sans autre addition. On luy donne ordinairement la Clef de *F, ut, fa*, sur la 4^{me} ligne, mais aussi fort souvent sur la 3^eme ligne d'en haut; à

cause de la *gracilé* ou *profondeur* de ses Sons.

T RONCO per grazia. Veut dire, COUPEZ, ou Coupé de grace. C'est pour avertir tant les Voix que les Instrumens, qu'il ne faut pas trainer ou allonger certains Sons, mais les couper, c'est à dire, ne les continuer qu'autant de temps qu'il faut pour les faire entendre, en sorte qu'il y ait quelque silence entre chaque, &c. Cette maniere de couper les Sons fait souvent un très-bel effet, sur tout dans les expressions de douleur, pour exprimer des Souffirs, des Sanglots, &c. Dans les expressions d'honneur & d'admiration, dans les Cérémonies magiques & terribles.

TUBA. V. **TROMBA**.

TUBA DUCTILIS. V. **POSAUNE** & **TROMBONE**.

TUONO. V. **SUONO**. **MUTATIONE PER TUONO**. V. **MUTATIONE**.

TUONO. Terme Italien. Au pluriel *Tuoni*. Veut dire proprement *Tonnerre*. Mais en fait de Musique, c'est ce que les Grecs nomment *Tonos*, les Latins *Tonus*, & les François **TON**. Ce qui se doit entendre en bien des manieres.

Car il signifie souvent un *Simple Son*, comme lorsqu'on dit qu'une Cloche, qu'un Instrument a un bon *Ton*, un *Ton mélodieux*, *harmonieux*, &c. Il signifie aussi souvent une certaine *Inflexion de la Voix de l'homme* propre à marquer diverses passions de l'ame. Ainsi on dit un *Ton doux* & agréable, un *Ton aigre*, & menaçant, un *Ton fier* & imperieux, un *Ton de maître*, un *Ton moqueur* & ironique, un *Ton plaintif* & dolem, &c. Mais comme toutes ces significations regardent plutôt la *Physique* & la *Grammaire* que la *Musique*, nous les passerons; en voicy trois autres qui luy sont particulieres, & qui méritent bien d'être remarquées.

LA PREMIERE est lorsque le mot *Ton* signifie un certain degré de Son déterminé qui sert de regle à tous les autres. C'est ainsi qu'on dit par exemple, qu'une Flûte, qu'un Basson, &c. est du *Ton* d'un tel Orgue, du *Ton* de Chapelle, du *Ton* de la Chambre, du *Ton* de l'Opera, &c. parce que son *C, sol, ut*, (& conséquemment les autres Sons à proportion) est à l'unisson ou à l'Octave du *C, sol, ut* de cet Orgue ou des Instrumens dont on se sert ordinairement pour exécuter la Musique de la Chapelle, ou de la Chambre du Roy, ou de l'Opera, &c.

C'est aussi dans ce Sens qu'on apelle *Ton du Chœur*, un certain degré de Son myxte & proportionné à la diversité des Voix qui composent le Chœur, sur tout des grandes Communautés; sur lequel par cette raison les Dominantes de tous les Chants de l'Eglise doivent être entonnées; & dont nous aurons occasion de parler plus amplement cy-dessous.

LA SECONDE signification du mot *Ton* est lorsqu'on le prend pour un des Intervalles de la Musique, & même pour le

Premier, le fondement, la source, la regle & la mesure de tous les autres Intervalles. C'est en ce sens que les Anciens & les Mathématiciens en distinguent de deux sortes: Sçavoir,

1. Le Ton mineur, dont la proportion est *Sesqui-neuvième*, comme de 10. à 9. & qui est toujours le troisième Intervalle de chaque Tetrachorde; & le Ton majeur, dont la proportion est *Sesqui-huitième*, comme de 9. à 8. & qui est toujours l'Intervalle du milieu de chaque Tetrachorde, comme dans l'exemple suivant. Voyez aussi cy-dessus TETRACHORDO.

MI ——— FA ——— SOL ——— LA.

de 9. à 8. de 9. à 10.

Semi Ton. Ton majeur. Ton mineur.

C'est aussi dans ce sens que les Modernes (supposant que tous les Tons, suivant le Systeme temperé, sont à peu près égaux) disent que le Ton est l'Intervalle qui est entre tous les degrés ou Notes Diatoniques & naturelles de l'Octave, hors entre mi, fa, & si, ut, qui ne sont naturellement que des Semi-Tons.

C'est enfin dans ce sens qu'on dit que le Ton est une seconde majeure, parce que c'est la distance d'un Son à un autre Son, qui sont éloignés l'un de l'autre de 9. Commas; par conséquent que le Ton est composé ou se divise en neuf Commas, &c.

LA TROISIEME signification enfin, est lorsqu'on se sert, comme les Anciens Grecs, du mot Ton ou Tonus, pour marquer en general ce que les Modernes, depuis Glarean, appellent Mode, c'est à dire cette maniere d'arranger les Sons expliquée cy-dessus au mot MODO: & plus spécialement ce que les Italiens appellent Modi, ou Tوني Ecclesiastici, & les François Modes ou Tons de l'Eglise.

Il y auroit une infinité de choses très-curieuses à dire touchant l'Origine, le Nombre, les Qualités, les Effets, la Forme, l'Usage, &c. de ces Tons. Mais comme nous avons déjà parlé amplement des Modes cy-dessus, veicy seulement quelques Remarques.

1. Sur l'Histoire, & les differens noms qu'on a donné & qu'on donne aujourd'hui aux Tons de l'Eglise.

2. Sur les marques qui font connoître de quel Ton sont les Chants de l'Eglise.

3. Sur l'usage qu'on peut faire de cette connoissance, par rapport à la Pratique du Plain-Chant & de la Musique tant vocale qu'instrumentale.

§. I.

On compte ordinairement & regulièrement huit Tons dans ce

ce qu'on nomme maintenant en general Chant Gregorien ou Plain Chant, dont il y en a quatre Authentiques, & quatre Plagaux.

Les quatre Tons Authentiques sont proprement le Dorian, le Phrygien, le Lydien, & le Mixolydien des Anciens Grecs, que nous avons expliquez chacun à leur rang; & que S. Mirocler Evêque de Milan, ou (selon l'opinion la plus commune & la plus probable) S. Ambroise, choisit, vers l'An 370. pour en composer le Chant de l'Eglise de Milan, qu'on nomme encore à present par cette raison le Chant Ambrosien. C'est même, selon plusieurs, le choix & l'approbation de ces deux grands Hommes qui ont fait donner le nom d'Authentiques, c'est à dire, de Cloisis, Approuvés, &c. à ces quatre premiers Tons.

Remarquez que pour former ces quatre Tons on n'employoit qu'onze des Cordes de l'ancien Systeme. La Lychnos-hypaton, c'est à dire, le Re de notre seconde Octave, étant la plus basse Corde du premier Ton; & la Paraneze-hyperboleon étant la plus haute du quatrième. Ainsi la Note, qui est la plus haute, & la Parhypate-hypaton, la Hypate-hypaton & la Proslambanomenos, qui sont les trois plus basses Cordes du Systeme, n'y étoient point employées.

Ce fut sans doute ce qui donna l'idée à S. Gregoire, environ 230. après S. Ambroise, d'ajouter à ces quatre Tons Authentiques, les quatre Tons qu'on nomme Plagaux, & qui sont proprement, l'Hypo-Dorien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Lydien, & l'Hypo-Mixolydien des Anciens, afin de faire entrer dans les Chants de l'Eglise les 14. Cordes de l'ancien Systeme, l'Hypo-Dorien ayant pour sa plus basse Corde la Proslambanomenos ou l'Ajohite, qui est aussi la plus basse de tout le Systeme.

4°. C'est de-là que les quatre Tons Authentiques ont chacun un des Plagaux pour collateral, c'est à dire, pour luy servir comme de supplement, &c. Ce qui fait aussi qu'on les separe en quatre rangs ou Classes, desquelles nous avons déjà parlé au mot PROTONS.

Dans la premiere on met le premier Ton & le second.

Dans la 2de on met le troisième Ton & le quatrième.

Dans la 3me on met le cinquième Ton & le sixième.

Dans la 4me enfin on met le septième & le huitième, comme dans la Table suivante.

| | | | | | |
|------|----|----|----|----|---------------|
| Tons | 1. | 3. | 5. | 7. | Authentiques. |
| Tons | 2. | 4. | 6. | 8. | Plagaux. |

F 3

3°. II

3°. Il faut bien remarquer dans cette Table deux choses. La première que les quatre Tons Authentiques y sont exprimez par les Chiffres impairs, 1. 3. 5. 7. d'où leur est venu le nom general de Modes ou Tons Impairs : & que les quatre Plaqueux y sont exprimez par les Chiffres pairs 2. 4. 6. 8. d'où leur est venu le nom de Modes ou Tons Pairs. On trouve à tous momens ces deux dénominations dans les Auteurs qui traitent des Modes, ainsi il est nécessaire d'en sçavoir la signification.

La seconde remarque est que les Tons Authentiques sont icy placez au-dessus des Plaqueux, parce qu'on les nomme autrement, & qu'ils sont effectivement les Supérieurs ; les Principaux, les Clefs, les Selgétaires, les Maltres, les Dominants, &c. & que les Plaqueux au contraire sont dans le rang d'en bas, parce qu'ils sont Collatéraux, Subordonnez, Serfs, Subjugeux, Serviles, Dépendans, Soumis, &c. aux Authentiques. On en trouvera la raison cy-dessous.

§. 2.

Pour bien déterminer de quel Ton on s'est servi pour composer un Chant, il faut avoir égard à trois choses.

- 1°. A la *Finale*, ou dernière Note de ce chant.
- 2°. A l'*Étendue* qu'on luy a donnée, tant en haut qu'en bas.
- 3°. A la *Dominante*, c'est à dire ordinairement à la Note la plus répétée ou rebattue dans une Piece.

1°. Par la *Finale* on connoitra infailliblement de quel rang ou classe est le Ton de ce Chant. Car chacune de ces quatre Classes a une Note qui luy est tellement affectée, qu'elle sert toujours de *Finale* aux deux Modes ou Tons qu'elle renferme. Ainsi.

Les deux Tons de la première Classe, sçavoir, 1. & 2. ont toujours pour *Finale* un RE.

Les deux Tons de la seconde Classe, sçavoir, 3. & 4. ont toujours pour *Finale* un MI.

Les deux Tons de la troisième Classe, sçavoir, 5. & 6. ont toujours pour *Finale* un FA.

Ceux de la 4^{me} enfin, sçavoir, 7. & 8. ont toujours pour *Finale* un SOL.

Par conséquent quand une Piece finit, par exemple, par un RE, on peut conclure hardiment qu'elle est composée sur un des deux Tons de la première Classe, & par conséquent du premier ou du second. Quand elle finit par MI, elle est de la seconde Classe, & par conséquent du 3^{me} ou 4^{me} Ton, & ainsi des autres.

Cependant me dira-t'on il y beaucoup de Chants qui finissent

niissent par un LA, d'autres par un SI, d'autres par un UT, &c. il est vray : mais comme les Notes LA, SI, UT, ou pour mieux dire les Sons qu'elles expriment, sont précisément dans la même proportion que les Sons exprimez par les Notes RE, MI, FA : On doit dire que le LA tient la place du RE.

Le SI tient la place du MI.

L'UT tient la place du FA.

Ainsi c'est toujours le même Chant, mais transposé une 5^{te} plus haut, ou une 4^{te} plus bas, sans que cette transposition change rien à l'essence de ce chant, ny à l'ordre naturel des Sons. Par conséquent elle ne le fera par non plus changer de Classe, étant aisé de réduire les trois Notes LA, SI, UT, aux Notes RE, MI, FA, dont elles tiennent la place. Il faut donc dire par exemple que les deux Tons de la première Classe ont naturellement & ordinairement un RE pour *Finale*, & quelques fois LA par transposition, & ainsi des autres, comme on le peut voir d'un coup d'œil dans la Table suivante.

| Première Classe. | Seconde Classe. | Troisième Classe. | Quatrième Classe. |
|----------------------|----------------------|----------------------|-------------------|
| 1 RE ou LA | 3 MI ou SI | 5 FA ou UT | 7 SOL |
| 2 par transposition. | 4 par transposition. | 6 par transposition. | 8 |

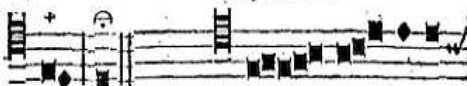
II°. Mais ce n'est pas encore assez, car comme chaque Classe renferme deux Tons, dont l'un est Authentique ou Impair, & l'autre Plagal ou Pair ; il reste encore à déterminer sur lequel de ces deux Tons la Piece est composée. Or pour le connoître, il faut examiner quelle est l'*Étendue*, soit en haut ou en bas, du Chant de cette Piece.

Car 1°. si le Chant de la Piece entière s'étend jusques à 8. ou 9. degrés au-dessus, & ne va pas plus d'un degré au-dessous de la *Finale* ; pour lors le Ton sera Authentique ou Impair, par conséquent le premier de chaque Classe, comme dans les quatre exemples suivans qui sont des quatre Tons Authentiques.

Premier Ton.



Ky- ri e-
Troisième Ton.



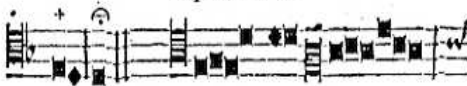
ley-son. Ky- ri-e



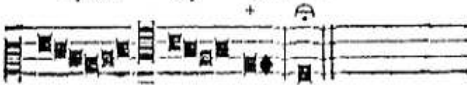
c- ley-son.
Cinquième Ton.



Ky- ri e-
Septième Ton.



ley-son. Ky- ri e-



ley-son.

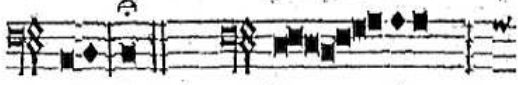
Remarquez que, lorsque le Chant des Tons Authentiques monte plus de 9. degrez au dessus de leur *Finale*, on les nomme *Modos excedans* ou *Tons superius*; mais pour cela ils ne cessent pas d'être *Authentiques*.

2°. Si au contraire en Chant des Tons, on 3. degrez au-dessous de la *Finale*, & ne monte tout au plus que de 3. ou 6. degrez au-dessus: pour lors le Ton sera *Plagal* ou *Pair*, & par conséquent le second de chaque Classe, comme dans les exemples suivans qui sont des quatre *Modos Plagaux*.

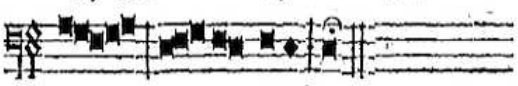
Second Ton.



Ky- ri e-
Quatrième Ton.



ley-son. Ky- ri e



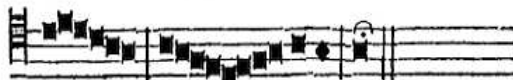
c- ley-son.
Sixième Ton.



Ky- ri e-



ley-son. Ky- ri
G g



3°. Mais enfin si un Chant a tant d'étendue qu'il aille jusqu'à 8. & 9. degrés au dessus de sa *Finale*, & qu'il descende jusqu'à 4. ou 5. degrés au dessous, comme dans l'Antienne *Salve Regina*, dans la Prose *Vilima Paschali laudas*, &c. C'est pour lors un *Ton*, ou *Moda* mêlé, ou mixte, parce qu'il comprend l'*Ambitus*, ou l'étendue tant de l'*Authentique* que du *Plagal*.

III. Mais on trouve souvent des Chants qui n'ont pas assez d'étendue pour remplir toute l'Octave de leurs *Modes*, tels sont les Chants des *Prefaces*, de plusieurs *Antiennes*, &c. Pour lors on dit qu'ils sont d'un *Modo* ou d'un *Ton* incomplet, imparfait, &c. n'ayant, pour ainsi dire, qu'une *Portion de Mode*. Or pour connoître de quel *Ton* ces *Portions de Modes* ont été tirées, après avoir examiné quelle est leur *Finale*, il faut prendre garde quelle est leur *Dominante*, c'est-à-dire, quelle est la Note la plus souvent répétée ou rebattuë dans la suite de ces Chants. Car si cette Note *Dominante* est 5. ou 6. degrés au dessus de la *Finale*, pour lors le *Ton* sera *Authentique*; & si elle n'est que 3. ou 4. degrés plus haut que la *Finale*; le *Ton* sera *Plagal*.

C'est ce qu'il faut aussi bien observer dans tous les autres Chants de quelque étendue qu'ils soient, rien n'étant plus sûr pour en connoître le *Ton* que d'en examiner la *Finale* & la *Dominante*.

Mais afin de connoître tout d'un coup & sans peine quelles sont la *Finale* & la *Dominante* de chaque *Ton*, Voicy deux Vers assez à retenir, & qui comprennent les unes & les autres selon la methode du *si*.

Pri. Re, La: Sec. Re, Fa: Ter. Mi, Ut: Quart. Quoque Mi, La: Quint. Fa, Ut: Sex. Fa, La: Sept. Sol. Re: Oct. quoque Sol, Ut.

Re

Remarquez pour l'intelligence de ces deux Vers, 1°. que les Monosyllabes *Pri, Sec, Ter, &c.* sont des abréviations des mots *Primus, Secundus, Tertius, &c.* 2°. Qu'après chacune de ces Monosyllabes on trouve le nom de deux Notes, dont la première est la *Finale*, & la seconde est la *Dominante* de chaque *Ton*. C'est aussi ce qu'on peut voir dans les huit *Kyris* cy-dessus, dont l'*Intonation* commence par la *Finale*, & se termine dans ces huit exemples par la *Dominante* du *Ton* dont le nombre est écrit au-dessus. Voicy encore quelques observations tirées de la pratique du *Plein-Chant*, qui faciliteront la connoissance de la *Dominante*.

1°. Les *Intonations*, c'est-à-dire, les 4. 5. ou 6. premières Notes d'un Chant se terminent presque toujours par la *Dominante*.

2°. Toutes les *Antiennes* finissent toujours par la *Finale* du *Ton*, & *PEVOYAE*, c'est-à-dire, le Chant de *scaborm*, *Amen*, commence toujours par la *Dominante* du *Ton* de l'*Antienne* qui le précède.

3°. Les *Repons* de *Matines* finissent toujours par la *Finale* du *Ton*, & le *Verset* qui suit immédiatement commence ordinairement par la *Dominante*. On trouve rarement le contraire, & d'ailleurs cette *Dominante* est si souvent rebattuë dans ces sortes de *Versets*, qu'il n'est pas difficile de la distinguer.

4°. La dernière Note des *Introits*, est aussi toujours la *Finale* du *Ton*; & la Note qui regne presque pendant tout le *Pseaume*, & le *Gloria Patri* qui les suit, est toujours la *Dominante*, &c.

Remarquez que dans tout cecy je ne parle que des Chants ou *Tons* réguliers; Car il y en a si peu dans tout le corps du *Plein-Chant* moderne, de ceux qu'on appelle vulgairement *Irreguliers*, que cela ne vaut pas la peine de nous y arrêter. Voyons donc maintenant à quoy cette connoissance peut servir, & par conséquent combien il est important & nécessaire de la bien posséder.

§. 3.

La connoissance du *Ton* de chaque Piece de Chant est nécessaire principalement pour trois choses.

1°. Pour donner le *Ton* du Chœur.

2°. Pour le bien entretenir.

3°. Pour bien entonner les *Pseaumes* & les *Cantiques* de l'*Office* Divin.

1°. Donner le *Ton* du Chœur, c'est commencer un *Office* com-

Gg x

110

me Matines, Laudes, Vespres, &c. par un certain degré de Son tellement proportionné aux Voix qui remplissent le Chœur, que dans la suite elles puissent monter 5. ou 6. degrés plus haut, & descendre au moins 5. ou 6. degrés plus bas, & se faire entendre également par tout, sans incommoder ny forcer les Organes de la Voix.

Or pour donner bien sûrement ce degré de Son, il seroit bon qu'il y eût dans tous les Chœurs un de ces Instrumens dont le Son est fixe, comme une Clochette, un Tuyan d'Orgue, &c. par le moyen duquel on put fixer, pour ainsi dire, dans l'oreille, & réveiller de temps en temps dans l'imagination ce degré de Son qui doit servir de règle à tous les autres. (C'est ce qu'a très-bien remarqué un sçavant Benedictin, qui donna l'An 1673. le plus excellent Traité qui ait peut-être jamais paru touchant la Science & la Pratique du Plein-Chant, & ce que l'on m'a assuré être déjà en usage en plusieurs Eglises du Royaume.) Du moins, dans les lieux où il y a des Orgues, il seroit bien aisé à Messieurs les Organistes de le donner de la manière que nous le déterminerons bien-tôt. Mais comme cet usage n'est pas encore universellement introduit, il faut du moins que le Célébrant qui doit commencer, ou celui qui luy doit annoncer le commencement de l'Office tâchent de le trouver d'eux-mêmes, & voicy quelques reflexions qui leur en faciliteront l'invention.

Car 10. il faut examiner si le Chœur à qui l'on doit donner le Ton est composé de Voix hautes ou aiguës, telles que sont celles des Enfans, des Religieuses, &c. ou s'il n'est rempli que de Voix basses ou du moins de ces Voix moyennes, qu'on nomme Tailles, telles que les ont ordinairement les Hommes faits, c'est-à-dire, qui ont atteint l'âge d'environ 18. 20. à 25. ans.

20. Entre les Dominantes des Tons il y en a qui conviennent aux Voix hautes, d'autres aux Voix basses. Il faut donc tâcher de trouver celles qui ont ce caractère de convenance.

Or il est sûr que le *la* d'*A, mi, la*, Dominante du premier Ton convient tellement aux Voix basses ou moyennes; qu'elles peuvent monter 5. ou 6. degrés plus haut, & descendre 5. ou 6. degrés plus bas, & se faire entendre par tout sans s'incommoder: Le Son de la Note d'*A, mi, la* est donc très propre pour former le Ton general d'un Chœur de Voix basses ou moyennes. Par conséquent il faudra commencer tous les Offices par le Son d'*A, mi, la*, &c. D'un autre côté le *re* en *D, la, re*, Dominante du 7^{me} Ton est très-propre, par le même raisonnement à former le Ton d'un Chœur de Voix hautes ou de Religieuses, On doit donc commencer les Offices dans ces sortes de Chœurs par le Son de *re* en *D, la, re*.

30. Sçavoir maintenant quel degré de Son on doit donner précisément à cet *A, mi, la*, ou à ce *D, la, re*, c'est-à-dire ou quelque Instrument, & sur tout un coup de doigt sur l'*A, mi, la*, ou le *D, la, re* de l'Orgue seroit bien nécessaire. Mais pour y suppléer il faut que chacun en particulier examine & mesure, pour ainsi dire, l'étendue naturelle de sa Voix. Car s'il a une Voix fort basse, cet *A, mi, la* se trouvera presque au plus haut de sa Voix; mais cela est bien rare. S'il a une de ces Voix moyennes qu'on nomme Tailles, cet *A, mi, la* sera à peu près dans le milieu; & s'il a une de ces Voix hautes & claires qu'on nomme Haute-Contre, cet *A, mi, la* sera dans le plus bas. Un peu d'usage & sur tout des exemples de vive Voix d'un bon Maître feront mieux comprendre tout cela que tout ce que nous en pourrions écrire icy.

10. Ce n'est pas assez de donner d'abord un bon Ton, il faut aussi l'entretenir pendant les différentes pieces qui composent l'Office commencé par ce Ton. Or entre plusieurs manières que propose le sçavant Benedictin dont j'ay parlé cy-dessus, la plus généralement pratiquée est d'entonner, ou mettre toutes les Dominantes des Pieces de l'Office en question à l'unisson de ce premier Ton donné, lequel par conséquent est susceptible des differens noms de ces Dominantes, & peut être nommé tantôt *la*, tantôt *fa*, tantôt *ut*, tantôt *re*, &c.

Par exemple, supposé 10. qu'on ayt entonné le *Deus in altissimo* de Vespres sur le Son de *A, mi, la*, & que l'*Antienne* & le premier *Psaume* soient ou du premier, ou du 4^{me}; ou du 6^{me} Ton, comme la Dominante de ces trois Tons est un *la*, & par conséquent le même Son d'*A, mi, la* qui fait le Ton du Chœur, il n'y aura pas grande difficulté à donner le Nom, & le son du *la* au Ton du Chœur.

20. Si ensuite il vient une *Antienne* & un *Psaume* du 3^{me}, ou du 5^{me}, ou du 8^{me} Ton qui ont pour Dominante un *ut*, pour lors on donnera le nom d'*ut* au Ton du Chœur; mais cet *ut* aura toujours le son d'*A, mi, la*.

30. S'il vient une *Antienne* & un *Psaume* du second, le Ton du Chœur aura toujours le son d'*A, mi, la*; mais on nommera pour lors ce son un *fa*, parce que c'est la Dominante du second.

40. Enfin s'il vient une *Antienne* & un *Psaume* du 7^{me} Ton; comme la Dominante est un *re*, on nommera *re* le même son d'*A, mi, la*, choisi d'abord pour être le Ton du Chœur.

Voicy une Table dans laquelle les Dominantes des 8. Tons sont toutes sur le degré d'*A, mi, la*, & marquées par des Notes quarrées; ce qui donnera beaucoup de facilité pour faire cette réduction. Les Notes noires marquent la Fictive de chaque Ton.

238 TUO. DICTIONAIRE TUO.

transposée plus ou moins *haut* ou *bas*, selon la *réduction* des *Dominantes*.

A, mi, la. la re fa re ut mi.

Ton du Chœur 1er Ton. 2d Ton. 3me Ton.

pour les Voix basses ou moyennes.

la mi ut fa la fa

4me Ton. 5me Ton. 6me Ton.

re fol ut fol.

7me Ton. 8me Ton.

Voicy la réduction des mêmes *Dominantes* au *Son* & au degré de *D, la, re*, pour les Voix *hautes* ou *aiguës*.

D, la, re. la re fa re ut mi

Ton du Chœur 1er Ton. 2d Ton. 3me Ton.

pour les Voix hautes.

TUO. DE MUSIQUE. TUO. 239

la mi ut fa la fa

4me Ton. 5me Ton. 6me Ton.

re fol ut fol.

7me Ton. 8me Ton.

Voilà ce que devoient bien observer les Organistes, & ce qu'ils observent fort régulièrement pour le *premier*, le *4me*, le *6me*, & le *7me Ton*; & il est assez étonnant, qu'ils n'observent pas cette même *réduction* pour le *2d*, *3me*, *5me*, & *8me Tons*, qu'ils observent si exactement pour le *7me Ton*. Pour moy je crois que la *difficulté*, & la *dureté* des *transpositions* qu'il faudroit faire pour la *réduction* des *Dominantes* de ces quatre *Tons* à un même *Son*, ayant épouvanté les anciens Organistes, ils ont cru qu'il valoit mieux changer la situation du *Ton du Chœur*, & le mettre tantôt un *Demion plus haut*, comme dans le *second*, tantôt un *Ton plus bas*, comme dans le *3me*, tantôt enfin une *3e mineure plus haut* comme dans le *3me* & le *8me Ton*; que de se servir de ces sortes de *transpositions*. Mais ce qui m'étonne encore plus est que le commun des Musiciens, sans d'autre raison valable que la tyrannie de cet usage, l'a suivi si aveuglement, que c'est maintenant une espèce de crime de noter les 8. Tons de l'Eglise autrement & sur d'autres Cordes que celles de la Table suivante.

TABLE DES VIII TONS

De l'Eglise, par raport à la Musique.

Diagram illustrating the eight tones of the church, showing the dominant and tonic notes for each tone on a staff:

- Premier Ton. Second Ton.
- Troisième Ton. Quatrième Ton.
- Cinquième Ton. Sixième Ton.
- Septième Ton. Huitième Ton.

Cependant il est visible qu'en mettant la Dominante du 5me Ton en G, re, sol, c'est-à-dire, un Ton plus bas que le Ton du Chœur, c'est exposer fort souvent les Voix à n'être point entendues dans le bas. De même mettant la Dominante des 3mes & 4mes Tons une 3e mineure plus haut que le Ton du Chœur, c'est les exposer à crier & forcer considérablement les organes de la Voix dans le haut. C'est pour éviter ces deux extrêmes que plusieurs habiles Organistes commencent à introduire fort sagement l'u-

sage de jouer 1°. le 5me Ton en D, la, re bequarre ou 3ce majeure comme le 7me Ton; parce que pour lors la Dominante se trouvant en A, mi, la est à l'unisson du Ton du Chœur.

2°. De jouer le 3me Ton en G, re, sol bequarre comme le second, parce que pour lors leurs Dominantes, n'étant qu'un Dominon, au dessus d'A, mi, la, les Voix qui lui répondent ne sont point trop forcées; & que d'un autre côté elles ne sont pas obligées d'en venir à des transpositions trop hautes. Comme il est usé d'appliquer tout ceci à ce qui regarde les Voix hautes, nous n'en dirons pas davantage.

3°. Mais enfin si la connoissance des Tons est nécessaire dans la pratique du Plain Chant: Il faut avouer que c'est principalement pour le Chant des Pseaumes & des Cantiques de l'Office Divin. Car c'est une regle inflexible & generale, que chaque Pseaume ou Cantique doit être chanté sur le Ton de l'Antienne qui le précède; parce que le Pseaume & l'Antienne font ensem- ble ne faire ensemble qu'un même Chant. Il faut donc bien sçavoir connoître tout d'un coup de quel Ton sont les Antiennes, afin de donner aux Pseaumes qui les suivent les Chants qui convien- nent & s'accordent avec ces Antiennes.

Sçavoir maintenant quels sont ces Chants, c'est ce que je n'entreprendrai point de déclarer icy, chaque Eglise ayant des usages particuliers là dessus. Tout ce que j'en puis dire en general, c'est 1°. que pour bien chanter un Pseaume il faut obser- ver trois choses, sçavoir l'Intonation ou le commencement; La Médiation, ou le repos du milieu; & l'Exonae, ou la Ter- minaison.

2°. A l'égard de l'Intonation, ou manière de commencer, on entonne les Pseaumes; chaque Ton en a une qui lui est affectée, (selon l'usage Romain & dans presque toutes les Eglises,) & pour le soulagement de la memoire on les a assez heureusement renfermés selon la methode du Si dans les cinq Vers Latins qui suivent.

Primus cum Sexto Fa, Sol, La semper habito:
Ut, Re, Fa sed nostro modulateur lingua Secundo:
Sol, La, Ut Octavus resonabit, sic quoque Tertius:
La, Sol, La Quartus: Fa, La, Ut sit tibi Quintus:
Septimus Ut, Si, Ut, Re confetur semper habere.

Remarquez 1°. que la dernière Note de chacune de ces In- tonations est toujours la Dominante du Ton. 2°. Que dans les Pseaumes il n'y a que le premier Verset que l'on commence ainsi que dessus, tous les autres se commencent dès la première syllabe par la Dominante, 3°. A l'égard des Cantiques tous les

H h V. v.

Verfets commencent comme le premier des *Pfeaumes*, &c.

29. A l'égard de la *Médiation*, c'est une efpece de *Kejos* qui fe doit faire vers le milieu de chaque Verfet, tant pour avoir le temps de *refpirer* & de fe *recueillir*, que pour entretenir cette *gravité* que demandent les Chants de l'Eglife. Elle fe termine toujours par la *Dominante* de chaque *Ton*, à la réfervedu 7^{me} dans lequel elle fe termine un *Ton* plus haut que la *Dominante*, &c.

30. Enfin l'*Eucate* est un mot formé, pour abréger, des six voyelles qui se trouvent dans les mots *Saculorum*, *Amen*, & sur lequel on trouve dans les *Antiphones* & dans les *Pfeauntiers* les Notes par lesquelles il faut finir ou terminer chaque *Verfet* des *Pfeaumes* ou des *Cantiques*, Et comme tous les *Tons*, à la réfervedu second, ont plusieurs *Terminaisons*, il faut consulter ces sortes de Livres où elles font marquées, aussi bien que les *usages* & la *pratique particulière* des Eglises pour une infinité d'autres particularitez, dans lesquelles je n'entre point pour mettre fin à cet Article.

TUTTI. Plurier de l'Adjectif Italien *Tutto*, qu'on trouve aussi souvent marqué par un T. veut dire TOUS. On trouve souvent ce mot dans les Musiques étrangères, pour marquer les endroits où les parties du Grand Chœur doivent chanter, ainsi c'est l'opposé de *Solo*, ou *Solo*. C'est aussi ce que l'on trouve souvent marqué par les mots *Omnes*, *Ripieno*, *Da Capella*, *Choro*, &c. qu'on trouvera cy-dessus expliquez chacun à leur rang.

TUTTO. V. TUTTI.

TROPES. Loix. V. *Mode*, *Tuons*, & Loix dans la table François.

TYMPANO. Terme Italien, du Latin *Tympanum*, veut dire TAMBOUR; Instrument fort en usage dans la guerre, composé d'une efpece de *Casseronde*, aux deux bouts de laquelle font appliquées deux peaux de parchemin, que l'on tend ou bande plus ou moins selon le *Ton* qu'on veut qu'elles expriment, & que l'on bat ou frappe avec deux baguettes ou bâtons pour en tirer le son. C'est de là que viennent ces expressions, *battre la Caisse*, *battre la Caisse*, &c.

En fait de Musique les Italiens se servent du mot *Tympano* pour marquer une paire de *Timballes* d'une grandeur inégale, accordées à la *Quarte juste*, dont la plus petite exprime le son de *C*, *sol*, *ut*, & la plus grande celay de *G*, *re*, *sol*, une 4^{te} plus bas, ce qui sert de Basse ordinairement aux Airs de *Trompettes*, &c. De là vient qu'on trouve souvent des Parties de Musique intitulées *Tympano*, parce qu'elles font destinées pour ceux qui doivent battre les *Timballes*.

TYMPANUM. *Timbale*, V. **TYMPANO**.

V.

V. On trouve souvent cette Lettre toute seule ainsi V. pour marquer ce que nous expliquerons plus bas au mot *Violino*. Et quand il y en a deux ainsi VV. elles marquent le plurier du même nom. Dans les chiffres Romains elle marque le nombre Cinq: De là vient qu'on la trouve souvent ainsi Vo ou V. pour signifier *Cinquième*, jointe avec un S. elle signifie souvent *VOLTI SUBITO*, qui veut dire *Tournez promptement*.

VACUA. NOTE VAGUE. V. NOLA.

VAGANTE. SUONI VAGANTI. V. SUONO.

VALORE, ou *Valuta*. Veut dire, VALEUR, ou ce que la figure de chaque Note signifie par rapport à la durée du Son exprimé par cette Note. Ainsi la *Valeur* de la *Maxime*, par exemple, est qu'il faut continuer le Son de cette Note pendant huit mesures à deux temps; celle de la *Longue* pendant quatre mesures, &c. Voyez cy-dessus **FIGURA**, **NOTA**, &c.

VALUTA. V. VALORE.

VARIATAMENTE. Adverbe, veut dire, d'une manière *Variée*. Voyez *Variation*.

VARIATIO. Terme Latin, ou **VARIAZIONE**, Terme Italien, veulent dire proprement DIFFERENCE, *Changement*, *Variété*, &c. Mais en fait de Musique, on appelle **VARIATION**, les différentes manières de jouer ou de chanter un Air, soit en subdivisant les Notes en plusieurs de moindre valeur, soit en y ajoutant des agréments, &c. de manière cependant qu'on puisse toujours reconnoître le fond de cet Air, que l'on nomme le *Simple*, au travers pour ainsi dire de ces enrichissements, que quelques-uns nomment *Broderie*. Ainsi par exemple les différents Couplets des *Filles d'Espagne*, des *Cobacons*, des *Passacailles*, quelques fois des *Gavottes*, &c. sont autant de *Variations*: Ainsi ces doubles ou seconds Couplets des Airs du vieux Boësset, de Messieurs Lambert, Bacilly, &c. Comme aussi quantité de *Diminutions* de *Contantes*, de *Gavottes* & autres Pièces de Luth, de *Clavecin*, &c. ce sont de véritables *Variations*. On trouve souvent ce Terme dans les Livres des Italiens, sur tout dans ceux qui contiennent des Pièces à Violon seul.

VARIATO. Adjectif & souvent Adverbe, veut dire, **VARIÉ**.

VARIAZIONE. V. VARIATIO.

VELOCCE, ou **VELOCEMENTE**, Adverbe, veut dire, **VITE**.

VELOCISSIMAMENTE, & VELOCISSIMO. Veut dire, TRÈS-VITE, mais on trouve rarement ces mots dans les Livres de Musique. On se sert presque toujours de *Presto* & *Prestissimo*, expliquez cy-dessus.

VENERABILE. C'est ainsi que les Italiens & plusieurs Etrangers nomment le S. Sacrement de l'Autel. Ainsi *Mottetta per il Venerabile*, veut dire, *Motet pour le S. Sacrement*.

VENI SANCTE SPIRITUS. V. SEQUENZA.

VENTESIMO. Feminin *Ventesima*. Voyez, **VIGESIMO.**

VERBERO. V. SYSCOPE.

VERGELLA, ou VERGHETTA. Voyez, **VIRGULA.**

LA B. VERGINE. C'est ainsi que les Italiens nomment la Sic' VIERGE.

VERSETTO. V. VERSO.

VERSICULUS. V. VERSO.

VERSO, ou encore mieux Versetto. Du Latin *versus* ou *versiculus*, au pluriel *versus* ou *versetti*. Ce sont certaines parcelles de l'Office Divin, ainsi nommées parce que pour l'ordinaire elles n'excedent guere la longueur d'un Vers. On met souvent de ces *Versets* en Musique. Ainsi on trouve souvent des Ouvrages intitulés par exemple *Verset del Magnificat per l'Organo*. C'est à dire, *Versets du Magnificat qui se jouent sur l'Orgue*. *Verset della Turba per li Passi della Domenica delle Palme, e Venerdì Santo*. C'est à dire, *Versets que chante le Peuple, ou les Juifs dans les Passions du Dimanche des Rameaux & du Vendredi Saint*. *Versetti per tutti li Torni naturali e trasportati per l'Organo da rispondere il Choro*. C'est à dire, *Versets sur tous les Tons naturels & transportés pour jouer sur l'Orgue alternativement avec le Chœur, &c.*

VERSUS. V. VERSO.

VERTE *subite*. Termes purement Latins qui signifient **TOURNEZ vite**, au lieu de *Vesti subito*.

VERTUOSO. Voyez, **VERTU.**

VESPERTINI SALMI. V. SALMO.

UGUALE, ou UGUALMENTE. Veut dire, **EGAL**, ou **Égalément**.

UGUALE. SYSTEMA UGUALE. V. SYSTEMA vers la fin & **TEMPERAMENTO.**

Ludovico VIADANA. V. BASSO CONTINUO.

VICTIMÆ PASCHALI LAUDES &c. V. SEQUENZA & TUONO §. 2. N. 2.

VIIATI INTERVALLI. V. VIETATO & INTERVALLO.

VIE.

VIETATO. au plur. *Vietai*. Veut dire, **DEFENDU**, qui n'est pas permis, qui ne fait pas un bon effet, &c. Ainsi *Intervalli passaggi, &c. Vietai*. C'est des Intervalles, des Passages, &c. **Defendus**. Voyez, **INTERVALLO, PASSAGGIO, &c.**

VIGESIMO au Feminin *Vigesima*. Veut dire comme *Ventesimo*, **VINGTIÈME**. Ainsi souvent *Vigesima* est le nom d'un des Intervalles de la Musique que nous apellons la *Vingtième*, qui est le Triple de la 6^{te}. Voyez **SESTA & INTERVALLO**.

Vigesima prima. C'est la 1^{re}me ou le Triple de la 7^{me}. Voyez, **SETTIMA & INTERVALLO**.

Vigesima secunda. C'est la 2^{de}me, ou la Triple *OHAVE*. Voyez, **OTTAVA & INTERVALLO**.

Vigesima Terza. C'est la 3^{de}me, ou le *Quadruple* de la 2^{de}. Voyez, **SECONDA & INTERVALLO**.

Vigesima Quarta. C'est la 4^{de}me, ou le *Quadruple* de la 3^{de}. Voyez, **TERZA & INTERVALLO**.

Vigesima Quinta. C'est la 5^{de}me, ou le *Quadruple* de la 4^{te}. Voyez, **QUARTA, & INTERVALLO**.

Vigesima Sexta. C'est la 6^{de}me, ou le *Quadruple* de la 5^{te}. Voyez, **QUINTA, & INTERVALLO**.

Vigesima Settima. C'est la 7^{me}me, ou le *Quadruple* de la 6^{te}. Voyez, **SESTA, & INTERVALLO**.

Vigesima Ottava. C'est la 8^{me}me, ou le *Quadruple* de la 7^{me}. Voyez, **SETTIMA, & INTERVALLO**.

Vigesima Nona. C'est la 9^{me}me, ou la *Quadruple* de l'8^{ve}. Voyez, **OTTAVA & INTERVALLO**.

Lorsque tous ces mots sont joints avec le mot *Opera*, pour lors ils signifient *Vingtième, Vingt-unième, Vingt-deuxième, &c.* Ouvrage.

VIGOROSO, ou VIGOROSAMENTE. veut dire, **VIGOREUSEMENT**, avec force, avec vigueur, en poussant ou soutenant ferme le Son de la Voix ou de l'Instrument.

VILLANELLA du mot *Villanello*, qui signifie *Rustique, Paysan, &c.* Se traduit en François par **VILLANELLE**. C'est une Danse Rustique, ou plutôt un *Air* ou un *Chant* propre pour faire danser les Paysans, ou pour imiter leurs figures grotesques en dansant. Il y en a de très-jolies, elles ont je ne say quoy de fort gay & de fort réjouissant. Il y a ordinairement un premier Couplet qu'on joue d'abord simplement, puis dans la suite on fait dessus quantité de variations ou diminutions, &c.

VIOLA, Quoique ce Terme soit très commun dans la

Musique, l'Academie de la Crusca n'en fait cependant aucune mention, non plus que de *Violino*, *Violoni*, &c. On le traduit communément en François par le mot *VIOLE*. Il y en a de bien des sortes comme nous le verrons cy-dessous : mais quand ce mot est tout seul, les Italiens entendent par-là communément ce que nous apellons *Basse de Virole*. Il y en a qui prétendent que ce soit la *Lyre* ou la *Cithariste*, ou la *Chelys* des Anciens, ou ce que les Latins apellent *Tesudo*. Quoiqu'il en soit, voyez les différentes especes modernes de la *Virole*.

Viola d'Amor. C'est à dire, *Viola d'Amour*. C'est une espece de Dessus de *Viola* qui a six Cordes d'acier ou de Laiton comme celles du Clavecin, & que l'on fait sonner avec un *Archet* à l'ordinaire. Cela produit un Son argentin qui a quelque chose de fort agréable.

Viola di Bardone, est une grande *Viola* qui a jusques à 44. Cordes ; comme cet Instrument est inconnu en France, & que je n'en ay jamais vû, c'est tout ce que j'en puis dire.

Viola Basso. C'est la *Basse de Virole* ; comme *Alto-Viola* en est la *Haute-Contre* ; & *Tenore Viola*, en est le *Taille*, &c.

Viola Bastarda. Je crois que c'est une *Basse de Violon* montée de six ou sept cordes, & accordée comme la *Basse de Virole*.

Viola da braccio, ou *Brazzo*, ou simplement *Braz*. Voyez, *BRACCIO*.

Viola di gamba. C'est proprement nostre *Basse de Virole*, ainsi nommée parce qu'on la tient entre les jambes. Le Sieur Rousseau a fait un Traité exprès sur cet Instrument, que les Curieux peuvent consulter ; voyez pourquoi nous n'en dirons pas davantage icy. On la nomme aussi *Viola de Gamba*.

Viola prima, ou Ia. C'est à peu près nostre *Haute-Contre de Violon*, du moins on se sert communément de la Clef de *C*, *sol*, ut sur la premiere ligne pour noter ce qui est destiné pour cet Instrument.

Viola seconda ou Iia, ou 2a. C'est à peu près nostre *Taille de Violon*, la Clef de *C*, *sol*, ut sur la seconde ligne.

Viola terza ou Iiia, ou 3a. C'est à peu près nostre *Quinte de Violon*, la Clef de *C*, *sol*, ut sur la troisième ligne.

Viola quarta, ou IV, ou 4a, n'est point en usage en France, mais on la trouve souvent dans les Ouvrages étrangers. La Clef de *C*, *sol*, ut est, comme la *Taille des Voix*, sur la quatrième ligne d'en haut.

VIOLETTA. Diminutif de *Viola*. Veut dire proprement *PETITE VIOLE*, c'est à dire, à le bien prendre, nostre

Dissus

Dissus de Virole. Cependant souvent les Etrangers confondent ce mot avec ce que nous venons de dire de *Viola prima*, *secunda*, &c. sur tout lorsque ces Adjectifs numeraux *Prima*, *Secunda*, *Terza*, &c. y sont joints.

VIOLINISTA. Veut dire un Homme qui sçait jouer du *Violon* ou de la *Virole*, & que nos François nomment communément *VIOLEON*.

VIOLENO. Terme Italien dont le Dictionnaire de la Crusca ne fait aucune mention, est cependant un Terme très-commun dans la Musique, & qu'on traduit en François par celui de *VIOLEON*. On le trouve souvent marqué par un simple *V* ; son pluriel est *Violini*, qu'on marque par deux *VV*. Quand ce mot est seul, il marque le *Dissus de Violon*, mais quand les mots *Alto*, *Tenore* ou *Basso* sont devant, comme *Alto Violino*, *Tenore Violino*, &c. pour lors il marque la *Haute-contre*, la *Taille*, & la *Basse de Violon*. Dans les Compositions à deux ou plusieurs *Violons* différens, les Italiens se servent des Adjectifs *Primo*, *Secundo*, ou *Terzo*, &c. ou bien des chiffres I. ou II. ou III. ou IV. &c. pour en marquer la différence. Cet Instrument n'a que quatre Cordes de différentes grosseurs, dont la plus petite qui est la *Chamberelle* fait l'*E*, *si*, *mi* de la plus haute *Octave* de l'*Orgue* ; la seconde une *Quinte* au-dessous de la *Chamberelle* est *A*, *mi*, *la* ; La troisième une *Quinte* au-dessous de la seconde est *D*, *la*, *re* ; La 4me. enfin encore une *Quinte* au-dessous de cette troisième & qu'on nomme *Bowdon* est *G*, *re*, *sol*. Tous les Etrangers se servent communément de la Clef de *G*, *re*, *sol* sur la seconde ligne pour noter les pieces de Violon. Les François se servent de la même Clef, mais sur la premiere ligne d'en bas. La premiere maniere est très-bonne quand le Chant va fort bas ; La seconde est meilleure quand le Chant va fort haut, entreux le débat, il seroit difficile de bien décider qui a le plus de raison. Cet Instrument a le Son naturellement fort éclatant & fort gay, ce qui le rend très-propre pour animer les pas de la danse. Mais il y a des manieres de le toucher qui en rendent le Son grave & triste, doux & tendre &c. C'est ce qui fait qu'il est d'un si grand usage surtout dans les Musiques étrangères, soit pour l'Eglise, soit pour la Chambre, le Théâtre, &c.

VIOLENCCELLO. C'est proprement nostre *Quinte de Violon*, ou une *Petite Basse de violon*, à cinq ou six Cordes.

VIOLEONE. C'est nostre *Basse de Violon*, ou pour mieux dire, c'est une *Double Basse*, dont le corps & le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la *Basse de Violon* à l'ordinaire, dont les Cordes sont aussi à peu près plus longues & plus grosses deux fois que celles de la *Basse de Violon*.

&

& le Son par conséquent est une *Ollave* plus bas que celui des *Basses de Violon* ordinaires. Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnemens & dans les grands Chœurs, & je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus fréquent en France.

VIRGULA. Est un mot purement Latin, qu'on traduit en bon Italien par *Vergella*, ou *Vergetta*, mais dont les Musiciens d'Italie se servent communément pour signifier ces lignes droites qu'on ajoute au *corps* ou à la *tête* des Notes. C'est ce que les Italiens nomment autrement *Propista*, & les François **QUEUES**. Bon-temps en distingue de plusieurs sortes page 200. de son *Historia Musica*, sçavoir.

Virgula Ascendente, c'est celle qui monte en haut.

Virgula Descendente, ou *pendante*, c'est celle qui descend en bas.

L'une & l'autre peuvent être ou à la droite d'une Note *Quarrée*, peut lors on les nomme *Virgula ascendente*, ou *pendente della parte destra*; ou bien à la gauche, & pour lors on la nomme *Virgula ascendente* ou *pendente della parte sinistra*. Or ces différentes situations causent beaucoup de différence dans la valeur des Notes, sur tout quand elles sont liées, comme on le peut voir cy-dessus au mot **LEGATURA**.

Virgula Divitta, est une *Queue* toute droite, comme celles des *Blanches* & des *Noires*.

Virgula Obliqua, c'est une *Queue* qui a un petit *Crochet* à son extrémité, comme celles des *Croches*, soit *Blanches* ou *Noires*. Que ce *Crochet* soit tourné à gauche ou à droit, il n'importe.

Virgula Biforta, est une *Queue* qui a à son extrémité un *Double Crochet*, comme celles des *Doubles Croches*, soit *Blanches*, soit *Noires*, &c.

VIRTU. Veut dire en Italien non seulement cette habitude de l'ame qui nous rend agréables à Dieu & nous fait agir selon les règles de la droite raison; mais aussi cette *Supériorité de génie*, *d'adresse* ou *d'habileté*, qui nous fait exceller soit dans la *Théorie*, soit dans la *Pratique* des *beaux Arts*, au dessus de ceux qui s'y appliquent aussi bien que nous. C'est de-là que les Italiens ont formé les Adjectifs **VIRTUOSO**, ou **VIRTU-DIOSO**, au féminin *Virtuosa*, dont même ils font souvent des Substantifs pour nommer ou pour louer ceux à qui la Providence a bien voulu donner cette excellence ou cette supériorité. Ainsi selon eux un excellent *Peintre*, un habile *Architecte*, &c. est un *Virtuoso*; mais ils donnent plus communément & plus spécialement cette belle Epithète aux excellens *Musiciens*, & entre ceux-là, plutôt à ceux qui s'appliquent à la

Téor-

Théorie, ou à la *Composition* de la Musique, qu'à ceux qui excellent dans les autres Arts, en sorte que dans leur langage, dire simplement qu'un homme est un *Virtuoso*, c'est presque toujours dire que c'est un excellent *Musicien*. Notre langue n'a que le mot *Illustre* qui puisse en quelque manière répondre au *Virtuoso* des Italiens, car pour celui de *Vertueux*, l'usage ne luy a pas encore donné cette signification, du moins en parlant sérieusement.

VISTAMENTE, ou **VISTO**. Veut dire, **PROMPTEMENT**, vite, sans traîner, &c. Voyez, **PRESTO**.

VIVACE. Adjectif Italien, qu'on prend souvent sur tout dans la Musique adverbiallement pour marquer qu'il faut chanter ou jouer avec feu, avec vivacité, avec esprit, &c. C'est aussi souvent joier ou chanter vite, ou d'un mouvement hardi, vif, animé, &c. C'est à peu près comme *Allegro*.

VIVACEMENTE, ou **VIVAMENTE**. Ce sont des Adverbes qui signifient **HARDIMENT**, *Gayement*, &c. comme *Vivace*.

VIVACISSIMO. C'est le Superlatif de *Vivace*, qui marque un redoublement de hardiesse & de vivacité, & par conséquent presque toujours de *Vitesse*, &c.

ULTIMA EXCELLENTIUM. V. NETE IMPERBOLEON & SISTEMA Tab. 1.

ULTIMA DIVISARUM. V. NETE, DIESEUGMENON & SISTEMA Tab. 1.

ULTIMA CONJUNCTARUM. V. NETE SYNEMENON & TRITE.

UNDECIMA. Veut dire, **ONZIÈME**. C'est un des Intervalles de la Musique qui est le double de la *Quarte*. Voyez, **QUARTA & INTERVALLO**.

UNISSONI. SUONI UNISSONI & non UNISSUONI. V. SUONO.

UNISSONO, ou *Unisono*, du Latin *Unisonus*, n'est pas un trop bon mot Italien, cependant il est fort en usage dans la Musique pour marquer que deux ou plusieurs Sons sont parfaitement égaux ou ressemblants, sans qu'aucun d'eux soit plus haut ou plus bas que l'autre. C'est ce qu'on appelle pour cette raison en François **UNISSON**, comme qui dirait un même Son, &c. Il y en a qui prétendent qu'on ne le doit pas mettre au nombre des *Accords*, parce qu'ils supposent mal à propos que tout *Accord* est un *Intervalle*. Mais il ne seroit pas bien difficile de les refuter si c'en étoit icy le lieu. Car enfin peut-on dire que deux Sons, qui sont précisément sur le même degré & dans la même proportion, & qui sont tellement égaux, que l'oreille la plus fine n'en peut discerner la différence, ne soient

11

249

pas d'accord, & même le plus parfait des accords ? L'Octave même doit sans difficulté lui céder le rang de perfection, puisqu'enfin elle ne passe pour être plus parfaite que la 3^e. la 4^e. ou la 5^e. que parce que les deux Sons qui en font les deux extrêmes sont si ressemblans, qu'ils paroissent être à l'unisson, d'où vient qu'on les appelle *Equifoni*, comme qui diroit également sonnans : Il est donc sûr que l'unisson est un Accord, & un Accord très-parfait. Aussi voyons-nous les meilleurs Praticiens en servir à tous momens, & le mettre sans scrupule en la place de l'Octave, en observant cependant les regles que nous avons données cy-dessus au mot *OTTAVA*.

Mais aussi d'un autre côté on ne peut pas dire que l'unisson soit un Intervalle, puisqu'il seroit absurde de supposer quelque distance entre deux choses qui sont précisément dans la même place. Mais comme l'unité, sans être elle-même un nombre, est le principe & la source de tous les nombres; de même l'unisson, sans être un Intervalle, est le principe & la source de tous les Intervalles possibles. Voilà comme je crois qu'il faut raisonner de l'unisson pour en raisonner juste, nous en pourrions dire ailleurs davantage.

UNISONUS. V. UNISSONO.

UN POCO, maniere de parler adverbiale, qui veut dire *PEU*. On trouve souvent ces mots devant *Allegro*, *Adagio*, *Presto*, *Piano*, &c. que nous avons expliqués à leur rang, pour marquer qu'il ne faut pas donner à ces mots toute la force de leur signification. Mais s'il y a entr'eux l'adverbe *Piu*, qui veut dire plus : Cela marque qu'il faut augmenter la force de cette signification. Si aucontraire il y a *meno*, qui veut dire moins, cela marque qu'il faut diminuer. Ainsi par exemple, *Un poco allegro*, veut dire, Un peu gayement. *Un poco piu allegro*, veut dire, Un peu plus gayement. *Un poco meno allegro*, veut dire, Un peu moins gayement, &c.

VOCALÉ. Adjectif Italien dont on se sert pour signifier cette espèce de Musique qui doit être exécutée ou chantée par des Voix naturelles d'Hommes ou de Femmes, & qu'on nomme pour ce sujet en François *Musique vocale*, ou simplement la *VOCALÉ*. Voyez *MUSICA & VOCE*.

VOCE. V. VUONO.

VOCE, au pluriel *Voci*. Veut dire, *VOIX*. C'est généralement parlant un bruit ou un son formé par l'air modifié, c'est à dire, poussé, ou frappé, ou pressé, &c. par les organes ou les différens conduits de la gorge des animaux. Or entre les divers Sons que cette modification de l'air produit, il y en a qui ne souffrent aucune variation ny changement de Ton, comme le sifflement des Serpens : Il y en a d'autres qui souffrent

à la vérité quelque changement de Ton, mais ils ne sont point articulés, telle est la Voix des Animaux, le Chant des Oiseaux, &c. Il y en a enfin qui sont sujets à la variation du Ton, & en même temps articulés, c'est à dire, tellement distincts & différens les uns des autres, qu'il est aisé à l'oreille d'en faire le discernement, telle est communément la Voix des Hommes ou des Femmes. Or c'est spécialement de cette espèce de Voix qu'il s'agit, lorsqu'il est question de Musique ou de Chant.

Car c'est de là 1^o. qu'on donne le nom de *Musique Vocale* aux Chants composés pour être exécutés par les organes naturels, c'est à dire, par la Voix des Hommes ou des Femmes.

C'est de là 2^o. qu'on nomme Voix les 7. degrés de Sons qui forment l'étendue de l'Octave, & qu'on distingue les uns des autres par les sept monosyllabes *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*.

C'est de là 3^o. qu'on separe ordinairement le *Vox* en trois Classes generales, sçavoir, en aiguës ou hautes, qu'on nomme aussi *Dessus*, *Discants*, *Supersus*, &c. en graves, ou basses, qu'on nomme aussi *Basses*, & en moyennes, qu'on nomme aussi *Moyen-Contres*, *Tailles*, *Baritons*, &c. comme l'harmonie que forment les Concerts n'est proprement qu'un mélange bien proportionné de ces trois espèces de Voix, soit simples, soit doublées, soit triplées, &c.

C'est de là 4^o. qu'on appelle Voix les différentes Parties qui composent ces Concerts. Ainsi on dit en Italien qu'une Pièce, qu'une Composition, qu'un Motet, &c. est à deux, à tre, à quatre, à cinq, à six, à sette, à otto, &c. Voix, ou simplement à deux, à tre, à quatre, &c. en sous-entendant Voix : pour signifier qu'il faut deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, &c. Voix différentes pour l'exécuter.

C'est de là 5^o. que comme les Instrumens n'ont été inventés que pour imiter artificiellement la Voix, ou pour suppléer à son défaut, ou pour l'accompagner, & la soutenir, il y en a qui étendent le nom de Voix jusqu'aux Parties qui sont destinées pour les Instrumens. Mais, à dire le vrai, ceux qui se piquent de parler juste, n'entendent pas si loin la signification de ce terme, & se contentent du terme generique, Parties, quand il s'agit de la Musique purement instrumentale. Les Allemans en ont été fort bien faire la différence dans leur langue. Leur mot *Stimme* est un terme generique qui signifie quelque partie que ce soit d'un Concert, mais les mots *Vocal* & *Instrumental* sont mis devant *Stimme*, comme *Vocal-Stimme*, *Instrumental-Stimme*, en reflétant la signification & la détermination, soit aux Sons naturels

vels de la Voix, soit aux Sons artificiels des Instrumens, qui doivent former le Concert.

Mais de quelque maniere que se prenne le mot de Voix, il faut bien observer que toutes ces especes de Voix ne peuvent s'étendre qu'à quatre Octaves, depuis les Sons les plus graves jusqu'aux Sons les plus aigus; ce qui forme aussi les quatre Octaves du Systeme moderne, & par conséquent l'étendue naturelle du Clavier de l'Orgue, du Clavessin, &c. & de tous les autres Instrumens. Ainsi toutes les Compositions de Musique doivent être renfermées dans cette étendue, de quelque nombre de Parties que soit composé le Concert. Il est même souvent très nécessaire de ne pas donner aux Parties, (sur tout à celles qui sont destinées pour les Voix,) toute l'étendue de ces quatre Octaves, sur tout dans les extrémités du haut & du bas, par la difficulté qu'il y a de trouver des sujets propres à en faire entendre distinctement tous les Sons. Ainsi on retranche deux Sons dans le haut de la plus haute Octave, de peur de faire trop crier les Dessus, si on les faisoit passer le Son d'A, mi, la, qui communément est le plus aigu, auquel une Voix de Dessus puisse aller sans se forcer. De même on retranche en bas deux ou trois des Sons de la plus basse Octave, parce qu'il est très-rare de trouver des Voix de Basse qui puissent se faire entendre bien distinctement en F, ut, fa, ou tout au plus en E, si, mi. A l'égard des Parties mythologiques, il est de la discretion du Compositeur de proportionner l'étendue de ses Chants, tant dans le haut que dans le bas, à l'étendue des Voix qui les doivent chanter. (C'est ce que l'on appelle communément, quoique par une métaphore un peu basse, Chausser les Voix à leur point.) Or la réglé la plus sûre, & même la plus générale, pour toutes sortes de Voix, qu'on puisse donner là dessus, est de composer ou disposer les Chants de chaque partie de maniere, que pour les noter on n'aye besoin que des cinq lignes & des six espaces dessinés régulièrement à chaque Clef, & qu'on ne soit point obligé de se servir que très-rarement & seulement en passant de petites lignes surnumeraires, & pour ainsi dire hors d'œuvre, qu'on permet quelques fois en cas de besoin d'ajouter tant au dessus qu'au dessous des cinq principales. Cette observation est principalement pour les Voix, car pour les Instrumens on n'est pas si scrupuleux.

VOCE SOLA. Veut dire, VOIX SEULE. On trouve souvent ces deux mots dans les titres des Livres Italiens, quand les Pièces qu'ils contiennent se doivent chanter par une Voix seule, sans d'autres Instrumens que l'Orgue ou la Basse Continue. Mais si en outre elles doivent être accompagnées d'un ou de plusieurs Violons, on y trouve ces mots ajoutés; *Con Violini*, c'est à dire, avec des Violons; ou bien *Con due Violini* &

Vio-

Violoncello, & *Bassa per l'Organo*, c'est à dire, avec deux Violons & une Basse de Violon, & une Basse pour l'Orgue. On y trouve aussi souvent ces mots, *Con Violini*, ou *Sirementi*, & *senza*, c'est à dire, avec ou sans Violons ou Instrumens: ou bien *Parte con Violini*, *Parte senza*, c'est à dire, Partie avec Violons, Partie sans Violons, &c. Et cela quand toutes les Pièces d'un Ouvrage ne font pas accompagnées d'autres Instrumens que de la Basse Continue.

VOLTA. C'est un mot Italien qui étant joint avec un nom numeral & de quantité, a la même force que l'adverbe *Fiata*, ainsi *una volta*, ou *una fiata*, expriment le *Semel* des Latins, & veut dire en François UNE FOIS, *Cento volte*, cent fois, &c. On trouve souvent avant ce mot le verbe *Replica*; comme, *Si replica un'altra volta*, pour exprimer qu'il faut recommencer quelque morceau ou une partie de quelque Pièce encore une autre fois, &c.

VOLTA, en François VOLTE. Est aussi le nom d'une ancienne Danse venue d'Italie en laquelle l'homme fait tourner plusieurs fois la Dame, puis luy aide à faire un saut. C'est une espece de Gaillarde qui n'est plus en usage, & dont nous parlerons ailleurs plus amplement.

VOLTARE, ou VOLGERE. Veulent dire, TOURNER. On trouve quelques fois l'imperatif du premier avec les Adverbes *presto*, *subito*, &c. *Volta presto*, *Volta subito*, pour avertir qu'il faut tourner vite la feuille. Mais comme ce *Volta* répond au François *Tourne*, & que cette maniere de parler au singulier a quelque chose de trop imperieux, & par conséquent d'incivil, on trouve plus souvent *Volte* au pluriel, qui veut dire *Tournez*. D'autres plus civils se servent de la troisième personne du subjonctif *Volti*, sous entendant, *che vostra signoria*, comme qui diroit que *vostre Seigneurie tourne*, ou *se donne la peine de tourner*. D'autres enfin rencherissant sur la civilité de ces derniers ajoutent les deux petits mots *se piace*, s'il vous plaît. Ainsi *Vostre Signoria volti se piace*, ou bien en abrégant *V. S. volti*, &c. ou simplement *Volti*, tout cela veut dire *Tournez*, ou *Tournez s'il vous plaît*. Cela se met d'ordinaire lorsqu'un morceau d'une Pièce finissant avec la page, on pourroit croire que la Pièce seroit entièrement finie; De sorte que c'est un avertissement qu'elle n'est pas encore terminée. On ajoute les mots *subito* ou *presto*, & même *prestissimo*, quand on est obligé de tourner le feuillet au milieu de quelque morceau, sur tout si le mouvement en est vite ou fort rapide, &c.

VOLTA, VOLTI SUBITO. V. S. VOLTI PRESTO. VOLTI SE PIACE &c. V. VOLTARE. SIVOLTI V. S.

USO. Substantif Italien, qui signifie communément **COU-TUME, Usage**, ou bien enfin cette fréquente répétition des mêmes *Acces* qui nous en facilite l'exécution, & qu'on nomme *habitude*. Mais en fait de Musique ce terme a une signification un peu différente, & dont je crois qu'on fera bien aise de trouver icy une explication un peu étendue.

Or pour bien entendre ce que c'est que l'*Uso* en fait de Musique, il faut sçavoir que la *Melopée*, (c'est à dire, cet *Art* qui donne des règles pour arranger les Sons les uns après les autres, de manière que cet arrangement produise une bonne *Melodie* ou de beaux *Chants*) que la *Melopée*, dis-je, a trois Parties, que les Grecs nomment *Leptis*, *Mixis* & *Chrestis*; les Latins *Sumtio*, *Misio*, & *Ufus*, & les Italiens *Presa*, *Mescolamento* & *Uso*.

La *Presa*, disent Aristides, Euclide, Martianus Capella, &c. & après eux Bontempi pag. 149 dell' *Historia Musica*, enseigne au Compositeur dans quel *Systeme* il doit placer son Chant, s'il le placera dans le *Systeme* des Sons graves, ou des Sons aigus ou des Sons moyens, car voila ce que veulent dire proprement les termes Grecs *Hypatoides*, *Netoïdes* & *Mesoioides*, & conséquemment dans quel *Mode* ou *Ten* & par quelle *Note* il le doit commencer & terminer. *Sumtio est per quam Musico invenire datur a quali vocis loco Systema sit faciendum. Utrum ab Hypatoides, an veliquorum aliquo.* Aristides Lib. 1. pag. 29. edit. Meibomiana.

Il *Mescolamento* donne au Compositeur le moyen de mêler ou joindre les Sons les uns après les autres, de manière que la Voix soit toujours dans un lieu ou une étendue convenable; que les trois genres de la *Modulation*, sçavoir le *Diatonique*, le *Chromatique*, & l'*Enharmonique*, soient placés à propos; & qu'on ne sorte point sans raison du *Systeme*, c'est à dire, des limites, ou des bornes, ou des Cordes du *Mode*. *Misio est per quam aut Sonos inter se, aut vocis locos coagmentamus; aut modulationis genera, aut Modorum Systemata.* Idem Ibid. C'est à dire proprement que c'est l'*art*, (après avoir bien commencé un *Chant*) de le bien poursuivre sans que les Voix soient forcées, &c. de bien employer & placer les Cordes essentielles, naturelles, nécessaires, ou accidentelles du *Mode*; d'en sortir & d'y rentrer bien à propos. En un mot c'est, selon l'expression moderne, l'*art* de bien moduler. Sur quoy voyez *MODO* & *MODULATIONE*.

Enfin l'*Uso* est cette partie de la *Melopée* qui apprend au Compositeur comment les Sons se doivent suivre les uns les autres, & dans quelles situations chacun d'eux doit & peut être pour former ce qu'on appelle un *Bon Chant*, ou une agréable *Mé-*

odie, ou une bonne *Modulation*. *Ufus est certa quadam modulationis confectio.* Id. Ibid.

Or selon Aristide cela se fait en trois manières, auxquelles Euclide en ajoute une quatrième dont nous parlerons plus bas.

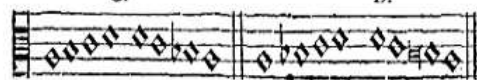
LA PREMIERE est celle que les Grecs appellent *Agoge* ou *Asagi*; les Latins *Ductus*, & les Italiens *Conducimento*. C'est lorsque les Sons se suivent immédiatement les uns après les autres, ce que les Italiens appellent autrement *di grado*. (Voyez *GRADO*.) & les François procéder par degrés conjoints; comme dans les exemples suivants A. B. C. Or cela se peut faire en trois manières. 1°. lorsque les Sons se suivent immédiatement du grave à l'aigu; c'est à dire, en montant, comme cy-dessous A. Ce que les Anciens appelloient *Ductus Rectus*, & les Italiens appellent *Conducimento Retto*. 2°. Lorsque les Sons se suivent immédiatement de l'aigu au grave, c'est à dire en descendant, comme cy-dessous B. C'est ce que les Anciens nomment *Ductus Revertens*, & les Italiens *Conducimento ritorante*. (Voyez cy-dessus *DEDUCTIONE*.) 3°. Enfin lorsqu'après avoir monté & avoir passé en montant par les Cordes *Diatoniques*, naturelles, ou *bequarres*, on descend tout aussitôt par les mêmes degrés, mais au lieu de la *Paramese* ou du *Si*, on se sert de la *Trite-synemennon* ou du *Za*. (C'est à dire proprement lorsqu'on monte par *bequarre*, & qu'on descend par *hemol*.) Voyez C. Ou bien c'est lorsqu'au contraire on monte par *hemol* pour descendre aussi tôt par *bequarre*. Voyez D. C'est ce que les Anciens nomment *Ductus circumcurrentis*, & les Italiens *Conducimento circumcorrente*.

Exemples.



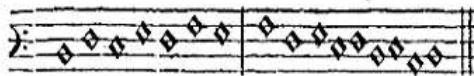
Ductus Rectus.
Conducimento Retto.

Ductus Revertens.
Conducimento Ritorante.



Ductus circumcurrentis.
Conducimento circumcorrente.

LA SECONDE manière de l'uso est celle que les Grecs appellent *PLOKE* ou *Plki*; les Latins *Nexus*, *Implicatio*, *Textura*, &c. & les Italiens *Nesso*. C'est lorsque en passant d'un Son à un autre Son, tant en descendant qu'en montant, on ne prend pas celui qui le suit immédiatement; mais on en omet un ou deux, ou davantage. C'est ce que les Italiens appellent autrement *di salto*, (Voyez *SALTO*,) & les François procéder par degré disjoints. *Nexus autem est, qui per transilientia intervalla, aut Sonos duos, vel etiam plures, unum tonum progreditur: aut graviora horum, aut acutiora proponens, Et cantum efficiens.* C'est ainsi que Meibomius a traduit le Grec d'Arillides *lib. 1. pag. 29. Tom. 2.* Les exemples suivans seront aisément comprendre tout cela.

Sauts de 3^e. en montant. en descendant.Sauts de 4^e. en montant. en descendant.Sauts de 5^e. en montant. en descendant.

LA TROISIE'ME manière de l'uso enfin, est celle que les Grecs appellent *Petteia*, & les Italiens après les Latins *Pettia*. Mais pour bien entendre ce que c'est, il faut remarquer que les Sons en general ont la force d'exprimer par eux-mêmes,

& même d'exciter en l'homme ce que les Latins appellent *Mores*, & les Italiens *Costume*, c'est à dire, certains *mouvements intérieurs* que les Philosophes appellent *Affections*, ou *Passions*. Le Son des Tambours & des Trompettes en est une preuve sensible & presque continuelle parmi les gens de guerre.

Remarquez 2^o. qu'entre les Sons, il y en a qui de leur nature sont plus propres à exprimer, ou exciter certaines passions que d'autres, lesquels d'un autre côté produisent d'autres effets. C'est ainsi que les Sons aigus excitent par leur éclat de la joye, de la gayeté, du courage, &c. au lieu que les Sons graves ont quelque chose de sombre qui inspire de la tristesse presque malgré que l'on en ait. De même les Chants qui procèdent par les Cordes Diatoniques ou bequarre sont ordinairement gais & enjoués; ceux qui procèdent par bemol sont tendres, doux, affectueux, &c.

3^o. Les différentes Combinaisons des Sons les uns avec les autres, ou ces Passages qu'on fait alternativement de l'aigu au grave, ou du grave à l'aigu; soit qu'ils se fassent par degrés conjoints comme dans le *Conducimento*, soit par degrés disjoints ou par sauts comme dans le *Nesso*, n'ont pas moins de force pour exprimer ou exciter les Passions. C'est ainsi par exemple que le saut de la 3^e. mineure en montant peut exciter de la tendresse, de la pitié, une douce & agréable tristesse, &c. au lieu qu'en descendant il excite de la joye, de la gayeté, &c. & ainsi des autres Intervalles dont nous rapportons les différens effets en parlant de chacun en particulier.

4^o. Enfin il est sûr que la répétition plusieurs fois de suite du même Son; que cette répétition se fait soit vite ou soit lentement; que la continuation non interrompue d'un même Son pendant un temps considérable, dont nous parlerons bien-tôt; que toutes ces manières, dis-je, & plusieurs autres que la brièveté que je me suis proposée m'empêche de rapporter icy, produisent très-sensiblement des effets fort différens.

Or c'est la *Pettia*, dit Arillide, qui nous donne le moyen & des règles sûres pour faire un juste discernement de toutes ces différentes manières de ranger ou de combiner les Sons entr'eux: pour les placer à propos, & d'une manière qu'ils puissent produire leur effet, c'est à d. exprimer les différentes passions que l'on veut exciter, qui par conséquent nous fait connaître quels Sons nous devons employer dans nos Chants, & quels Sons nous en devons rejeter; s'il est à propos & combien de fois nous les pouvons répéter ou rebattre; s'il faut commencer (sur tout dans le *Nesso* ou les sauts) par un Son aigu pour de-

scendre à un *Son grave*, ou au contraire monter d'un *Son grave* à un *Son aigu* &c. *Pettia est quæ cognoscimus, quoniam sonorum omittendi, & qui sint adsumendi, tum quæties illorum singuli. Porro a quoniam incipiendum, & in quem definitur: atque hæc quoque morem exhibet. Aristides pag. 29. edit. Meibom.*

Euclide donne une explication un peu différente de toutes ces parties de la *Melodie*, car après avoir établi que la *Melodie est proprement l'art de réduire en pratique les preceptes de l'harmonique*: il ajoute que cela se fait en quatre manières, dont les deux premières, savoir *Ductus* & *Nexus*, sont les mêmes expliquées cy dessus. Mais il prétend que la *Pettia*, qu'il dit être la 3^{me}. manière, n'est rien autre chose que la *repetition* ou le *rebattement* d'un même *Son* sur le même degré: cela est vray, mais il est bien sûr qu'il n'en dit pas assez.

2^o. Qu'outre ces trois manières, il y en a une quatrième, nommée en Grec *Tone* ou *Toni*, en Latin *Extensio*, & en Italien *Distendimento*; & c'est lorsqu'on demeure long-temps, & sans interruption, sur un même *Son*: ce que nous apellons *Tenue*. Voyez comment Meibomius l'a traduit en Latin; ce qui nous donnera en même temps une idée de la manière dont les Anciens s'exprimoient en parlant de la *Musique*. *Melopæia est usus partium harmonicæ.... Quatuor vero sunt, quibus Melopæia perficitur: Ductus, Nexus, Pettia, Extensio. Ductus itaque est Cantilæna viâ, per deinceps positos sonos confecta. Nexus vero contra, viâ permutata, superiorumque positio alterna. Pettia est percussio in uno eodemque Tono frequenter facta. Extensio est diuturnior mora, quæ una vocis prolatione conficitur. Euclides introd. harm. pag. 2. edit. Meibom.*

Ce seroit icy le lieu de donner les règles de cette *Pettia*; d'autant plus que peu de gens en ont parlé, & qu'on en trouve encore moins qui l'observent bien. Mais comme ce seroit passer les bornes d'un Dictionnaire, & que j'espère en parler plus amplement ailleurs, je me contenterai d'ajouter icy cette réflexion.

Dans tout ce qui nous reste des Anciens sur la *Musique*, nous trouvons à la vérité des règles & des preceptes admirables pour bien ranger les *Sons* les uns après les autres, & pour exprimer par cet arrangement, pour exciter même & réveiller ou remuer les diverses passions qui agitent le cœur humain. Mais nous n'en trouvons pas un qui nous apprenne à bien ranger les *Sons* les uns au dessus des autres; c'est à dire, à former cette union ou ce concours de plusieurs *Sons* différens, consonans & dissonans, & entendus tous ensemble, qu'on nomme maintenant *Harmonie*. Cependant combien d'heureuses, de nobles & de fortes expressions

cette *Harmonie* ne produit elle pas maintenant dans ce qu'on apelle les *Concerts de Musique*?

Nous trouvons bien aussi qu'ils avoient certaines marques pour avertir qu'il falloit continuer long-temps certains *Sons* & en passer d'autres plus vite, &c. Mais il seroit bien difficile à leurs Partisans de prouver qu'ils eussent une *mesure* aussi juste & aussi réglée que la nôtre, & par ce moyen cette variété prodigieuse de mouvemens, qui fournit à nos Compositeurs de si fortes & de si vives expressions. D'où il me semble qu'il est aisé de conclure qu'ils ne pratiquoient pas l'*Harmonie* ny la *mesure* comme nous, & par une suite nécessaire, que leur *Musique* n'étoit pas à beaucoup près si parfaite que la nôtre. Je n'en dirai pas davantage: il y a eu de sçavans Traités imprimés pour & contre, que les curieux pourront consulter. Voyez le *Parallèle de la Musique Française & Italienne* de Mr. l'Abbé Ragueneau. La *Comparaison de la Musique Italienne & Française* de Mr. de la Vieuille, & la *Différence du Parallèle de Mr. Ragueneau*.

USUS. V. USO.

UT, RE, MI, FA, SOL, LA; ou syllabes de *Guy Arctin*. Voyez les chacune en particulier à leur rang & SYSTEMA.

UT, que les Italiens appellent en solfiant DO, est une des six syllabes inventées par Guy l'Arctin pour exprimer les *Sons* de la *Musique*. Comme elle est la première de l'Hymne de S. Jean *Ut queant laxis, &c.* d'où l'on prétend qu'il les a toutes tirées: C'est sans doute ce qui l'a fait regarder dans la suite comme la première de toutes les *Notes* de la *Musique*, & la première du *Système* moderne de quatre Octaves. Les anciens Grecs nommoient le *Son* qu'elle représente *Parhypate hypaton*, & une Octave plus haut *Trite diezeugmenon*, ou *Paranete synemmenon*. Voyez, SYSTEMA. Dans le *Système* ou la *Gamme* moderne on en distingue deux, un en C, sol, ut par bequarre, & un en F, ut, fa par bemol; Mais lorsqu'on dit simplement Ut sans y ajouter par bemol, on doit toujours entendre l'Ut en C, sol, ut; l'Ut en F, ut, fa, n'étant qu'une transposition une 4^{te}. plus haut, ou une 5^{te}. plus bas, de l'Ut en C, sol, ut. Elle sert dans la *Gamme* moderne à nommer une des trois Clefs de la *Musique*, qui est celle de C, sol, ut, & qu'on apelle par cette raison très-souvent & simplement la Clef d'Ut. Voyez, CHIAVE. Enfin avant Zarlino le rang des *Modes* ou *Tons* étoit assez incertain, les uns mettant le premier en A, mi, la, parce que c'étoit la première Corde de l'Ancien *Système*: Les autres comme Glareau voulant qu'il fût en D, la, re, afin de faciliter leur division ridicule en *Modes Authentiques & Pléaux*. Voyez MODO. Mais à la fin l'autorité du sçavant Zarlino l'a telle-

ment emporté sur les autres, que le rang des douze Modes a été fixé par la Note *Ut*, comme la première de l'Orgue & du *Système moderne*. Ainsi le premier & le second Mode au naturel sont en *C*, *sol, ut*, par *bequarre*, & transposez en *F*, *ut, fa* par *benol* une *cte. plus haut*; le *trois. Solo* que sont en *D*, *la, re*, & ainsi des autres suivant l'Ordre naturel des Notes. Voyez, *MODO*.

UT QUAEANT LAVIS &c. Hymne de St. Jean, composée vers l'an 770. sous l'Empire de Charlemagne, selon Possévin, par Paul, Diacre de l'Eglise d'Aquilée, & fameuse dans la Musique, parce que c'est de sa première strophe, que les noms modernes des Notes ont été tirés. V. *SYSTEMA*.

X.

X. Cette lettre n'est pas d'un trop grand usage dans la Musique, & encore moins dans la langue Italienne; c'est pourquoy nous nous contenterons de remarquer que comme dans le chiffre Romain elle vaut le nombre de dix; On la trouve souvent avec le mot *Opera*, ainsi *Xa.*, ou *X.* pour marquer *Ouvrage dixième*, &c.

Y.

Y. Cette lettre n'est d'aucun usage dans la langue Italienne, parce que les Italiens se servent toujours de la voyelle *I* en place, ainsi si par hazard on trouvoit

YASTIO. Cherchez cy-dessus *LASTIO*.

YONIO. Cherchez cy-dessus *IONIO*, &c.

Z.

Z. Cette lettre se prononce en Italien devant toutes les voyelles comme s'il y avoit un *D* devant, ainsi il faut prononcer *Dzaffiro* un peu durement, au lieu de *Zeffiro*.

ZA ou *S. A. V. S. Y.*

ZAMPOGNA, qu'on écrit aussi *Sampogna*, veut dire en Latin *Fisula*, c'est en general tout Instrument qui a le Son d'une Flûte, & en particulier, une *Musette* composée de plusieurs Flûtes, & souvent une *Flûte à bec*, &c.

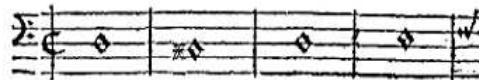
ZOPPO, adject au fem. *Zoppa*, veut dire proprement, en Latin, *Claudus*, & en François *BOITEUX*. C'est de-là qu'on nomme un de ces *Contrepoints obligés*, que nous avons expliqués,

quez, aux mots *Perfidato*, *Obligato* &c. *Contrapunto à la Zoppa*, *Contrepoint Boiteux* ou à *la Boiteuse*. Parce que, comme on est obligé de mettre toujours & dans chaque mesure, contre le Sujet donné, une blanche entre deux noires: Quand on vient à exécuter ce Contrepoint, il semble que ces fréquentes *Syncopes* faisant sautiller la Voix, la fassent marcher en *Chancelant* ou en *Boitant*. Un-Exemple fera aisément comprendre cela.

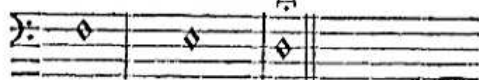
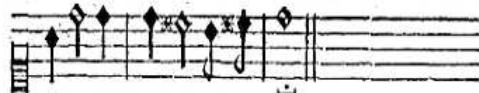
Exemple.



Contrapunto alla Zoppa sopra il soggetto.

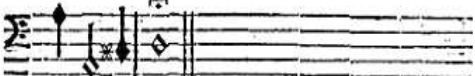
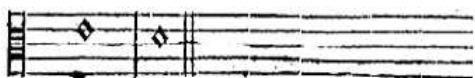


Soggetto, Sotta.





Soggetto, Sopra.



ZUFOLO, ou Zuffolo, ou Suffolo, veut dire proprement en Latin *Sibilus*, en François SIFFLEMENT; & de-là certaine petite Flûte, qui a le Son si aigu, qu'on croiroit entendre Siffler de petits Oyleaux, & qu'on nomme en François FLA-GÉOLLET.

F I N.



TABLE ALPHABETIQUE

C O N T E N A N T.

LES Termes François qui concernent la Musique, & dont l'on trouve l'explication dans ce Dictionnaire, tant pour donner la facilité à ceux qui voudront envoyer leurs Pièces dans les Païs Estrangers, de mettre & d'exprimer leurs Avertissements en des termes entendus de tous les Musiciens de l'Europe: qu'afin de donner moyen de trouver vite & aisement les matieres, sur lesquelles ceux qui ne sçavent ny le Grec, ny le Latin, ny l'Italian, souhaiteront quelque éclaircissement.

Il faut remarquer pour l'usage de cette Table.

1. Que la lettre V. signifie *Voyez* ou *cherchez*.
2. Que le mot, ou les mots qui suivent cette lettre, sont les endroits du Dictionnaire où elle renvoie.
3. Que lorsque après la lettre V. on trouvera, *icy*, ou *cy-dessus*, ou *cy-dessous*; il faudra chercher le mot qui suit dans la *Table Française* & non dans le *Dictionnaire*.

4. Que

4. Que comme il y a dans le Dictionnaire quelques mots dont l'explication est fort étendue, & qu'on a été obligé de partager en plusieurs Parties que l'on y nomme, *Classes, Articles, Tables, Paragraphes*, &c. On les trouve souvent dans cette Table exprimées par des abbreviations dont voici l'explication.

Art. ou a. veut dire *Article*.

Claf. ou cl. veut dire *Classe*.

Et Seq. ou Seqq. veut dire & suivant, ou suivants.

Ibid. ou Ib. veut dire, au même mot ou endroit.

Num. ou No. ou N. veut dire *Numero*.

§. veut dire *Paragraphes*.

Tab. ou Ta. ou T. veut dire *Table*, &c.

A. V. *ALTO*.

A. B. C. D. &c. Notes de la Musique des Anciens Latins, & souvent des Modernes. V. *SYSTEMA*. Table generale.

A bec. Flûte à bec. V. *FLAUTO*.

Accidental. Signe Accidental. V. *SEGNO*.

Accidentellement. V. *MODO*. numero 7. Par Accident. V. *Ibid.*

Accompagnateur V. *RECITATIVO*.

Accompagnement. V. *ORGANO*, *BASSO-CONTINUO*, *SYSGIA*, &c.

Accord. V. *UNISSONO* & *SYSGIA*.

Agréable }
Bon } V. *CONSONANTE & BUONO*.

Desagréable }
Mauvais. } V. *DISSONANTE & CATTIVO*.

Accord. }
Juste, ou Faux }
Simple, ou Composé } V. *SYSGIA*.
Immédiat, ou éloigné }
Parfait, ou imparfait.

Accorder. Comment on doit accorder les Instrumens. V. *TEMPERAMENTO*. Il faut que les Quintes soient un peu faibles - pourquoi? V. *QUINTA*, & *TEMPERAMENTO*.

Accordeur d'Instrumens. V. *TEMPERAMENTO*.

A cinq Voix ou Parties V. *SYSGIA*.

Accomply. V. *PERFETTO*.

L'Acquisé, ou l'ajoutée. V. *PROSLAMBANOMENOS*, & *SYSTEMA*, numero 3. & aux deux Tables.

Accroissement. Point d'Accroissement. V. *PUNTO*.

Acce de Cadence ce que c'est. V. *ATTO*.

Acuté. Terme nouvellement inventé pour exprimer ce que les François nomment assez improprement la *Hauteur d'un Son*, & les Italiens *Acutezza*. V. *GRAVE*, qui est son opposé. V. aussi *POSAUNE*, *SUONO*, &c. & cy-dessous *GRAVITE*, & *HAUTEUR*.

A deux, à trois, à 4, à 5, à 6, à 7, à 8. Parties. Voyez tous ces mots à leur rang, & *SYSGIA*: Mesure à deux, à 3, à 4, à 6, à 8. Temps &c. V. *BATTUTA*, *TEMPO*, *METRON*, &c.

Triple à 2, à 3, à 4. Temps. &c. V. *TRIPOLA*.

L'Adjointe ou l'Acquisé. V. cy-dessus *L'ACQUISÉ*. L'Adjointe ou Appliquée. V. cy-dessus. Ajouté.

Admiration. Moyen de l'exprimer par les Sons. V. *SENTA*, & *TRONCO*, &c.

Alouer, ou diminuer la force de la Voix, ou de l'Instrument. V. *PLANO*, *FORTE*, *ECHUS*, &c.

- A droit chemin. V. *PER DIRITTO*.
 Affectation de faire toujours la même chose, de suivre le même mouvement, &c. V. *PERFIDIA, PERFIDATO, OSTENATO, &c.*
 Affection, Passion, &c. V. *USO*.
 Allagé, d'une manière affligée, Lugubre, Triste, &c. V. *SOLLECITO, LUGUBRE, &c.*
 Agréable, manière agréable, gracieuse, &c. V. *GRATIOSO, LEGGIADRO, SOAVE, &c.*
 Accord Agréable. V. *cy-dessus* Accord.
 Agrément. V. *FIGURA, DIMINUTIONE, &c.*
 Agrément du Chant. V. *COLORATURA*.
 Signer des Agréments du Chant. V. *NOTA*.
 A huit. Composition à 8. Parties différentes. V. *SYSIGIA, &c.*
 Aigu. Son Aigu, ou Haut, ou Perçant, &c. V. *SUONO*.
 Aiguës. V. *HYPERBOLEON*.
 Tetrachorde des Aiguës. V. *TETRACHORDO & SYSTEMA, Tab. 1. des Sur aiguës. V. Ibid. Tab. 2.*
 La dernière de plus Aiguës. V. *NETE HYPERBOLEON, & SYSTEMA Tab. 1.*
 La Penultième des Aiguës. V. *PARANETE HYPERBOLEON, & SYSTEMA Tab. 1.*
 La troisième des Aiguës. V. *TRITE HYPERBOLEON, & SYSTEMA Ibid.*
 Chœur de voix Hautes ou Aiguës. Quel en doit être le Ton. V. *TUONO. §. 3.*
 Ajouté, ou Ajoutée. V. *cy-dessus* l'Acquisé.
 Ajusté. V. *SYNEMENNON, TETRACHORDO, TRITE, &c.*
 Tetrachorde des Ajustées. V. *Ibid. & TRITE numero 4.*
 La dernière des Ajustées. V. *NETE SYNEMENNON, TETRACHORDO, & TRITE numero 4.*
 La Penultième des Ajustées. V. *PARANETE SYNEMENNON, TETRACHORDO, & TRITE numero 4.*
 La troisième des Ajustées. V. *TRITE SYNEMENNON, TETRACHORDO, & TRITE numero 4.*
- | | | | | |
|-----|---|--|---|---|
| Ala | $\left\{ \begin{array}{l} \text{Quarte au dessus} \\ \text{Quinte au dessus} \\ \text{Tierce au dessus} \\ \text{Sixte au dessus} \\ \text{\&c. au dessus} \end{array} \right.$ | $\left\{ \begin{array}{l} V. \\ EPI \\ ou \\ HYPER. \end{array} \right.$ | $\left\{ \begin{array}{l} \text{au dessous} \\ \text{au dessous} \\ \text{au dessous} \\ \text{au dessous} \\ \text{\&c. au dessous} \end{array} \right.$ | $\left\{ \begin{array}{l} V. \\ HYPER. \end{array} \right.$ |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
- A la Renverse. V. *PER, & ROVERSCIO*.
 A l'envers. V. *ROVERSCIO*.
 Allemande. V. *ALLEMANDA, & SUDNATA*.
 Aller, cheminer également. V. *ANDANTE*.
 Alphabets. Les Lettres des Alphabets Grec & Latin, servoient

- autrefois de Notes pour la Musique. V. *SYSTEMA, NOTA, &c.*
 Alteration. Point d'Alteration. V. *PUNTO*.
 Alypius, nom d'un Auteur. V. *NOTA, & SYSTEMA*.
 Anciens, comment on doit entendre ce mot, (car il y en a de plusieurs sortes.) V. *MUSICA ANTICA, & MODERNA*.
 Anciens Grecs & Latins, leur Système pour la Musique. V. *SYSTEMA*. Place & situation de leurs cordes en *Harmoniques & Chromatiques*. V. *TETRACHORDO, SEGNO, & SYSTEMA*.
 Anciens Modes. V. *MODO*.
 Ancienne Musique. V. *MUSICA ANTICA*.
 Animé. V. *VIVACE, ALLEGRO, SPIRITOSO, BRILLANTE &c.*
 Antienne. V. *TUONO. §. 3.* Antienne redoublée. V. *RESPONSORIO*.
 Apliqué, ou Ajusté. V. *cy-dessus* Ajusté.
 Apollon, nom d'une Divinité des Payens. V. *LYRA*.
 Appelle, pour un Apôtre. V. *PER*.
 Approuvé, Choisi, Authentique. V. *AUTHENTICO, MODO, & TUONO §. 1.*
 A quatre Parties. V. *QUATTOR, SYSIGIA &c.*
 A quatre Temps. V. *BATTUTA, LONGA, BREVE, BUONO &c.*
 Arrangement de plusieurs Parties. V. *ORDINE & SYSTEMA*.
 Arc, ou Archet. V. *ARCO*.
 Archi-lento. }
 Archi-luth. } V. *THEORBA*.
- Aretin. V. *GUI ARETIN*.
 Aristoxène, nom d'un Auteur. V. *TEMPERAMENTO*.
 Arithmétique. Division Arithmétique de l'Octave. V. *HARMONICA DIVISIONE, MODO, OTTAVA &c.*
 De la Quinte. V. *QUINTA, & TRIAS HARMONICA*.
 De la Tierce mineure. V. *TERZA, TRITE, numero 4, &c.* la Table de *TRITE*.
 Musique Arithmétique. V. *MUSICA*.
 Tierce mineure Arithmétique, ou b. mol. V. *TERZA, TRITE &c.*
 Arithmétiquement. V. *MODO numero 4.*
 Artificiel. Musique Artificielle. V. *MUSICA*.
 A sept Voix ou Parties. V. *SYSIGIA*.
 A six Voix ou Parties. V. *SYSIGIA*.
 A six temps. V. *SESTUPLA, & TRIPOLI. Clif. 3me.*
 Assemblée. V. *SYSTEMA*.
 Assemblée ou Corps de Musiciens. V. *MUSICA*.
 A son aise, commodément. V. *AD LIBITUM*.
 Attendant. Cadence Attendant. V. *PUNTO*.

A trois Voix, en Parties. V. TRIO, & SYSGIA.

A trois Temps. V. TRIPOLA.

Au, en Dez. V. DA.

Au dessous. V. SOTTO, HYPO, INFRA, &c.

Au dessus. V. SOPRA, HYPER, ou EPI, SUPRA, &c.

Avec. V. CON.

| | | | |
|------|---|--------------------|--------------------|
| Avec | } | exacritude | SOLLECITO. |
| | | discretion | MODERATO. |
| | | majesté | GRAVE, & MAESTOSO. |
| | | moderation | MODERATO. |
| | | figesse | MODERATO. |
| | | soin, ou diligence | SOLLECITO. |
| | | vehemence | FORTE. |

Augmentation. Point d'Augmentation. V. PUNTO.

Authentique, Choisi, Approuvé. V. AUTHENTICO, MODO, & TUONO §. 1.

Fugue Authentique. V. FUGIA.

Mode & Modes Authentiques. V. MODO. numero 4. & 6. & la Syllabe UT.

Tons Authentiques. V. TUONO. Qui les a introduits dans le Chant de l'Eglise. V. TUONO. §. 1.

Autre V. ALTRO.

B.

B. V. BASSO. & B.

B. C. V. BASSO CONTINUO.

b V. TONDE, MOLLE. B. &c. Son origine. V. TRITE, & cy-dessous Bemol.

h V. QUADRATO. & B. &c.

Battre, en battant la main. V. THESIS, BATTUTA, TATTO &c.

Ballet. V. BALLETO. Entrée de Ballet. V. INTRADA.

Bariton. & Baritonni. V. BARITONO & VOCE. numero 3.

Barré. C. Barré. V. cy-dessous C.

Bas. Sons bas ou graves. V. SUONO. En bas, ou d'en-bas. V. SOTTO, INFRA, &c.

Bas. Dessus ou Second-Dessus. V. CANTO, & DISCANTO.

Basse. V. B. & BASSO,

Basse Chantante. V. B. & BASSO.

Basse de Chromorne. V. BOMBARDO. FAGOTTO &c.

Basse Continue, ou Basse chifflée. son Inventeur, &c. V.

BASSO-CONTINUO, FUNDAMENTO, LUTO, ORGANNO, PARTITURA, THEORBA &c.

Basse Continue obligée, ou contrainte. V. OBLIGATO.

Basse-Centre. V. BASSISTA. Basse.

Basse-double, ou double Basse. V. VIOLONE.

Basse-Recitante. V. BASSO CONCERTANTE.

Basse-Taille, ou 2^e Taille, ou Concordant. V. BARITONO, TENORE &c.

Basse } de Haut-Bois. V. FAGOTTO.

Basse } de Vièle. V. VIOLA.

Basse } de Violon. V. VIOLONE.

Petite Basse. V. BASSETTO.

Premiere Basse. V. PRIMO & BASSO. 1.

La plus Basse des Moyennes. V. HYPATE MESON, & SYSTEMA. Tab. 1.

La plus basse des Principales. V. HYPATE HIPATON & SYSTEMA. Tab. 1.

Basson ou Basse de Chromorne. V. BOMBARDO, & FAGOTTO.

Petit Basson. V. DULCINO.

Premier Basson. V. PRIMO & FAGOTTO 1.

Batard. Modes Batards. V. NOTHO.

Bâton. V. PAUSA & TRIPOLA dans toutes les Classes.

Demi bâton, & Double bâton. V. *ibid.*

Battant, en battant. V. BATTUTA & PER THESIS &c.

Battement. V. RIBATTUTA.

Battre la Mesure, ou donner la Mesure. V. BATTUTA, TATTO, METRON, &c.

Battre le Triple en general, comment cela se fait. V. ONDEGLIARE & TRIPOLA, Pour les Triples Binaires en particulier. V. TRIPOLA. 3. Claf. Act. 1. numero 5.

Battuë. V. BAUTA, TATTO, METRON &c.

Beau chant. V. MELODIA, MODULATIONE, USO. &c.

Beaucoup. V. ASSAI.

Bec. Flûte à bec. V. FLAUTO.

Bemol. V. b MOLLARE, ou MOLLE. numero. 4. & S: siema: son origine. V. TRITE: Signe du b. mol. V. SEGNO.

Berardi (Angelo) nom d'un Auteur. V. DIRITA, PERFIDIA, SYNCOPE. sur la fin.

Binaire, mesure Binaire ou à deux Temps. V. BATTUTA, PERFETTO TEMPO &c: Pourquoi la marque l'on par un demi cercle. V. PERFETTO.

Bizarrement, ou Bigarrement. V. BIZARRO.

Blanche, ou Minime. V. NOTA MINIMA & TRIPOLA dans toutes les Classes.

Blanche sans queue. V. SEMI BREVE.

Blanche Pointée. V. PROLATIONE, TEMPO, TRIPOLA &c.

Triple de Blanche. V. 1. Claf. numero 2.

- Boëce, nom d'un Auteur. V. *MONOCHORDO*, *NOTA* &c.
 Il a introduit les lettres *Latines*, en la place des *Grecques*, pour servir de Notes. V. *SYSTEMA*.
 Boiteux. Contrepoint du Boiteux ou à la Boiteuse. V. *ZOPPO*.
 Bon Temps de la Mesure, quel il est. V. *BUONO CATTIVO*, *TEMPO* &c.
 Le Temps d'une bonne, est celey où l'on doit faire une Consonance. V. *BUONO*.
 Bon Accord, ou Parfait. *SYSTGLA*
 Bononcinne, (*Gio Maria*) nom d'un Auteur. V. *TRIPOLA* sur la fin de la 3^{me} Classe.
 Bontemps, (*Gio: Andrea*) nom d'un Auteur. V. *lib.* & *TEMPERAMENTO*, *USO* &c.
 Boule V. *GROppo*.
 Bouquin. Cornet à Bouquin. V. *CORNETTO*.
 Bourdon. V. *CONTINUO*. Faux-Bourdon. V. *FALSO BORDONE*.
 Bourdonnement perpetuel. V. *CONTINUO*.
 B quatre, ou carré. V. B. $\frac{h}{4}$ *QUADRATO*, *TONDO*, *SYSTEMA*: Signe du b quatre, V. *SEGNO*.
 Breve, ou Quartie. V. *BREVE*.
 Breve sans Point, & Breve Pointée. V. *lib.* & sur tout *PROLATIONE*.
 Brillant. d'une maniere brillante, enjouée. &c. V. *BRILLANTE*.
 Broderie, ou Diminution. V. *DIMINUTIONE*, *VARIATIO* &c.
 Buillon. V. *GROppo*.

C.

- C. V. *CANTO*.
 C barré, ou coupé, ou tranché, ou taillé. V. *TAGLIATO*, *TEMPO*, *PERFETTO*, &c.
 C. simple. V. C. & *TEMPO*.
 Cadence. V. *CADENZA*: Aste de cadence. V. *ATTO*.
 Cadence ou Tremblement à la Française. V. *TRILLO*, *TRILLETTO* &c.

Cad.

- (Double. *TRILLO*, *RIBBATTUTA DI GOLA* &c.
 Etrangere. V. *REGOLARE*.
 Evitée. V. *SPUGGITO*.
 Feinte. *FINTO*.
 Hors du Mode. V. *REGOLARE*.
 Imparfaitte, ou Attendant. V. *QUINTA*.
 Irreguliere. V. *IRREGOLARE*.
 Parfaitte. V. *QUINTA*: où elle se doit faire. V. *MODO*. numero 11.
 Reguliere. V. *REGOLARE*.
 Simple. V. *SEMPLICE*.
 Trompeuse. V. *INGANNO*.
 &c.
 Cadencé. Prose rimée & cadencée. V. *SEQUENZA*.
 Caillé. battre la Caille. V. *TYMPANO*.
 Canon. V. *CANONE*, *GUIDA*, *FUGHA* in *CONSEQUENZA* &c.
 Cantate. V. *CANTATA*.
 Cantique. C'est une partie de l'Office Divin qui se chante comme un Pseaume. V. *TUONO*. §. 3. C'est aussi un Motet. V. *MOTETTO*.
 Capacité. V. *AMBITUS*, & *MODO* numero 3. &c.
 Capital. Ton capital ou qui est le chef. V. *TUONO*. §. 1. *AUTHENTICO* &c.
 Caprice V. *CAPRICIO*.
 Car. ou Cart. abrégé de Carta. V. *CARTA*.
 Caracteres, Notes, Marques, &c. V. *POTENZA*.
 CARILLON instrument composé de Pieces de Metal arrangées les unes après les autres suivant l'ordre du Clavier, sur lesquelles on frappe avec deux batons armés d'une boule au bout, ce qui rend un son semblable à celui des cloches & fait nommer cet instrument Carillon.
 Caux, (*Salomon de*) nom d'un Auteur. V. *STROMENTO*.
 Cercle. V. *CIRCOLO*, *SEGNO*, *TEMPO* &c.
 Cercle Entier. V. *TEMPO*, & *PERFETTO*:
 Cercle Parfait, & Imparfait. V. *SEMI*. no. 3.
 Demi Cercle. V. *SEMI CIRCOLO* &c.
 Ceremonies magiques & terribles, comment les exprimer. V. *TRONCO*, *TERZA MINORE* &c.
 Cefure. V. *CATTIVO*, *BUONO*, *LONGA* &c.
 Claque V. *CLACONA*, *SUONATA*, *PASSACAGLIO* &c.
 Changement. V. *VARIATIO*, *MUTATIONE* &c.
 Chanson. V. *ARIA*, *CANZONE*, *CANTILENA* &c.
 Chansonnette, ou, Petite Chanson. V. *ARIETTA*, & *CANZONETTA*.

Chant

- Chant. V. *CANTO*, & *CANTILENA*.
 Ambrosien. V. *TUONO*. §. 1.
 Beau-chant. V. *MELODIA*, *MODULATIONE*,
USO &c.
 Figuré. V. *CANTO*, *COLORATO* &c.
 Gregorien. V. *CANTO*, & *TUONO*. §. 1.
 Chant. } Naturel. V. *NATURALE*.
 } Notté. V. *MUSICA*
 } Plainchant. V. *CANTO*, & *PIENO*.
 } Simple. V. *GENERE*.
 } &c.
 Ornaments, & Agréments du Chant. V. *FIGURA*, *COLO-
 RATURA*, *SUPPOSITION* &c.
 Chantant. Dessus chantant. Haute-Contre, Taille, Basse chan-
 tante. V. Tous ces mots à leur Rang.
 Chanter sur le Livre. V. *CONTRAPUNTO*, & *cy-dessus* Sut.
 Chanterelle. V. *VIOLINO*.
 Chantre. V. *CANTORE*.
 Chapelle. V. *CAPELLA*.
 Chauffer les Voix à leur point. V. *VOCE*. numero. 5.
CAPO.
 Ton ou Mode qui est le chef d'un autre. V. *TUONO*. §. 1.
 & *AUTHENTICO*.
 Chemiser, aller également. V. *ANDANTE*.
 Cheri. V. *FAVORITO*.
 Chevalet mobile. V. *MAGAS*, & *MONOCHORDO*.
 Chute de Chant, & souvent aussi d'Harmonie &c. V. *GÁ-
 DENZA*. C'est aussi un des agréments du chant dont il est
 parlé aux mots *BUONO LONGA* &c.
 Chiffre. V. *CIFERA*, & *SEGNO*: Chiffres de la Basse-Conti-
 nué. V. *NOTA* & *CIFERA*: Basse Cont. chiffrée. V. *OR-
 GANO*, *PARTITURA*, *THEORBA*, &c.
 Chœur. V. *CHORO*.
 Chœur de Parties Recitantes. V. *FAVORITO*, *SOLO*, ou
SOLI &c.
 Chœurs de Voix hautes ou moyennes, comment leur donner
 le Ton. V. *TUONO*. §. 3.
 Dessus, Haute-Contre; Taille, Basse, du Grand ou du petit
 Chœur. V. ces mots à leur Rang.
 Grand Chœur, ou gros Chœur. V. *CAPELLA*, *RIPIENO*,
TUTTI &c.
 Parties du Grand ou du Petit Chœur. V. *RIPIENO* &c. ou
FAVORITO &c.
 Petit Chœur. V. *SOLO*, *FAVORITO*. &c.

Premier

- Premier Chœur, Second Chœur, Troisième Chœur &c. V. *PRI-
 MO*, *SECONDO* &c. *CHORO*.
 Ton du Chœur. V. *TUONO*. Comment il faut le donner, &
 l'entretenir. V. *TUONO*. §. 3.
 Choisy, Approuvé, Authentique. V. *AUTHENTICO*, *MODO*,
 & *TUONO*, §. 1.
 Choraique. Musique Choraique. V. *MUSICA*:
 Stile Choraique. V. *STILO*.
 Chorale. Musique Chorale. V. *MUSICA*.
 Chorde. V. *CHORDA*, ou *CORDA*.
 Belles Chordes ce sont des Sons ou des Traits d'harmonie ex-
 traordinaire, recherchez. &c.
 Chordes Chromatiques, ou *Enharmoniques*, quelle estoit leur
 situation dans chaque *Tetrachorde*, selon les Anciens. V.
TETRACHORDO.
 Chordes Diatoniques. V. *MODO*. numero 2.
 Chordes Essentielles d'un Mode. V. *MODO*. numero 1. & 7.
 Chorde moyenne. V. *MESE*, *SYSTEMA*. Tab. 1. & *TRITE*.
 numero 1.
 Chordes } naturelles } d'un Mode. V. *MODO*. numero 9.
 } nécessaires }
 Chordes Principales. V. *MODO*. numero 1.
 Chromatique. V. *CHROMATICO*, *GENERE*, *DIESIS*, *SE-
 GNO*, *SYSTEMA*.
 Chromatique-Diatonique, par Semi-Tons majeurs & par Se-
 mi-Tons mineurs. V. *GENERE*.
 Chordes Chromatiques. V. *cy-dessus* *CHORDE* & *CHROMATI-
 CO*: Diatonique Chromatique. V. *GENERE*.
 Dieze Chromatique. V. *CHROMATICO*, *DIESIS*, *SE-
 GNO* &c.
 Genre Chromatique. V. *GENERE*: Son Inventeur, son Ori-
 gine &c. V. *SYSTEMA*.
 Musique Chromatique. V. *MUSICA*.
 Son Chromatique. V. *SONO*:
 Chromorne, ou Chromorne. Basse de Chromorne. V. *BOM-
 BARDO*, *FAGOTTO*, &c.
 Cinq. Composition à 5. Voix ou Parties. V. *SYSGIA*.
 Triple de 5. pour 2. V. *TRIPOLA*. 3. *Class. Art. 2.* numero
 5. sur la fin.
 Cinquième Ton ou Mode. V. *IONIO*, & *HYPO IONICO*.
 Cinquième Ton du Plainchant. V. *TUONO*. §. 1. Comment
 on le connoit, sa Finale, sa Dominante & un Exemple
 V. *TUONO*. §. 2.

M m

Circu-

Circonférence, étendue d'un Mode. V. *MODO: numero 3.*
 Clairon & Trompette de l'Orgue. V. *TROMBA.*
 Clafes des Tons du Plainchant, combien il y en a, quelles elles font &c. V. *TUONO. §. 1. & 2.*
 Claveflin. V. *CLAVE-CYMBALO.*
 Clavier, d'un Orgue, d'un Claveflin &c. V. *TASTATURA.*
 Claf, & Clefs, ce que c'eft, combien il y en a, pourquoy il y en a trois dans notre Musique Pratique &c. V. *CHIAVE, NOTA, SYSTEMA &c.*
 Les fept premieres lettres de l'Alphabet Latin font des Clefs & pourquoy. V. *Ibid.*
 Clefs.

| | | | |
|---|---|--------------|------------------------|
| } | { | Marquées, | V. |
| | { | Naturelles, | <i>CHIAVE</i> |
| | { | Transpofées, | <i>NOTA</i> |
| | { | &c. | <i>SYSTEMA &c.</i> |

 Petite Clef, c'eft la Clef de F. fur la 3^{me} ligne, ou du milieu. Quand elle eft fur la quatrième, on la nomme la grande Clef.
 Des trois Clefs du Systeme Moderne celle de G, eft affectée aux *Diflus* ou Voix aiguës: celle de F, aux Voix Graves ou Bafes: celle de C, aux Voix, ou Parties du milieu. V. *CHIAVE, NOTA, SYSTEMA.*
 Collateral. Mode Collateral. V. *TUONO. §. 1. numero 2. & 3.*
 Combiner les Sons. V. *MUSICA COMBINATORIA.*
 Comma. V. *COMMA.* Son origine ou fa forme. V. la Table du mot *PROPORTIONE.*
 Comme cy-deffus. V. *COMME SOPRA.*
 Commodément, à fon aife. V. *ADAGIO.*
 Commun. Modo ou Ton commun, en mixte. V. *TUONO. §. 2. numero 1.* Taille commune. V. *TENORE.*
 Compaflion. Exciter de la compaflion. V. *PIETOSO.*
 Complies. V. *COMPIETA.* Pfeaumes de Complies. V. *SALMO.*
 Composé, Redoublé, Figuré. V. *COMPOSITO, FIGURATO, CONTRAPUNTO &c.*
 Accord composé. V. *SYSGIA.*
 Cadence composée. V. *CADENZA.*
 Intervalle composé. V. *INTERVALLO.*
 Triple composé. V. *TRIPOLA. 2. Claf. numero 1. & fuivants &c.*
 Composer, maniere de composer. V. *STILO, & cy-deffus Composition.*
 Compositeur. V. *COMPONISTA.*
 Composition. V. *COMPOSIZIONE, STILO, MUSICA &c.*
 Composition à 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. &c. Parties. V. *SYSGIA. &c.*

& tous ces mots à la lettre A, ou chacun à leur Rang.
 Concert. V. *MUSICA, CONCERTANTE, USO* fur la fin &c. & *CAMERA.*
 Conclure, fermer, finir &c. V. *CHUDENDO &c.*
 Concordant, ou Biffe-Taille. V. *BARITONO, & TENORE.*
 Condensé. Genre épais ou condensé. V. *GENERE, SPISSUS, & SYSTEMA.*
 Conduite du mot Latin *D-dulcis*. V. *DEDUCTIONE.*
 Confesseur. Pour un S. Confesseur. V. *PER.*
 Conjoint, ou ajulé &c. V. *SYNEMENNON & cy-deffus Ajulé.*
 Conjoint, qui fe fait immédiatement. Par degrez conjoints. V. *GRANDO, SEGONDA, USO. numero 1. &c.* Tetrachorde conjoint. V. *TRITE numero 2.*
 Conjofction. V. *TETRACHORDO, & TRITE numero 2.*
 Connoître, connoiffance: Regles pour connoître de quel Ton eft une Piece de chant. V. *TUONO. §. 2.* A quoy pour recevoir cette connoiffance. *Ibid. §. 3.*
 Confonance. V. *CONSONANTE, BUONO &c.*
 Confonance.

| | | |
|---|---|---|
| } | { | Mixte. V. <i>QUARTA.</i> |
| | { | Parfaite. V. <i>CONSONANTE, OTTAVA, & QUINTA.</i> |
| | { | Imparfaitte. V. <i>CONSONANTE, TERZA, & SESTA.</i> |
| | { | Doublee, Triplée, &c. V. <i>INTERVALLO. &c. &c.</i> |

 Confonances. Leurs Proportions. V. la Table du mot *PROPORTIONE.*
 Continu. V. *CONTINUO*: Baffe Continuë. V. *BASSO CONTINUO, PARTITURA, ORGANO &c.*
 Son continu. V. *CONTINUO, SUONO, & USO numero 3.*
 Continuer. V. *CONTINUO, CONTINUATO &c.*
 Contraint. V. *LEGATO, OBLIGATO, &c.*
 Baffe contrainte, ou obligée. V. *Ibid.*
 Contraire. Mouvement contraire. V. *MOTTO.*
 Centre-Fugue. V. *FUGHA.*
 Centre point. V. *CONTRAPUNTO.*

Affecté. V. *PERFIDIA*, & *PERFIDATO*.
à la 3^e. la 4^e. 5^e. 6^e. 7^{me}. 8^{ve}. 10^{me}. 11^{me}. 12^{me}.
&c. au dessus ou au dessous du Sujet. V. *DOPPO*,
& *RIVOLTARE*.

Au dessus, ou au dessous du Sujet. V. *Ibid.*

Boiteux, ou à la Boiteuse. V. *ZOPPO*.

Composé. V. *CONTRAPUNTO*, & *COMPOSTO*.

Coloré. V. *CONTRAPUNTO*, & *COLORATO*.

Délié, ou libre. V. *Ibid.* & *SCIOLTO*.

Diminué. V. *CONTRAPUNTO*, & *DIMINUTO*.

Double. V. *DOPPIO*, *RIVOLTARE*, *RIVOLGIMENTO* &c.

Entrelacé. V. *CONTRAPUNTO*, & *SYNCOPATO*,
ou *LEGATO*.

Contre-
point.

Fait sur le champ, ou Extéporanéé. V. *CONTRAPUNTO*.

Figuré. V. *CONTRAPUNTO*.

Fleuré. V. *Ibid.* & *FIORITO*.

Fugué. V. *CONTRAPUNTO*, & *FUGATO*.

Libre, ou Délié. V. *SCIOLTO*, *LIBERO* &c.

Lié, ou obligé. V. *LEGATO*, *OBLIGATO* &c.

Lié, ou Syncopé. V. *SYNCOPATO*, *LEGATO* &c.

Note, contre-Note. V. *CONTRAP.* & *SEMPLICE*.

Obligé, ou contraint. V. *OBLIGATO* &c.

Ostiné, ou affecté. V. *PERFIDIA*, *OSTINATIO*
NE &c.

Simple. V. *SEMPLICE*, & *CONTRAPUNTO*.

Sur le Livre. V. *CONTRAP.* & *FIORITO*, & *cy-*
dessus, *Sur*.

Syncopé. V. *SYNCOPATO*, *SYNCOPE*, *TIRATA* &c.

&c.

Contre temps causé par la Syncope. V. *SYNCOPE*.

Corde. V. *cy-dessus* Corde avec un H.

Cerebus, nom d'Homme. V. *LYRA*.

Cornet, à Bouquin. V. *CORNETTINO*.

Corps, ou Assemblée de Musiciens. V. *MUSICA*.

Corps, ou Tête d'une Note. V. *NOTA*, ou *VRGULA*.

Coulure, d'un Note. V. *NOTA*.

Coulure ou ornement &c. V. *CHROMA*.

Couper, trancher, ou coupé, tranché, barré &c. V. *TAGLIATO*.

Couper les Sons, ce que c'est, comment, & pourquoi cela se
fait. V. *TRONCO*. Il y a bien des occasions où il ne faut pas
couper les Sons. V. *CONTINUATO*.

Couplet.

Couplet. V. *STROFEA*: Second Couplet ou Double d'un Air,
ou Diminution &c. V. *VARIATIO*.

Courante, espèce de Dance dont l'Air se notte ordinairement,
en Triple de Blanches, avec deux Reprises qu'on recommen-
ce chacune deux fois &c. V. *SUONATA*.

Courte Simphonie. V. *RITORNELLO*, & *SUONATINA*.

Coûtume, mœurs, affection, ou passion. V. *USO*.

Couvert. Parties couvertes, ou mystoyennes, ce sont celles qui
tiennent le milieu entre le Dessus & la Basse. V. *RELATIONE*.

Craintif, d'une manière craintive. V. *TIMOROSO*.

Croche, ou Crochée. V. *FUSA*, *NOTA*, & *TRIPOLA*.

Croche, Pointée. V. *NOTA*, *PUNTO*, *TRIPOLA* &c.

Double, & Triple Croche. V. *NOTA*, & *SEMI*.

Triple Croche. V. *BISCHROMA*, & *QUATRICHROMA*.

Triple de Crochet, ou 3. pour 8. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf.*
numero 4. de Doubles Crochet. *Ibid.* *numero 5.*

Nonuple de Crochet & de Doubles Crochet. V. *TRIPOLA*.
2. *Claf.*

Sextuple de Crochet & de Doubles Crochet. V. *TRIPOLA*.
Cl. 3. Art. 1.

Doduple de Crochet & de Doubles Crochet. V. *TRIPOLA*.
Claf. 3. Art. 2.

Croix. Pour la Ste. Croix. V. *PER*.

Cromorne. V. *cy-dessus*. Chromorne.

Cy-dessus, comme cy-dessus. V. *COME SOPRA*.

Cy-devant. V. *GLA*.

D.

D. Voyez *DISCANTO*, Dessus &c

Dans le, dans la, dans les &c. V. *NEL*.

Danse, & Danses. V. *OPERA*, *GAVOTTA*, *MINUETTO*,
GIGA, *FORLANA* &c.

Danse Rustique. V. *VILLANELLA*.

De. V. *PER*. De, du, des, de la. V. *DEL*.

Declamation (*Declamatio*) V. *RECITATIVO*, *LARGO*, *ORATORIO* &c.

Découvert. Partie découverte, c'est-à-dire dont les Sons sont les
plus hauts ou les plus bas de toute la Composition. V. *RE-*
LATIONE, & *TRIAS HARMONICA*.

Dedicace. Pour la Dedicace. V. *PER*.

Destendu. V. *INTERVALLO*, *PROHIBITO*, *VIETATO* &c.

Deffuncts. Pour les deffuncts. V. *PER*.

Pleumes des Deffuncts. V. *SALATO*.

Degré. V. GRADO: Par degrez conjoints, V. DI GRADO:
Par degrez disjoints, V. PER SALTO: Voyez aussi pour ces
deux le mot USO.

Délié, ou Dellié. V. SCOLTO.

Demi. V. MEZZO, ou MEZO, ou HEMI, ou SEMI.
Béton. V. PAUSA, TRIPOLA, & SEMI.
Cercle. V. SEMI, LEGATO, PROLATIONE, &c.
Dessus. V. MEZZO SOPRANO.

Demi- { Soupir. V. SEMI, MEZZO SOSPIRO &c.
Ton majeur, & mineur. V. SEMI, HEMITUONO &c.
&c.

Demie { Mesure. V. MINIMA.
Pause. V. PAUSA.
Tirade. V. TIRATA. numero 1.
&c.

D'en bas. V. SOTTO, ou Di SOTTO.

Dependant. Ton dependant. V. TUONO. §. 1. numero 3.

Derniere. V. NETE, c'est la corde la plus haute ou la plus aiguë
d'un Tetrachorde.

La { des Aiguës, ou Excellentes. V. NETE HYPER-
BOLEON, & SYSTEMA. Tab. 1.
Derniere { des Ajustées, ou Appliquées. V. NETE SYNEMEN-
NON & SYSTEMA. Tab. 1.
Des Disjointes, ou Separées. V. NETE DIESEUG-
MENON, & SYSTEMA. Tab. 1.

Des, du, de la &c. V. DEL.

Desja. V. GIA.

Deslié, libre. V. SCOLTO, RISOLUTO &c.

Desmurs, (*Fein*) ou Demurs, ou Demuris, nom d'un Auteur.
V. NOTA & cy-dessous à la lettre M. des Murs.

Dessain, ou Invention. V. MOTIVO.

Dessous. V. HYPO, INFRA, SOTTO, SUB.

Dessus. Substant. & Partie de Musique. V. CANTO, DISCAN-
TO, SOPRANO &c.

Dessus du Petit-Chœur, ou Recitant. V. CANTO, CON-
CERTANTE.

Dessus du Grand Chœur. V. CANTO RIPIENO.
De Flûte. V. FLAUTO.
de Violle. V. VIOLETTA.
de Violon. V. VIOLINO.
de Hautbois. V. CORNETTINO. 1.
&c.

Bas-Dessus. V. DISCANTO, ou CANTO, SECONDO.

Demi-Dessus. V. MEZZO SOPRANO.

Haut.

Haut-dessus. V. SOPRANO, ou CANTO, PRIMO.

Premier Dessus. V. *ibid.* & PRIMO.

Premier Dessus de Violle, de Violon &c. V. PRIMO, VIO-
LA, VIOLINO.

Second, Troisième &c. Dessus. V. CANTO. 2, ou 3, &c.

Dessus. adverb. Au dessus. V. EPI, HYPER, SUPRA, SU-
PER, SOPRA.

Sens dessus-dessous. V. ROVERSICIO.

Détourner, Détourné, Cadence détournée. V. SFUGGITO.

Deux. V. DOI, ou DUE: Composition à deux Parties. V. DUO,
& SYSGIA.

Devotement. V. DIVOTO.

Dez. V. DA.

Dialogue. V. DIALOGO.

Diapason des Facteurs d'Instruments. V. DIAPASON, &
SYSTEMA. Tab. 2. sur la fin.

Diatonique. V. DIATONICO, GENERE, NATURALE;
MODO numero 2. & 4. SYSTEMA, TRITE &c.

Diatonique { Chromatique. V. GENERE.
Naturel. V. SYNTONO.
Transposé. V. CHROMATICO.

Mode Diatonique, ou Naturel. V. MODO numero 10.

Musique Diatonique. V. MUSICA.

Diatoniquement. V. MODO. numero 4.

Dies tra, Dies illa. V. SEQUENZA.

Diese. Chromatique & Enharmonique. V. DIESIS, SEGNO,
SYSTEMA &c.

Dimanche, Méanet du Dimanche. V. SALMO.

Diminué. V. DIMINUTO: Contrepoint Diminué. V. CON-
TRAPUNIO: Intervalle Diminué. V. INTERVALLO.

Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième, &
Octave &c. Diminuée. V. tous ces mots chacun à leur
rang.

Seconde Diminuée. V. SEMITUONO.

Diminuer, ou adoucir la force de la Voix. V. PIANO.

Diminution. V. DIMINUTIONE, & VARIATIO.

Discant. V. DISCANTO.

Discrettement. V. DISCRETO.

Discretion. Avec discretion. V. MODERATO.

Disjoindre, détacher, separer. V. SPICCATO.

Disjoint. Degrez disjoints, ou conjoints. V. GRADO, & USO.
Par degrez disjoints. V. DI SALTO.
Tetrachordes conjoints & disjoints. V. TRITE. numero 2.

Disjointes, ou separées. V. DIESEUGMENON.

Tetrachorde des disjointes. V. TETRACHORDON, DITT-
SARUM & SYSTEMA. Tab. 1. Derniere

- Dernière des disjointes. V. *NETE DIESEUGMENON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1.
 Penultième des disjointes. V. *PARANETE DIESEUGMENON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1.
 Troisième des disjointes. V. *TRITE DIESEUGMENON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1.
 Disjonction. V. *TETRACHORDO*, & *TRITE*. numero 2.
 Dissonance. V. *DISSONANTE*, *CATTIVO*, &c.
 Proportions, ou Formes des Dissonances. V. la Table du mot *PROPORTIONE*.
 Comment on les prepare, comment on les sauve, Voyez *SYNCOPE*, Supposition &c.
 Leur pratique tant dans la Melodie que dans l'Harmonie. V. *Ibid.* Et chacun leur Titre en particulier, savoir, *SECONDA*, *QUARTA*, *TRITONO*, *SETTIMA*, *NONA*, &c.
 Division Arithmetique, & Harmonique de l'Octave, de la 3^e. & de la 3^e. min. V. *cy-dessus* au mot Arithmetique.
 Point de Division. V. *PUNTO*.
 Dixième, ou 3^e. doublée. V. *DECIMA*, *INTERVALLO*, *TERZ.* &c.
 Dixième doublée, ou 3^e. triplée. V. *DECIMA SETTIMA*.
 Dix-huitième. V. *DECIMA OTTAVA*, & *QUARTA*.
 Dix-neuvième. V. *DECIMA NONA*, & *QUINTA*.
 Dix-septième. V. *DECIMA SETTIMA*, & *TERZA*.
 Dodeuple, de Rondes, de Blanches, de Noires, de Croches, & de Doubles Croches. V. *TRIPOLA*. *Ibid.* & en particulier pour le Dodeuple de Croches. V. *OTTUPLA*.
 Dominant. Ton ou Mode dominant. V. *TUONO* §. 1.
 Ton ou Son dominant, c'est le Ton du Chœur. V. *TUONO*.
 DOMINANTE. La définition que je donne sous ce Titre est bonne, pour ce qu'on nomme Moder: Mais elle semble d'abord ne pas s'accorder avec les Dominantes des Tons du Plainchant. C'est pourquoy. V. ces Dominantes au mot *Tuono*. §. 2. numero 3.
 Dominante. V. *DOMINANTE*, & *MODO* numero 1. & 7. & *TUONO*. §. 2. & 3.
 Dominantes & Finalles de tous les Tons de l'Eglise en deux Vers. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.
 Réduction des Dominantes de tous les Tons de l'Eglise à un même Son, pour entretenir le Ton du Chœur. V. *TUONO*. §. 1.
 Table des Dominantes & Finalles des Tons de l'Eglise par rapport à la Musique. V. *TUONO*. §. 1.
 Donner le Ton du Chœur, ce que c'est. V. *TUONO* §. 3.
 Donner

- Donner la Mesure. V. *cy-dessus*, Batre la Mesure.
 Dorien, & Hypo-Dorien. V. *DORIO*, & *HYPODORIO*.
 Voyez aussi *MODO*, & *TUONO*. §. 1. & *PROTOS*, &c.
 Double. V. *DOPPIO* &, & *DUPLO*.
 Double d'un Air, ou Second Couplet en diminution. V. *VARIATIO*.
 Bassé, ou Basson. *VIOLONE*.
 Cadence, ou Tour de gosier. V. *RIBATTUTA DI GOLA*, *TRILLO*, &c.
 Croche, ou Crochée. V. *NOTA*, & *SEMI*.
 Double Fugue. V. *FUGHA IN CONSEQUENZA* &c.
 Octave. V. *DIS-DIAPASON*, & *DECIMA QUINTA*.
 Triple. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf.* numero 2.
 &c.
 Contrepoint Double. V. *DOPPIO*, *RIVOLGIMENTO*, & *RIVOLTARE*.
 Proportion Double. V. *PROPORTIONE*.
 Triple. Doublement Triple. V. *TRIPOLA*. 2. *Claf.* numero 1. & *segg.*
 Doublé. V. *REPLICATO*.
 Seconde, 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^e, 8^e &c. Doublée. V. *NONA*, *DECIMA*, *UNDECIMA*, *DUODECIMA*, *DECIMA TERZA*, *DECIMA QUARTA*, *DECIMA QUINTA* &c.
 Intervalle Double. V. *INTERVALLO*.
 Doucement. V. *PIANO*, *DOLCE*, *SOAVE* &c.
 Plus doucement. V. *PIU PIANO* ou *PP*.
 Très doucement. V. *PIANISSIMO* ou *PPP*.
 Douleur. Expression de la Douleur. V. *SEXTA*, *SYNCOPE*, *TRONCO* &c.
 Doux. V. *DOLCE*, *PIANO*, *SOAVE* &c. Voyez *cy-dessus* Doucement.
 Douze, ou 12. Part un' ou 1. 2. 4. 8. 16. V. *DODECUPLA*, *OTTUPLA*, *SUB*, *SUPER*, *TRIPOLA*. 3. *claf.* art. 2. numero 1. & *segg.*
 Mesure à douze Temps. V. *TRIPOLA*. 3. *claf.* art. 2.
 Douzième. V. *DUODECIMA*, & *QUINTA*.
 Drammatica. V. *MUSICA*, *ENHARMONICO*, *RECITATIVO*, &c. *STILO*.
 Drammatique. V. *cy-dessus* *DRAMMATICA*.
 Droit, ou semblable, mouvement semblable &c. V. *MOTIO*, & *RETTO*.
 Da V. *DEL*.

MINORE: de Sanglots, de Soupirs, d'Admiration, d'Étonnement, Pour les ceremonies Infernales, Magiques ou Terribles &c. V. *TRONCO*. V. aussi cy-dessus, au mot *Exciter*, & *Expressif*.

Extraordinaire, Signes extraordinaires. V. *SEGNO*.

Extrême. Parties extrêmes. V. cy-dessus *Découvert*, & *RELATIONE*, & *TRIAS*.

F.

FA. gros Fa. *MUSICA PLANA SIMPLICE* &c.

Facteurs d'Orgues, ou d'autres Instruments, leur Diapason, V. *DIAPASON*, & *SYSTEMA* sur la fin.

Fa feint, & *F. f. hum.* V. *FA FINTO*.

Fagot, ou Basson. V. *FAGOTTO*. Petit Fagot. V. *FAGOTTINO*. Quart Fagot. V. *DULCINO* &c.

Fantaisie. V. *FANTASIA*, *RIGERCATA*, *MOTETO*, *SIMPHONIA* &c.

Favori, favorité, Chœur favori. V. *FAVORITO*.

Fausse Quarte, ou Diminuée. V. *QUARTA*, & *SEMI DIATESSARON*.

Fausse-Quinte, ou Diminuée, sa proportion, ou forme. V. la Table du mot *PROPORTIONE*, Sa pratique, tant dans la Melodie, que dans l'Harmonie. V. *QUINTA*: Elle est bien différente du Triton. V. *TRITONO* &c.

Fausse Relation, tolerable, intolerable &c. V. *RELATIONE* &c.

Faut, Il faut. V. *SI*.

Faux-Accord. V. *SYSYGIA*, *DISSONANTE* &c.

Faux Bourdon. V. *FALSO BORDONE*.

Faux-Ton. V. *TUONO DISSONANTE* &c.

Feint. V. *FINTO*. Fa feint. V. *FA FINTO*. Cadence feinte, V. *FINTO* &c.

Feinte, en Musique, c'est toute Note *Disse*, ou *b. Mollée*. V. *CHROMATICO*. C'est de là qu'on appelle *Feintes*, ces petites Touches Quarrées, & ordinairement Noires, qui sont élevées entre & au dessus des grandes Touches du Clavier, de l'Orgue, du Clavecin, &c.

Feste. Pseumes pour les Vêpres des Fêtes. V. *SALMO*, ou *SALMI FESTIVI*.

Fûtillet. V. *CARTA*.

Fûtre. V. *PIFFARO*, & *FIFFARO*.

Figuré, Composé, Redoublé. V. *COMPOSTO: REDUPLICATO* &c. Contrepoint figuré. V. *CONTRAPUNTO*: Musique

figuré. V. *MUSICA*: Cadence, Chant &c. figuré.

V. *CADENZA*, *CANTO* &c.

Figure. V. *FIGURA*: Figures muettes. V. *FIGURE MUTE*, & *PAUSA*.

Finale. V. *FINALE*. Finale d'un Mode ou Ton. V. *MODO*; numero 1. & 7. & *TUONO* §. 2. Finalles & Dominantes des Tons de l'Eglise en deux Vers. V. *TUONO* §. 2. numero 3. Quand est-ce que la Finale demande la 3^e, Maj. ou Min. V. cy-dessus *FINALLE*. &c.

Finir, Fermer, Conclurre. V. *CHIUDENDO*.

Finir. V. *FINITO*.

Flageollet. V. *FIFFARO*, *FLAUTO*, *FLAUTINO*, & *ZUFOLO*.

Fluret, ou Fleurettes. V. *FIGORETTO*.

Fleury. V. *FIORITO*. Style Fleury. V. *STILO*. Cadence Fleurie. V. *FIORITO*.

Fleuris. V. *CONTRAPUNTO*, & *FIORITO*.

Flûte. V. *FLAUTO*, *FLAUTINO*, *ZAMPOGNA*, & *PIFFERO*: Flûte à Bec. V. *FLAUTO*, & *ZAMPOGNA*: Flûte Traversiere. V. *FLAUTO*: Petite Flûte. V. *ZUFOLO*: Style des Flûtes. V. *STILO SIMPHONIACO*: Loix, Nomus, ou Modes des Flûtes. V. cy-dessus. Loix, &c.

Fois, une fois, deux fois &c. V. *KOLTA*.

Force, Energie. V. *PIENO*.

Forlane de Venise, espece de Danse. V. *SALTARELLA*.

Formes, ou Origine des Intervalles, tant Consonants, que Dissonants. V. la Table du mot *PROPORTIONE*.

Fort, Fortement, avec vehemençe. V. *FORTE*.

Fort, ou très-Lentement. V. *LARGO*, *ADAGIO ADAGIO* &c.

Fort, ou très-Doucement. V. *PIANISMO*.

Fort, ou très-Gayement. V. *ALLEGRO ALLEGRO*.

Fort, ou très-Vite. V. *PRESTISSIMO* &c.

Trapper, en Frappant, ou baissant la main. V. *THESIS*, & *PER*. Un Frapper, ou Frappé, c'est-à-dire, un Temps, ou Partie de la Mesure qui se marque en frappant, ou baissant la main.

Frequent, c'est, selon le P. Merienne, le Condensé, ou l'Epais des Anciens. V. *SPISSUS*.

Fugue. V. *FUGA*, *GUIDA*, *CANONE*, *IMITATIONE*, &c.

Authentique, & Magale. V. *FUGA AUTHENTICA*.
 Double. V. *FUGA DORPIA*.
 Grave. V. *FUGA GRAVE*.
 Fugue. Pathétique. V. *FUGA PATHETICA*.
 Liée au Obligé, Liée au Délieu, &c. V. *FUGHA*.
 Perpétuelle. V. *CANONE*, & *INFINITO*.
 A l'Unisson, l'8^{ve}, la 4^{te}, la 3^{te}, ou dessus, ou au dessous du Sujet. *FUGHA*.
 Par Mouvements contraires. V. *Ibid.* &c.
 Sujet de Fugue. V. *SOGETTO*. numero 4. & *FUGHA*.
 Fuy, Evité. V. *SPAGIHO*.
 Fondement, ou *Fundament*. V. *FUNDAMENTO. BASSO. CON ORGANO* &c.
 Fude, ou Croche. V. *FUSA, CHROMA & NOTA*.
 Semi-Fu.e. V. *SEMI CHROMA* &c.

G.

Gaillarde. V. *GAGLIARDA & VOLTA*.
 Gaillardement, Gayement, Legement. V. *LEGGIADRO, ALLEGRO, SUEGLIATO* &c.
 Galand. V. *STILO BRILLANTE, & IBI*.
 Gamme. V. *GAMMA, MANO HARMONICA*, & surtout *SYSTEMA*, où l'on trouvera toute l'Histoire de la Gamme & des differents Changemens qu'on y a faits.
 Lettres de la Gamme; Pourquoy nommées Clefs. V. *CHLAVE, & SYSTEMA*.
 Gardien, ou Guidon. V. *MOSTRA*.
 Gavotte. V. *GAVOTTA, MOTTIO, & SUONATA*.
 Temps, ou Mouvement de Gavotte. V. *GAVOTTA*.
 Gayement. V. *ALLEGRO, LEGGIADRO, VIVACEMENTE*, ou *VIVACE, SUEGLIATO* &c.
 Plus Gayement. V. *PIU ALLEGRO* &c.
 Fort Gayement. V. *ALLEGRO ALLEGRO* &c.
 General, Generale. V. *PROPORTIONE*.
 Silence general. V. *PUNTO, & CORONA*.
 Genre. V. *Genre*.

Genre.

Diatonique. V. *DIATONICO*.
 Chromatique. V. *CHROMATICO*: Son Inventeur, Son Origine, ses Cordes. V. *SYSTEMA*: leur situation, & leur nombre dans l'ancien Syllabe. V. *TETRACHORDO* &c.
 Genre. Enharmonique. V. *ENHARMONICO*: Son Origine, ses Cordes &c. V. *SYSTEMA*: situation, & nom de ses Cordes. V. *TETRACHORDO* &c.
 Epais, ou Condensé, ou Frequent. V. *SPISSUS*.
 Mêlé du diatonique, & du Chromatique. V. *DIATONICO & GENERE*.
 &c.
 Mutation par Genres. V. *MUTATIONE*.
 Genres, ou diverses Especes generales des Proportions. V. *PROPORTIONE*.
 Gigue, & Grecque. V. *GIGA, SUONATA* &c.
 Giges Angloises. V. *SALTARELLA*.
 Gôler, Tour de Gôler. V. *RIBATUTA DI GOLA*.
 Gracieux. V. *SOAVE, & GRATIOSO*.
 Grand Chœur, ou Gros Chœur. V. *TUTTI, CAPELLA, RIPIENO* &c.
 Dessus, Haute-Contre, Taille, Basse du Grand Chœur. V. ces mots chacun à leur Rang.
 Parties du Grand Chœur. V. *PARTE, RIPIENO* &c.
 Grande Clef. V. *cy-dessus Clef*.
 Grande Reprise. V. *REPRESA*.
 Grand Triple. V. *TRIPOLA. CLASS. 1. numero 1.*
 Grave. V. *GRAVE*: Fugue Grave. V. *FUGHA*: Sons Graves, ou Bas. V. *TUONO* &c.
 Gravement. V. *GRAVE, TARDO, LENTO, LARGO, MAESTOSO* &c.
 Gravié. Avec gravité. V. *cy-dessus Gravement*.
 Gravié des Sons. V. *SUONO, POSAUNE, TROMBONE* &c.
 Grec. Systeme des Anciens Grecs. V. *SYSTEMA*. Son Histoire, Noms des 15 Cordes qui le composent, leur Rapport avec celles du Systeme Moderne &c. V. *SYSTEMA. Tab. 1. & 2.* Les Lettres Grecques servoient de Notes. V. *Ibid.*
 S. Gregoire le grand étoit Excellent Musicien. V. *TUONO, NOTA, SYSTEMA*. Il réduisit les 15 Lettres en Notes des Latins, à sept. V. *SYSTEMA*. Il introduisit les quatre Tons Plaqueux dans les Chants de l'Eglise, & pourquoy V. *TUONO §. 1.* Rapport de ces sept Lettres avec les Notes Modernes. V. *SYSTEMA. Tab. 2. &c.*
 Grecz Contrainz; ce sont deux mots formez des Latins, *Gressus*, ou

ou *Progressus Contrarius*, qui signifient en general, Mouvement Contraire. V. *MOTTO*. & en particulier, deux Passages fort défendus dans le Contre-point; Sçavoir de la 3^{te}, à l'8^{ve}, & de la 3^{ce}, Majeure à la Quinte, par Mouvements contraires &c.

Gros Chœur. V. *cy-dessus*. Grand Chœur.

Groupe. V. *GROPPO*.

Gui, ou Guy Aretin, ou d'Arezzo. V. *NOTA SYSTEMA* & *cy-dessus* *ARETINO*, & les noms des six Notes de la Musique, *ut, re, &c.* chacune à leur rang: Histoire, Explication, Commoditez, & Incommoditez de son Systeme: Comment, & pourquoy il a appliqué les Lettres Latines, & le *Gamma* des Grecs à sa Gamme. V. sur tout cela *SYSTEMA*, qui en traite amplement.

Syllabes de Guy Aretin. V. *lib.* & *SILLABA*.

Guide. V. *GUIDA*.

Guidon. V. *CUSTOS, INDEX, MOSTRA*.

Guitarre. V. *GUIARRA*.

H.

Habitude. V. *USO*.

Hardiment. V. *VIVACE, ANIMATO &c.*

Harmonie. V. *HARMONIA, GENERE, SUONO, TERZA, SISYGLA, &c.*

Harmonie naturelle. V. *NATURALE*.

Tout ce qui fait Harmonie. V. *MUSICA*.

Pratique, & Usage de toutes les Dissonances dans l'Harmonie. V. *SUPPOSITION, & SYNCÔPE*; & les Titres de chaque Dissonance en particulier.

Harmonique. Division Harmonique de l'8^{ve}, de la 3^{te}, & de la 3^{ce}, Min. V. *cy-dessus* Arithemétique.

Main Harmonique. V. *MANO HARMONICA*.

Milieu Harmonique. V. *TRIAS HARMONICA*.

Musique Harmonique. V. *MUSICA*.

Triade Harmonique. V. *TRIAS HARMONICA, MODO, numero 7. QUINTA, & SISYGLA*.

Trio Harmonique. V. *MODO. numero 7.*

Harmoniquement. V. *MODO. numero 4.*

Harpeggé. V. *HARPEGIATO*.

Haut, ou Aigu. Sons Hauts. V. *SUONO*.

Voix Hautes, ou Cheux de Voix Aiguës ou Hautes; Comment, & quel Ton leur donner. V. *TUONO. §. 3.*

Haut-Bois, que les Italiens nomment *Pipa*. V. *CORNETTI-NO.*

NO: Haute-Contre de Haut-Bois. V. *PIFFARO*: Taille ou Quinte de Haut-Bois. V. *DULCINO*.

Haut-Dessus. V. *SOPRANO, CANTO, ou DISCANTO PRIMO, ou 1.^o &c.*

Haute-Contre. V. *ALTO, & CONTRA-TENOR*.

Haute-Contre Chantante, Recitante, du Grand, ou du Petit Chœur, du Premier, ou du Second Chœur, &c. V. *AL-TISTA, & ALTO*.

Haute-Contre de Haut-Bois. V. *PIFFARO*: De Vielle. V.

VIOLA: De Violon. V. *VIOLINO &c.*

Première Haute-Contre. V. *PRIMO*.

Seconde Haute-Contre. V. *SECONDO &c.*

Haute-Taille, ou Première Taille Chantante; Recitante; du Grand ou du Petit Chœur; du Premier, ou du Second Chœur &c. V. *TENORE*.

Hauts, Cordes les plus Hautes de l'Ancien Systeme. V. *HIPERBOLEON*. Voyez aussi *cy-dessus*, Aiguë, & *cy-dessous*, Sur-aiguës.

Hauteur, la Hauteur d'un Son: Ce terme me paroît bien impropre; & notre Langue n'en fournissant pas de plus propre, j'ay hazardé en quelques endroits celui d'*Acuté*, qui me paroît plus propre pour opposer à *Gravité*, que *Hauteur*.

Hexachorde Majeur, & Mineur. V. *HEXACHORDO, & SESTA*.

Heptachorde, & *Heptachorden*, Terme Grec. Majeur & Mineur. V. *SETTIMA*.

Hiagnis. Nom d'Homme. V. *LYRA*.

Des Lignes, & des Espaces de la Musique. V. *RIGA, & SPAZIO*.

Des Notes de la Musique. V. *FIGURA, NOTA, SYSTEMA &c.*

Histoire. Des divers Systemes. V. *SYSTEMA*

Des Tons de l'Eglise. V. *TUONO*.

De la Lyre des Anciens. V. *LYRA*.

&c.

Historique, Musique Historique. V. *MUSICA*.

Horizontale. Lignes Horizontales, qui servent à marquer les Sons. V. *LINEA, RIGA &c.*

Hotteman. Nom d'homme. V. *THEORBA*.

Huit. Composition à huit Voix, ou, à 8. Parties différentes. V. *SISYGLA*.

Huitième Mode, ou Ton. V. *MISSOLYDIO, & HYPOMOLYDIO*.

Huitième Ton de l'Eglise, ou *Yodive*. V. *TUONO. §. 1.*

O O Exemple

Exemple du 3me, Ton. V. TUONO. §. 2.

Hymne, en Hymne. V. INNO.

Hymne de S. Jean, *Ut quænt laxis* &c. d'où Guy l'Arcin a tiré les six noms des Notes de la Musique. V. SYSTEMA.

| | | | | |
|--------|---|-------------|------|--------------|
| • Hypo | { | Dorien | } V. | TUONO. §. 1. |
| | | Phrygien | | |
| | | Lydien | | |
| | | Mixo Lydien | | |
| | | } & MODO. | | |

I.

Illegitime. V. NOTHO. Mode illegitime. V. PLAGALE, MODO, NOTHO &c.

Illustre. V. VIRTUOSO.

Imitation, en quoy elle differe de la Fugue. V. FUGHA, & IMITATIONE.

Imitation Simple, Double, Renversée en Retrogradant, à la 2de, la 3de, la 6te, la 7me, la 9me, &c. au dessous ou au dessus, &c. V. IMITATIONE.

Immédiat. Accord immédiat. V. SYSGIA.

Immédiatement. Sauver une Dissonance. Immédiatement. V. SYNGOPE.

Impair. Ton Impair, en, Authentique. V. TUONO. §. 1. numero 3.

Imparfait. V. IMPERFETTO.

Accord imparfait. V. SYSGIA.

Cadence imparfaite. V. CADENZA, QUINTA &c.

Cercle imparfait. V. CIRCOLO, & SEMI numero 3.

Consonance imparfaite. V. CONSONANZA, SESTA, TERZA &c.

Mode, en Ton imparfait. V. TUONO. §. 2. numero 3.

Mode, en Moxuf majeur, imparfait.

Mode, en Moxuf mineur, imparfait. V. MODO, TEMPO, PROLAZIONE.

Prolation imparfaite. V. PROLAZIONE.

Signes imparfaits, en l'Imperfection. V. PUNTO.

Temps imparfait. V. TEMPO, & SEMI.

Imperfection. Point d'imperfection. V. PUNTO.

Incomplet. Mode, en Ton incomplet, en imparfait. V. TUONO. §. numero 3.

L'Indice, en la Mesure des Moyennes. V. CHANOS-MESON, & SYSTEMA. Tab. 1.

L'Indice en la Mesure des Principales, en plus Basses. V. LY, CHANOS.

CHANOS-HYPATON, & SYSTEMA. *Ibid.*

Inégalité. Proportion d'Inégalité. V. PROPORTIONE.

Inferieur. V. SOTTO, SUB, IPO &c.

Infini. V. INFINITO.

Instrument, diverses Especes d'Instrument. V. STROMENTO.

Comment on en doit faire l'Accord, ou la Partition. V. QUINTA, & TEMPERAMENTO.

Instrumental. Musique Instrumentale. V. MUSICA.

Intention, Dessin de faire quelque chose. V. MOTIVO.

Intervalle. Ce que c'est, combien il y en a, comment on les connoit &c. V. DIASTEMA, & INTERVALLO.

| | | | |
|--|---|---|------------------|
| Intervalle. | { | Bon. | } V. INTERVALLO. |
| | | Composé. | |
| | | Double. | |
| | | Défendu. V. <i>Ibid.</i> & VIETATO. | |
| | | Diminué. V. <i>Ibid.</i> & DIMINUITO. | |
| | | Eloigné. C'est celui qui passe, en est plus grand que l'Octave. V. <i>Ibid.</i> & SYSGIA. | |
| | | Faux. V. DISSONANTE, VIETATO &c. | |
| | | Grand. C'est celui qui est plus grand que le Semi-Ton Mineur. | |
| | | Juste. V. INTERVALLO, & les noms de chaque Intervalle à leur Rang. | |
| | | Mauvais. V. DISSONNANTE, VIETATO &c. | |
| | | Permis. V. INTERVALLO, & VIETATO. | |
| | | Petit. C'est le Semi-Ton Mineur, & tous les Intervalles plus Petits que luy. V. COMMA. | |
| | | Quadruplé. V. INTERVALLO, & QUADRUPPLICATO. | |
| | | Repliqué. V. INTERVALLO, & REPLICATO. | |
| | | Simple. V. INTERVALLO, & SEMPLICE. | |
| Superflu. V. chaque Intervalle à son Rang. | | | |
| Tolé. V. INTERVALLO, & VIETATO. | | | |
| Triplé. V. INTERVALLO, & TRIPPLICATO. &c. | | | |

Intolérable. V. PROHIBITO, VIETATO &c.

Lacile Relation Intolérable. V. RELATIONE.

Intonation, des Pseaumes, des Cantiques, des Hymnes &c. de l'Office Divin. V. SALMO, & TUONO.

Vers pour se souvenir de l'Intonation des Pseaumes. V. TUONO. §. numero 3.

Introduction. V. INTRADA, & PRELUDIO.

Introit. V. TUONO. §. 2. numero 1.

Joint. Notes Jointes ou Liées. V. NOTA, & LEGATURA, O 2 Jouen.

Jonien. V. *FASTIO*, *JONIO*, & *MODO*.
 Irregulier. V. *IRREGOLARE*.
 Cadences Irregulieres. V. *MODO IRREGOLARE*, &c.
 Sautes Irreguliers. V. *SALTO*.
 Modes, ou Tons Irreguliers. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.
 &c.
 Jugement, avec Jugement. V. *CON DISCRETIONE*.
 Just. Accord Juste. V. *SYSTIGIA*.
 Juste. Consonance, Corde, Ton, Intervalle, Son, Harmonie &c.
 Juste. V. ces mots à leur rang.
 Juste. Quarte, Quinte, Oclave, &c. Juste. V. Tous ces mots
 à leur rang.
 Juste. Entouner, ou Intonation Juste. V. *TUONO* &c.

K.

Krecher (Athanase.) Nom d'un Auteur. V. *NOTA QUAR-
 TA*, *STROMENTO*, *SYSTEMA* &c.

L.

La *ce*, la *see*, l'*see*, &c. au dessus, ou au dessous. V. *HY-
 PER*, ou *HYPO*.
 Lamentation. V. *LAMENTATIONE*.
 Languissant, Maniere, ou expressions languissantes. V. *LAN-
 GUENTE*, *SYNCOPE* &c.
 Languissement. V. *LENTO*, *LARGO*, *ADAGIO* &c.
 Larmes, comme si on répandoit des larmes. V. *LACHRY-
 MOSO*.
 Latins. Leur Systeme. V. *SYSTEMA*: Bête a substitué leurs Let-
 tres à celles des Grecs, pour servir de Notes. V. *Ibid.*
 Tib. 2.
 Leçons de Tenebres, ou de la Semaine Sainte. V. *LAMEN-
 TATIONE*.
 Legèrement. V. *ALLEGRO*, *LEGGIADRO*, *BRILLANTE*,
VIVACE &c.
 Lent, ou Lentement, Pesamment, D'une maniere lente, pe-
 resseuse, comme endormie. V. *ADAGIO*, *GRAVE*, *LEN-
 TO*, *TARDO*, *LANGUENTE*, *LARGO* &c.
 Très, ou fort Lentement. V. *LARGO*, *ADAGIO ADA-
 GIO* &c.
 Lerteur, ou Vitellé des Notes, & de la Mesure. V. *MOT-
 IO*. Lettre,

Lettre, ou Note de Musique. V. *POTENZA*.
 Lettre des Grecs, des Latins, ou de Boëce, de S. Gregoire, de
 Guy l'Arein, & des Modernes, &c. V. *SYSTEMA* en plu-
 sieurs endroits; mais sur tout à la dernière Table.
 Lettres de la Gamme; Pourquoi nommées Clefs. V. *CHIAVE*,
 & *SYSTEMA*.
 Levant, En levant. V. *THESIS*, & *PER ARSIN*. à la Lettre
P. & *BATTUTA* &c.
 Lever, ou Levé, un Levé, c'est un Temps de la Mesure, qui
 se fait en levant la main. V. *THESIS*, *BATTUTA*, &c.
 Liaison, Lien. V. *Legatura*, & *LEGATO*.
 Libre. V. *LIBERO*, ou *SCIOLTO*.
 Lidien. V. *LYDIO*. Lidien mêlé. V. *MISSO-LYDIO*, & *TUO-
 NO*. §. 1.
 Lié, Contraint, Obligé. V. *LEGATO*, *CONTRAPUNTO*,
OBLIGATO &c.
 Lié, Joint avec quelque chose. V. *NOTA*.
 Note Liée. *NOTA*, *LEGATURA*, *SYNCOPE*. &c.
 Lignes Horizontales, ou Fon met les Notes; Leur Histoire,
 leur Nombre, leur Rang &c. V. *LINEA*, & *RIGA*.
 Lignes & Espaces; Leur utilité dans la Musique; Qui les
 a inventés & mises en usage &c. V. *SYSTEMA*.
 Petites Lignes surnuméraires, ou hors d'œuvre. V. *LINEA*. &
RIGA: Il ne s'en fait servir que rarement, sur tout pour
 les Voix. V. *VOCE*.
 Liste. V. *Systema*. numero 3.
 Litanies. V. *LITANIA*.
 Livre, chanter sur le Livre. V. *CONTRAPUNTO*.
 Loix, *Notes*, ou *Tropes*, C'est ce que les Anciens appelloient
 en general *Modes*, ou *Tons*; & en particulier, les différen-
 tes Manieres ou Chants des Flûtes, dont parle Plutarque
 dans son Traité de la *Musique*, & dont nous parlerons quel-
 que jour plus amplement.
 Longue. V. *LONGA*, *NOTA*, *MODO*, *PROLATIONE*,
TEMPO &c.
 Note longue, Syllabe longue, *TEMPO DI LONGA*, ou
 Temps propre à placer une Syllabe longue, &c. V. *Ibid.*
 Loure, Espèce de Mulette. V. *CONTINUO*, & *ZAMPO-
 GNA*. C'est aussi souvent le nom d'un Air & d'une Danse
 qu'on écrit ordinairement sous la Mesure de 6. pour 4. &
 qu'on Bat lentement ou gravement, & en marquant plusien-
 siblement le premier temps de chaque Mesure, que le se-
 cond &c.
 Lomer. C'est une maniere de Chanter, qui consiste à donner
 un

un peu plus de temps & de force à la première des deux Notes de pareille valeur, comme deux Noires, deux Croches &c. qu'à la seconde, sans cependant la pointer ou la piquer.

Loy. Voyez *cy-dessus*, Loix & Règles.

Lozange, Note noire, en Lozangé. V. *HÉMOLIA*, & *TRIPOLA* 1. *Clas. numero 1.*

Luth. V. *LEUTO*, ou *LUTO*.

Lycan, Nom d'Homme. V. *LYRA*.

Lydien. V. *cy-dessus* Lydien.

Lyre. V. *LYRA*, & *VIOLA*.

M.

Madrigal. V. *MADRIGALE*.

Majellé, Majestueux, avec Majellé, Majestueusement. V. *GRAVE*, *MAESTOSO* &c.

Majeur, Majeure. V. *MAGGIORE*.

Ton Majeur. V. *SYSTEMA*, *TETRACHORDO*, *PROPOR-TIONE*. &c.

Demi-Ton Majeur. V. *HÉMITUONO*. *SECONDA* &c.

Seconde, 3^e, Sixte, 7^{me}, Majeure. V. tous ces Noms à leur Rang.

Mœuf, en Mode, Temps, Prolation, Majeur parfait & imparfait. V. ces mots à leur Rang.

Modes, ou Tons Majeurs. V. *MODO numero 8.*

Prolation Majeure. V. *PROLATIONE* & *TRIPOLA*.

Temps Majeur. V. *TEMPO*.

Triple Majeur. V. *TRIPOLA numero 1. 1. Clas.*

Main. En baissant la main. V. *THESIS*. En levant la main. V. *Ibid.* & *PER* & *BATIUTA*.

Main Harmonique, ou Gamme. V. *MANO HARMONICA*.

Le Maire, nom d'Homme. V. *SI*.

Maître de Musique. V. *MAESTRO DI CAPELLA*.

Ton Maître, Seigneur, ou Dominant. V. *TUONO. §. 1.*

Maniere

Affligée, Triste &c. V. *SOLLECHIO*, *LUGUBRE* &c.

Craintive. V. *TIMOROSO*.

Emphatique. V. *MAESTOSO*.

Expressive. V. *RISENTITO*.

Gaye. V. *ALLEGRO*, *SUEGLIATO*.

Grave. V. *GRAVE*, *MAESTOSO*.

Maniere. Languissante. V. *LANGUENTE*.

Lente. V. *LENTO*, *TARDO*, *LARGO* &c.

Majestueuse. V. *MAESTOSO*.

Plaintive. V. *LAMENTATIONE*.

Comme en pleurant. V. *LACHRYMOSO*.

Pompeuse. V. *MAESTOSO*.

Vive & Expressive. V. *PPACE* *RISENTITO*.

&c.

Maniere, ou Sile de Composer, d'Ecrire, de Chanter. V. *MUSICA*, & *STILO*.

Marche, ou Touche de l'Orgue, du Clavecin &c. V. *TASTO*.

Marque. V. *SEGNO*: Marques de Silence. V. *SEGNO*, &

PAUSA: Marque de Repetition. V. *RIPRESA*: Marques pour connoître les Tons de l'Eglise. V. *TUONO. §. 1.*

Marqué, Clefs marquées. V. *CHIAVE*, & *SYSTEMA*.

Marquer également tous les Temps de la Mesure. V. *MOTTO*.

Martyr. Pour un Martyr. V. *PER*.

Maskarade. V. *MASCHARADA*.

Mauvais Temps de la Mesure. V. *GATTIVO*.

Mediante. V. *MEDIANTE*, & *MODO. numero 1. & 7.*

Mediation d'un Pseaume. V. *SALMO*, & *TUONO. §. 1. numero 3.*

Mediatement. Sauver mediatement une Dissonance. V. *SYNCOPE*.

Melodie. V. *MELODIA*, *GENERE*, *USO* &c.

Pratique des Dissonances dans la Melodie. Voyez le Nom de chaque Dissonance à son Rang.

Musique Melodique. V. *MUSICA*.

Mélopée. V. *MELOPELA*, & *USO*.

Mutation par Mélopée. V. *MUTATIONE*.

Ménest. V. *MENNETTO*, *MOTIO*, & *SUONATA*.

Mercur. V. *LYRA*: Ordre de Mercure. V. *ORDINE*: Ordre, ou Systeme de Mercure. V. *SYSTEMA numero 3.*

Mêlé. V. *MISTO*: Ton mêlé, ou mine, V. *TUONO. §. 2. numero 2.* Lydien mêlé. V. *MISGLYDIO*.

Le même, en la même chose. V. *ISTESSO*, ou *L'ISTESSO*.

Melle. V. *MESSA*. Miff au Chœur. V. *MESSA*: Melle concertée, courte, pour les Déchants &c. V. *MESSA*. Melle

Melle

Mesure. V. *BATTUTA*, *METRON*, *TATTO* &c.
 Mesure Binaire. V. *lib. PERFETTO* & *TEMPO*: Triple;
 V. *lib. PERFETTO* & *TRIPOLA*: Triple Bi-
 naire. V. *TRIPOLA*. 3. Classe: Comment on doit don-
 ner ou marquer la Mesure pour le Triple Binaire. V. *TRI-
 POLA*. 3. *Claf. art. 1. numero 5.*
 Mesure à 4. Temps, V. *BATTUTA*, *TATTO*, &c. &
OTTUPLA: à 6. Temps, V. *SESTUPLA*: à 9. Temps V.
NONUPLA: à 12. Temps, V. *DODECUPLA* &c. &
 pour ces trois dernieres, *TRIPOLA*.
 Demie Mesure, V. *MINIMA*.
 Bon temps de la Mesure. V. *BUONO*: Mauvais Temps de la
 Mesure. V. *CATTIVO*. Comme aussi pour tous les deux,
LONGA &c.
 Musique Mesurée. V. *MUSICA*.
 Metrique, Musique Metrique. V. *MUSICA*.
 Milieu Harmonique. V. *TRIAS*, *HARMONICA*.
 Parties du milieu. V. *TRIAS*, *SISTYGLA* &c.
 Ligne du Milieu, c'est la 3^{me}, des Cinq dont on se sert pour
 placer les Notes de la Musique, ainsi nommée, parce
 qu'elle est au milieu &c.
 Mineur, Moindre, ou plus Petit. V. *MINORE*.
 Demi-Ton, ou Semi-Ton Mineur; 2^{de}, 3^{de}, 6^{te}, 7^{me}, Mi-
 neure. V. Tous ces mots à leur rang.
 Modes, ou Tons Mineurs: V. *MODO*. numero 8. & *PASSA-
 CAGLIA*.
 Mode, ou Mœuf Mineur, Parfait & Imparfait. V. *MODO*,
TEMPO, *PROLATIONE* &c.
 Temps Mineur. V. *TEMPO*.
 Ton, (pris comme Intervalle) Mineur. V. *TETRACHOR-
 DO*, *SYSTEMA*, & *PROPORTIONE*, à la Table.
 Minimie, ou Blanche, V. *MINIMA*, *MODO*, *TEMPO*,
 &c.
 Minorité. La 4^{te}, la 5^{te}, & l'8^{te}, ne souffrent ni Majorité, ni
 Minorité, & pourquoy. V. *QUARTA*, *QUINTA*, *OTTA-
 VA* &c.
 Mixolydien. Mode, ou Ton. V. *MISSOLIDIO*, *MODO*, &
TUONO. §. 1.
 Mixte. Mode Mixte. V. *MODO* & *TUONO*. §. 2. numero 2.
 Triples Mixtes. V. *TRIPOLA*. 3. *Claf. numero 1.*
 Mobile. Chevalet Mobile. V. *MAGAS*, & *MONOCHORDO*.
 Mode, ou Ton, V. *MODO*, *TUONO*. §. 2. numero 2. *SIS-
 TEMA*. &c. Le terme *Mode* n'est pas fort ancien, il a été
 introduit par Glarean. V. *TUONO*. 3^{me}, *Signification*.

Modes

Anciens. V. *MODO*. numero 1. & *Seqq.*
 Authentiques. V. *MODO*. numero 4. & 6. & *TUO-
 NO*. §. 1.
 Diatoniques, ou Naturels. V. *MODO*. numero 10.
 Dorien, Eolien, Lydien, Phrygien, Ionien &c. V.
 tous ces mots à leur Rang & *MODO*. numero 5. &
TUONO. §. 1.
 Incomplets, ou Imparfait, V. *TUONO*. §. 2. nu-
 mero 3.
 Majeurs }
 Mineurs } V. *MODO*. numero 8. & *PASSACAGLIO*.
 Modes. }
 Mélez, ou Mixtes. V. *TUONO*. §. 2. numero 2.
 Modernes. V. *MODO*. numero 6.
 Naturels, ou Diatoniques. V. *MODO*. numero 10.
 Plageux. V. *MODO*. numero 4. & 6. & *TUONO*
 §. 1.
 Premier, Second, 3^{me}, 4^{me}, &c. V. *MODO*, *PRO-
 TOS* &c. & ces mots à leur Rang.
 Transposéz. V. *MODO*. numero 10. & *TRANSPO-
 SITIONE*.
 Ou Tons de l'Eglise, ou du Plain-Chant. V. *TUO-
 NO*. 3^{me}, *Signification* &c.
 Modes, Cordes Essentielles des Modes. V. *MODO*. numero 1.
 & 7.
 Modes, Cordes naturelles & nécessaires des Modes. V. *MO-
 DO* numero 9.
 Modes, Manière Ancienne d'expliquer les Modes. V. *MODO*.
 numero 1. & *Seqq.* Manière Moderne. V. *lib. numero 6.* &
seqq.
 Mutation par Mode, ou Ton. V. *MUTATIONE*.
 Ordre Ancien & Moderne des Modes entr'eux. V. la Syllabe
UT.
 Portion de Mode, ou Morceau de Chant qui ne remplit pas tou-
 te l'étendue d'un Mode. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.
 Sons Essentiels d'un Mode. V. *MODO*. numero 1.
 Sortir, hors du Mode, Rentrer dans le Mode. V. *MODO*.
 numero 11. *MUTATIONE*, & *MUSICA*, *ME LABOLICA*.
 &c.
 Mode, ou Mœuf, Majeur, Mineur, Parfait, Imparfait &c. V.
MODO, *TEMPO*, *PROLATIONE* &c.
 Moderation. Avec Moderation. V. *MODERATO*, *DISCRE-
 TO* &c.
 Moderne. Lettres Modernes de la Musique. V. *SYSTEMA*.
 Tab. 2.

P 3

Modis 1

Modes Modernes. V. *MODO*, numero 6. & *Segg.*
 Musique Moderne. V. *MUSICA*.
 Signes. ou Marques Modernes des Sons de la Musique. V. *SEGNO*, *POTENZA* & *SYSTEMA*.
 Systeme Moderne de la Musique. V. *SYSTEMA*.
 Plus Moderne. V. *PIU MODERNO*.
 Modulation. V. *MELOPELA*, *MODULAZIONE*, ou *MODULATIONE*, & *MODO*, numero 3.
 Moduler selon les Anciens. V. *MODO*, numero 3. Selon les Modernes. V. *Ibid.* & *MODULAZIONE*.
 Musique qui apprend à Moduler. V. *MUSICA*, *MODULATORIA*.
 Mous, ou Mode. V. *MODO*, *TEMPO*, *PROLATIONE*.
 Moindre. V. *MINORE*, & cy-dessus *MINEUR*.
 Moins. V. *MEN*. Moins vite, Moins fort &c. V. *MEN PRESTO*, *MEN FORTE*, &c. V. aussi *PRESTO*, *FORTE*, &c.
 Un peu moins. V. *UN POCO MENO*.
 Mol. V. *MOLLE*: *Diatonico Molle*. V. *DIATONO DIATONICO*: 6 mol. V. *TONDO. ROTONDO* &c. Tierce Mineure, Molle, ou Arithmetique. V. *TRIE*, numero 4. & la Table de cet Article, & *TERZA*.
 Monochorde. V. *MONOCHORDO*, *MAGAS*, *TEMPERAMENTO*.
 Monochorde épais, condensé, ou rempli de Cordes Enharmoniques & Chromatiques. V. *SPISSUS*.
 Monstre. La Monstre, ou l'Indice des Moyennes. V. *LYCANOS-MESON*, & la premiere Tab. du Mat *Systema*.
 La Monstre, ou l'Indice des Principales, ou plus basses. V. *LYCHANOS HYPATON*. *SYSTEMA Ibid.*
 Morts. Office, Messe, Mottet, Pseaume des Morts. V. *SALMO*, *MESSA*, *PER* &c.
 Motif de Cadence. V. *MOTIVO*.
 Mouvement. V. *MOEIO*: Mouvement droit, ou semblable, contraire, & oblique. V. *MOTTO*: De Mouvement, aller Chanter, Jouer de Mouvement, un Air de Mouvement, V. *ABATUTTA* & *MOTTO*: Par Mouvements contraires. V. *FIGHA*: Mouvement, ou Temps de Gavotte, du Menuet &c. V. *TEMPO*, *GAVOTTA*, *MINUETTO* &c.
 Moyenne. La Moyenne. V. *MESE* & *SYSTEMA*. *Lit.* 1. & 2.
 Tetrachorde des Moyennes. V. *TETRACHORDON*, *MESON*, *SYSTEMA*. *Ibid.* & *TETRACHORDO*.
 L'Indice, ou la Monstre des Moyennes. V. *LYCHANOS-MESON* & *SYSTEMA*. *Ibid.*

L

La Sous-principale des Moyennes. V. *PARHYPATE MESON* & *SYSTEMA*. *Ibid.*
 La Principale, ou plus Basse des Moyennes. V. *HYPATE-MESON* & *SYSTEMA*. *Ibid.*
 Muance. V. *MUTATIONE*, *SYSTEMA*, *MANO HARMONICA*, la Syllabe *SY* &c.
 Muet. Figures Muettés. V. *FIGURA*, *PAUSA* &c.
 Multiple. V. *PROPORTIONE*, & *QUADRUPLA*, *QUIN- & TUPLA* &c.
 Murs (Jean des) ou de Murs ou de Muris, Docteur de Paris inventa (vers l'an 1330. ou 1333.) des Figures des Notes de la Musique. V. *NOTA*, *FIGURA*, *SYSTEMA* &c.
 Musette. V. *ZAMPOGNA*.
 Musiciens. V. *MUSICO*: Excellent Musicien. V. *VIRTUOSO* &c.
 Musique. V. *MUSICA*: Musique Ancienne, Chorale, Chorale, Chromatique, Diatonique, Enharmonique, Harmonique, Melodique, Melutée, Métrique, Moderne, Naturelle, Pratique, Speculative, &c. V. *MUSICA*. Et tous ces mots chacun à leur rang, & rangez en Italien par ordre Alphabetique sous le Titre de *Musique*.
 Maître de Musique. V. *MAESTRO*. Les Italiens se servent aussi du Mot *Professore di Musica*, pour marquer celui qui montre, ou qui enseigne la Musique.
 Mutation, ou Changement, par Genre, par Ton, ou Mode, par Melopée, ou Modulation, par Systeme &c. V. *MUTATIONE*.
 Mytoven. Corde Mytovenne, ou Moyenne. V. *MESE*, & *TRIE*, numero 1. & cy-dessus *MOYENNE*.
 Chœur de Voix Mytovennes, comment leur donner un Ton convenable. V. *TUONO*. §. 3.
 Parties Mytovennes, ou du Milieu. V. cy-dessus *Milieu*, & *RELATIONE*, *TRIAS* &c.
 Taille Mytovenne. V. *TENORE*.

N.

Nature, Partie de l'Ancienne Gamme. V. *SYSTEMA*.
 Naturel. V. *NATURALE*.
 Cordes Naturelles d'un Mode. V. *MODO*, numero 9.
 Clefs Naturelles. *CHIAVE*.
 Diatonique Naturel. V. *SYNTONO*.
 Modo Naturel. V. *MODO*, numero 1.
 Musique Naturelle. V. *MUSICA*.

P 2

Réduire

Réduire du transféré au Naturel. V. *TRANSPOSITIONE*.
 Sile Naturel. V. *STILO*.
 Taille Naturelle. V. *TENORE*.
 Tierce Mineure Naturelle. V. *TÉRZA & TRITE*, numero 4.
 & la Table de *Trite*.
 Nécessaire. V. *NECESSARIO*.
 Négligent. Maniera negligente. V. *TARDO*.
 Neuf. V. *GROPPQ*.
 Neuf. Mesure à Neuf Temps. V. *NONUPLA*, & *TRIPOLA*.
 2. *Clasf. numero 1*.
 Neuf Ont: Neuf-Deux: Neuf-Huit: Neuf-Seize. V. *TRIPOLA*.
 1. *Clasf. Neuf-Quatre*. V. *Ibid.*, numero 1. & *DUPLA SESQUI QUARTA*.
 Neuvième. Intervalle composé. V. *NONA & SECONDA*:
 Neuvième Doublee. V. *DECIMA SESTA*: Triplee. V. *VIGESIMA TERZA* &c.
 Neuvième Mode. V. *MISSOLYDIO*.
 Neux. V. *USQ*.
 Noël. Pour le Jour de Noël. V. *PER*. On nomme ainsi vulgairement en François certains Cantiques à l'honneur de la Naissance de J. CHRIST, sur des Vaux de Villes, ou des Airs communs, & que tout le monde sçait.
 Noir. V. *OSCURO*: Noir, V. *NOTA & SEMI-MINIMA*:
 Noir sans Queüe, Quarré, & Lozangé. V. *HEMIOLIA & TRIPOLA*. 1. *Clasf.* Noir à Queüe V. *SEMI-MINIMA*,
 Note pointée. V. *PUNTO & TRIPOLA* dans toutes les Cases: Triple de Noires. V. *TRIPOLA*. 1. *Clasf. numero 3*. & *HEMIOLIA*.
 Nombre. V. *NUMERO*: Nombres de Deux & de Trois. V. *PERFETTO*: Noms des Nombres. V. *POTENZA* &c.
 Nonuple. V. *TRIPOLA*. 2. *Clasf.* & *NONUPLA*.
 Note, Courte, Note. V. *CONTRA-PUNTO, SEMPLICE, FALSO BORDONE* &c.
 Note Quarrée, Simple, ou sans Queüe, & avec une Queüe. V. *LEGATURA*.
 Corps, ou Tête d'une Note. V. *NOTA*, ou *VIRGULA*.
 Queüe d'une Note. V. *VIRGULA*.
 Note. V. *NOTA, FIGURA, POTENZA, VIRGULA, LEGATURA, SYSTEMA* &c.
 Les Lettres de l'Alphabet seroient chez les Anciens, Grecs & Latins, de Notes de Musique. V. *SYSTEMA*. Sur tout Tab. 2.
 Nottes, ou Sons. V. *CHORDA, SUONO* &c.
 Notes égales. V. *L*, ou *ED*, & *UGUALE*, *ANDANTE*, &c.

Notes

Not. FRANCOISE. Ora. 301
 Notes liées, ou jointes. V. *LEGATURA, NOTA, SYNCOPE* &c.
 Notes deliées, ou séparées. V. *NOTA, SCIOLTO, LIBERO* &c.
 Triple de Notes toutes noires. V. *HEMIOLIA & TRIPOLA*. 1. *Clasf. numero 3*.

O.

Ou *O vero*. Disjonction Italienne qui veut dire Ou.
 Obligé. V. *OBLIGATO*.
 Oblique. V. *OBLIQUO*: Mouvement Oblique. V. *MOTTO*:
 Note Oblique, V. *NOTA, LEGATURA, OBLIQUO*. &c.
 Obscur, ou Noir, V. *OSCURO*.
 Obstiné. V. *OSTINATO*, & *PERFIDIA*.
 Octave. V. *DIAPASON, MODO numero 3. OTTAVA* &c.
 Quelle est sa Forme Radicale, ou sa Proportion. V. *PROPORTIONE*.
 Octave Juste & Superflüe. V. *OTTAVA*.
 Octave Diminuée. V. *OTTAVA & SEMI*.
 Octave Redoublée, ou Double Octave. V. *DECIMA-QUINTA, DISDIAPASON, INTERVALLO* &c.
 Octave Triplee. V. *VIGESIMA SECONDA*: Quadruplee. V. *VIGESIMA NONA, & INTERVALLO*.
 A l'Octave au dessus. ou au dessous de quelque Sujet. V. *EPI*, ou *HYPER*, ou *HYPODIAPASON*.
 Sept Espèces d'Octaves. V. *MODO. numero 3*. Entre ces sept Espèces, il n'y en a que six qui puissent être divisées Harmoniquement. & six qui le puissent être Arithmétique. V. *HARMONICA DIVISIONE, OTTAVA, MODO. numero 3*.
 De l'Octave, c'est à dire du huitième Ton. V. *TUONO. §. 2. & Seq.*
 Octavine. V. *OCTAVINA*.
 Olympe, Nom d'homme. V. *SYSTEMA*.
 On, On doit, on Sonne &c. V. *SI*.
 Onde, comme par Ondes. V. *ONDEGGIARE*.
 Onzième, Intervalle composé. V. *UNDECIMA & QUARTA*.
 Opera, terme Italien, mais François. V. *OPERA*: Opera spirituel. V. *ORATORIO*.
 Opposition. V. *OPPOSITIONE*.
 Oratoire. V. *ORATORIO*.

Orchestra.

Orchestre. V. *OPCHESTRA*.
 Ordinaire. V. *ORDINARIO*.
 Ordre. V. *ORDINE*: Ordre, ou Rang de cinq Cordes. V. *PENTACHORDO*: De six Cordes. V. *ESSACHORDO*: De sept Cordes. V. *EPTACHORDO* &c.
 Ordre, ou Systeme de Mercure. V. *ORDINE*, & *SYSTEMA*: De Philolaus, Pythagore & Terpanthe. V. *ORDINE*.
 Organille, c'est celui qui tenche l'Orgue. V. *ORGANO*: Comment il doit donner le Ton du Chœur. V. *TUONO*. §. 3. & ce qui suit.
 Orgue. V. *ORGANO*: Petit Orgue, V. *ORGANO PICCIOLIO*: Point d'Orgue. V. *CORONA*, & *PUNTO*: Trompette & Clairon de l'Orgue, V. *TROMBA*: C'est de tous les Instrumens celui qui est le plus propre pour entretenir l'Harmonie, & jouer la Balle Continuë. V. *BASSO CONTINUO* Comme aussi à donner, à fixer, & à entretenir le Ton du Chœur, V. *TUONO* §. 3.
 Ornement, ou Couleur. V. *CHROMA*, & *COLORATURA*: Ornement du Chant. V. *COLORATURA*, *DIMINUTIONE*, *FIGURA*, *SUPPOSITION* &c.
 Obligation, ou Affectation de faire toujours la même chose. V. *PERFIDIA*.
 Octuple, espece de Mesure, V. *OTTUPLA*, & *TRIPOLA*. 3. *Clas. art. 2.*
 Ouvrage. V. *OPERA*: Ouvrage par Excellence. V. *libid.*
 Ouvrages d'un Auteur en Musique. V. *MUSICA*.

P.

Pair. Mode, ou Ton Pair. V. *TUONO*. §. 1. *numero 3.*
 Papier, & Feuillet, ou Page. V. *CARTA*.
 Par. Terme Latin *MODUS PAR*. V. *TUONO*. §. 1. *numero 3.*
 Par. *Prosist.* V. *DA*, & *PER*.
 Par Degrez Conjoints. V. *DI GRADO* & *USO*: Par Degrez Disjoints. V. *DI SALTO*: Par Ondes, V. *ONDEGGIARE* &c.
 Paresseuse. Maniere Paresseuse. V. *LENTO*, *TARDO* &c.
 Parfait. V. *PERFETTO*.
 Accord Parfait. V. *SYNGIA*.
 Cadence Parfaite. V. *QUINTA*: Où l'on la peut faire. V. *MODO. numero 11.*
 Cercle Parfait. V. *CIRCOLO*, *SEMI*, *PERFETTO* &c.
 Modé Majeur & Mineur Parfait. V. *MODO*, *TEMPO* &c.
 Prola-

Prolation Parfaite. V. *PROLATIONE*. Signe Parfait V. *PROLATIONE*.
 Temps Parfait & Imparfait. V. *TEMPO*.
 Parole. V. *PAROLA*. Les Paroles. V. *LE PAROLE*, *TESTO* &c.
 Partiale. Note Partiale. V. *NOTA*.
 Particulier, Syllèmes Particuliers. V. *SYSTEMA numero 1.*
 Partie de Musique. V. *PARTE*, *VOCE* &c.
 Parties Recrantes. V. *FAVORITO*, *SGIO* &c.
 Partie du Grand & du Petit Chœur. V. *RIPieno*, *TUTTI* &c.
 Partie Superieure. V. *PARTE SUPERIORE*.
 Partie Inferieure. V. *PARTE INFERIORE*.
 Parties Découvertes, ou Extremes. V. *RELATIONE TRIAS*, & *SYNGIA*.
 Parties Couvertes, ou Mytoyennes, ou Parties du Milieu. V. *libid.*
 Partition. V. *PARTE*, *CANONE IN PARTITO*, *PARTITURA*.
 Partition, ou Accord des Instrumens. V. *TEMPERAMENTO*. Il faut pour qu'elle soit bonne & juste, que les Quintes soient un peu foibles &c. V. *libid.* & *QUINTA*.
 Piques, Pour le jour de Piques. V. *PER*.
 Passacaille. V. *PASSACAGLIO*, & *SUONATA*.
 Passage, Morceau de Chant. V. *PASSAGIO*: Passage d'un Son à un autre Son. V. *MOTTO* & *USO*.
 Passe-pied. C'est un Menuet dont le Mouvement est fort-vite & fort gay, ainsi. V. *MINUETTO*.
 Passion, Affecton. V. *USO*.
 Passionné. V. *PATHETICO*: D'une Maniere Passionnée. V. *AFFECTUOSO*, *VIVACE*, *PASSIONATO*.
 Pastorale. V. *PASTORALE* & *OPERA*.
 Pathetique. V. *MUTATIONE*, *PATHETICO*, *USO*, &c.
 Fugue Pathetique. V. *FUGHA PATHETICA*: Musique Pathetique. V. *MUSICA*, *RECITATIVO* &c.
 Patron, ou Exemple, V. *REGOLA*.
 Pavane, Piece grave & serieuse, qu'on bat ordinairement à deux Temps &c. V. *SUONATA*.
 Pavillon d'une Trompette. V. *TROMBA*.
 Pause, ou Silence. V. *PAUSA*, *NOTA*, *FIGURA*, *FIGURE MUTE* &c.
 Pause Generale. V. *PUNTO* & *CORONA*.
 Pause Initiale. V. *MODO*, *TEMPO* &c.
 Demie Pause. V. *PAUSA* & *MEZZA-PAUSA*.

- Signes, ou Marques des Pauses. V. FIGURA, NOTA, PAUSA &c.
- Pedale. V. PEDALE.
- Péné, D'une Maniere Penée, Etudiée, Travaillée, Forcée &c. V. STENTATO.
- PENNA Lorenzo, Nom d'un Auteur. V. TRIPOLA. ; Claf. art. 1. numero 4. sur la fin.
- Pentachorde. V. QUINTA.
- Pentecôte. Pour le Jour de la Pentecôte. V. PER.
- Penultième. V. PARANETE.
- Penultième. { Des Aigües, ou Excellentes. V. PARANETE HYPERBOLEON.
Des Disjointes, ou Séparées. V. PARANETE, DIESEUGMENON.
Des Appliquées, ou Ajustées. V. PARANETE SINEMENNON, & TRITE.
&c.
- Perfection des Notes. V. PROLATIONE PERFETTO, PUNTO &c.
- Perfidie, ou Obstination. V. PERFDIA.
- Perpetuel. Bourdonnement Perpetuel. V. CONTINUO: Fugue Perpetuelle. V. CANONE, FUGA IN CONSEQUENZA &c.
- Pesamment. V. LENTO, TARDO &c.
- Pesant. Musique Pesante, c'est à dire dont les Mouvements sont lents, & conséquemment les Notes, lentes & d'une longue durée.
- Petit. On joint en François cet Adjectif à plusieurs choses qui regardent la Musique. Exemple.
Chœur. V. FAVORITO: Parties du Petit Chœur, V. Ibid. & RIPIENO.
Duo. V. DUETTO.
Petit. Orgue. V. ORGANO PICCIOLO.
Retour, ou Petite Repetition. V. RITORNELLO.
Trio, ou Triolet. V. TRIO.
&c.
- Petite. { Clef. V. cy-dessus, Clef.
Flûte. V. ZUFOLO, & FLAUTINO.
Reprise. V. RIPRESA.
Ritournelle. V. RITORNELLO.
Trompette. V. TROMBETTA.
Violle. V. VIOLETTA.
&c.
- Peu. Un Peu plus, V. UN POCO PIU: Un Peu moins. V. UN POCO MENO.

Philc.

- Philolaus, en Ital. Philolao, Nom d'Homme; Ordine di Philolao. V. ORDINE.
- Phrygien. Mode, ou Ton. V. FRIGIO, MODO, & TUONO. §. 1.
- Phisique. V. NATURALE.
- Picquant. Sile picquant. V. STILO.
- Piqué. V. STACCATO, SPICCATO &c.
- Pithagore. Nom d'un Philolophe. V. LYRA, TEMPERAMENTO &c.
- Pitié, Exciter de la Pitié. V. PIETOSO.
- Plain-Chant. V. CANTO, TUONO. &c.
Tons, ou Modes du Plain-Chant. V. TUONO 3me, Signification, & §. 1. & Segg.
- Plaintif, Maniere Plaintive, comme en pleurant. V. LAMENTATIONE, LACHRYMOSO &c.
- Plagal. Modes, ou Tons Plagaux. V. MODO. numero 4 & 6. & TUONO. §. 1.
- Plein. V. PIENO, & SPISSUS: Plein Chœur. V. PIENO: Notes Pleines. V. NOTA &c.
- Pleurer, comme en pleurant. V. LACHRYMOSO.
- Plus. V. PIU: Plus doux, plus doucement. V. PIU PIANO: Plus gayement. V. PIU ALLEGRO: Plus vite. V. PIU PRESTO, & PRISTO: Un peu plus. V. UN POCO &c.
- Poétique. Musique Poétique. V. MUSICA.
- Point. V. PUNTO, & SEGNO: Les points ont autres fois servi de Notes. V. CONTRAPUNTO, NOTA, & SYSTEMA. &c. Le Point est la marque de la Prolation. V. PROLATIONE.
- Point d'Alteration, d'Accroissement, d'Imperfection, de Perfection, de Translation &c. V. PUNTO, & tous ces Mots chacun à leur rang.
- Point d'Orgue. V. PUNTO, & CORONA.
- Point à Queüe. V. PUNTO.
- Pointé. V. STACCATO, & SPICCATO.
- Breve, Ronde, Blanche, Noire, Croche &c. Pointée. V. PUNTO, & TRIPOLA dans toutes les Classes, & PROLATIONE, MODO, TEMPO &c.
- Pompeux. D'une maniere Pompeuse. V. MAESTOSO.
- Portion de Mode, c'est à dire un Chant qui n'a pas toute l'étendue d'un Mode. V. TUONO. §. 2. numero 3.
- Pesamment. V. GRAVE, LENTO, ADAGIO &c.
- Petit. V. ORGANO PICCIOLO.
- Pour. V. DA, ou PER: Pourvu que, V. SE.
- Pousser la voix. V. STENTATO.
- Pretorius. Nom d'un Auteur. V. STROMENTO.

Q₁

Primi.

- Pratique. V. *PRATTICA*: Musique Pratique. V. *MUSICA*: Pratique des Diffonances, tant dans la *Melodie*, que dans l'Harmonie. V. *SYNCOPE*, *SUPPOSITION*, & leurs Noms chacun à leur rang: Pratique des Consonances. V. *SESTA*, *TERZA*, *QUINTA*, *OTTAVA*, &c.
- Préface. V. *TUONO* §. 2. *numero* 3.
- Prélude. V. *PRELUDIO*, *FANTASIA*, *INTRADA*, *RECERCATA*, *SIMPHONIA*, *TASTATURA* &c.
- Premier. V. *PRIMO* & *PROTOS*.
- Cheeur. V. *PRIMO* & *CHORO*.
- Dessus de Voix. V. *SOPRANO*, *CANTO* &c.
- De Violle. V. *VIOLA*: De Violon. V. *VIOLINO*: De Haut-Bois. V. *CORNETTINO* &c.
- Mode. V. *DORIO* & *IONIO* &c.
- Temps de la Mesure. V. *THESIS*: C'est le bon Temps. V. *EUONO*: C'est le Temps des Syllabes longues. V. *LONGA* &c.
- Ton. V. *DORIO*, *PROTOS*, & *TUONO* §. 1. Marques pour le connoître, & un Exemple. V. *TUONO* §. 2.
- Violen. V. *PRIMO*, & *VIOLINO*. &c.
- Basse. V. *PRIMO* & *BASSO*.
- Haute-Contre. V. *PRIMO* & *ALTO*.
- Taille. V. *PRIMO* & *TENORE*.
- Violle. V. *PRIMO* & *VIOLA*.
- Voix. V. *GUIDA*.
- Classe des Tons du Plain Chant. V. *TUONO* §. 1. & 2. &c.
- Préparation. V. *INTRADA*, *PRELUDIO*, *SONATA* &c.
- Préparer une Diffonance. V. *SYNCOPE*.
- Principale, en plus basse. V. *HYPATE*.
- Tetrachorde de Principales. V. *TETRACHORDO* & *SYSTEMA*. Tab. 1.
- Principale des Moyennes. V. *HYPATE-MESON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1.
- La Sous-principale des Moyennes. V. *PARHYPATE-MESON* & *SYSTEMA*. Tab. 1.
- L'Indice, ou la Maistre des Principales. V. *LYCHANOS-HYPATON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1.
- La Sous-principale des Principales. V. *PARHYPATE-HYPATON* & *SYSTEMA*. Tab. 1.
- La Principale des Principales. V. *HYPATE-HYPATON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1. Cordes

- Cordes Principales d'un Mode. V. *MODO numero* 1.
- Prise. V. *PRESA*, & *USO*.
- Procéder par Degrez, soit conjoints, ou disjoints. V. *ISO*: Par degrez conjoints, V. *GRADO*: Par Degrez disjoints, V. *SALTO*.
- Proche, en Grec *Pava*, en Latin *Prope*. Termes qui servent à composer le nom de plusieurs des Cordes du Systeme Ancien.
- Proche la Moyenne. V. *PARAMESE* & *SYSTEMA*. Tab. 1.
- Proche la Principale des Moyennes. V. *PARHYPATE-MESON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1.
- Proche la premiere des Principales. V. *PARHYPATE-HYPATON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1. &c.
- Prolation. V. *PROLATIONE*, *LEGATO*, *SEGNO*, *MODO*, *TEMPO* &c. Prolation, ou Trainée de plusieurs Notes sur une même Voyelle, ou Syllabe. V. *PROLATIONE*: Prolation Majeure, Mineure, Parfaite &c. V. *Ibid*.
- Promptement. V. *PRESTO*, *PRONTO*, *SOLLECITO*, *VISITAMENTE*, *VIVACE* &c.
- Proportion. V. *PROPORTIONE*, & *TRIPOLA* 1. *Class. numero* 1.
- (Double, D'égalité, D'inégalité, Sur-particuliere, Sur-partiente, Setqui-Altère, Setqui-Tierce &c.) V. *PROPORTIONE*.
- Proportion Triple. V. *PROPORTIONE* & *TRIPOLA*.
- Proportion Quadruple. V. *Ibid*. & *QUADRIPOLATO*. V. aussi tous ces mots & autres semblables à leur rang.
- Proportion des Consonances & des Diffonances. V. La Table du mot *PROPORTIONE*.
- Prose Rimée & Cadencée. V. *SEQUENZA*.
- Psalmodie. V. *PSALMODIA*.
- Pseaume. V. *PSALMUS*, *SALMO*, & *TUONO*: Comment on doit chanter les Pseaumes; Leur Intonation, Mediation, & Termination; Vers pour faciliter leur Intonation. V. *TUONO* §. 3. *numero* 5.
- Entonner les Pseaumes; Ce que c'est. V. *Ibid*.
- Pseaumes de Tierce, de Vêpres, de Complies, des Fêtes, des Saints, du Dimanche, des Morts &c. V. *SALMO*.
- Prelomée. Nom d'Homme. V. *TEMPERAMENTO*.
- Pythagore, & Pythagore, nom d'un Philophe, V. *MO-NOCHORD.*

NOCHORDO, ORDINE, SISTEMLA, & TEMPERAMENTO.

Pythagoriciens. Secte de Philosophes qui reconnoissent Pythagore pour leur Chef. V. TEMPERAMENTO.

Q.

Quadruplé. V. QUADRIPlicATO, & INTERVALLO.
Quadruple. Proportion Quadruple. V. QUADRIPlicATO, PROPORTIONE.

Qualité d'une Note. V. NOTA.

Quantité d'une Note. V. NOTA.

Quarré. V. QUADRO, & QUADRATO.

Quarré. V. QUADRATO, TONDO, & SYSTEMA.

Quarrée. Note Quarrée. V. BREVE, PROLATIONE, LEGATURA, TRIPOLA. *Class. 1. numero 1. &c.*

Quart de Soupir. V. PAUSA DI SEMICHROMA au mot PAUSA.

Quart de Ton. V. ENHARMONICO.

Du Quart, C'est à dire du Quatrième Ton. V. TUONO. §. 1. & 2.

Quarte. V. DIATESSARON, PROPORTIONE, QUARTA, SYNCOPE, TETRACHORDO &c.

Quarte Majeure & Mineure ne se doit pas dire, & pourquoy. V. QUARTA & TRITONO: Elle est quelques fois Consonance, quelques fois Dissonance, & quand. V. QUARTA. Sa Pratique, tant dans la Melodie, que dans l'Harmonie. V. *ibid.*

Diminuée. V. QUARTA, & SEMI.

Doublee. V. UNDECLIMA.

Fausse. V. QUARTA, & SEMI.

Juste. V. QUARTA. Elle est composée essentiellement de 2. Tons, & un Semi-Ton Majeur. V. TRITE numero 4.

Quadruplée. V. VIGESIMA QUINTA.

Superflüe, ou Triton. V. QUARTA & TRITONO.

Triplée. V. DECIMA OTTAVA.

&c.

A la Quarte au dessus. V. EPI, ou HYPER, DIATESSARON.

A la Quarte au dessous. V. HYPO DIATESSARON.

Quatorzième. V. DECIMA QUARTA, & SETTIMA.

Quatre. V. QUATRO; A Quatre Parties. V. SYNGLA:

Mouit à Quatre Temps, V. TEMPO, & OTTUPLA:

Triplés

Triplés à Quatre Temps. V. TRIPOLA. 3. *Class. art. 2.*

A Quatre Voix seules. V. QUATUOR, & à QUATRO SO: LI &c.

Quatre Classes de Tons. V. PROTOS & TUONO. §. 1. & 2: Quatrième. V. QUARTO, & PROTOS.

Quatrième Classe des Tons. V. TUONO §. 1. & 2.

Quatrième Ton. V. HYPOPHRYGIO, & TUONO. §. 1.

Exemple du 4^{me}. Ton. V. TUONO. §. 2.

Queüe, V. CODA, NOTA, PROPRIETA, VIRGULA.

Blanche à Queüe. V. MINIMA.

Noire à Queüe. V. SEMI & SEMI-MINIMA.

Quarrée avec une Queüe. V. LONGA.

Quarrée sans Queüe, ou Simple. V. LEGATURA.

Queüe, Ascendante, c'est à dire dont l'Extremité est, ou monte

en haut. V. LEGATURA, & VIRGULA.

Queüe Pendante, ou Descendante, dont l'extremité est en bas, V. *ibid.*

Du Quint. C'est à dire du Cinquième Ton. V. TUONO.

Quinte. V. DIAPENTE, PENTACHORDO, QUINTA, PROPORTIONE &c.

Juste. V. QUINTA &c. Sa Proportion. V. PROPORTIONE: Souvent elle n'est pas si bonne que la 6^{te}, ny même que la 5^{te}, Superflüe. V. MODO numero 12. dans les Contre-Points Doubles à l'8^{ve}; Il faut l'éviter, ou la traiter comme une Dissonance &c.

Diminuée, ou Fausse. V. QUINTA &c. Sa Proportion, ou la Forme. V. PROPORTIONE.

Il ne faut pas la confondre avec le Triton. V. Lesrs differences au mot TRITONO.

Dans la Melodie, elle est descendüe en montant, & passable en descendant. V. INTERVALLO, VIETATO &c.

Quinte. Son usage dans l'Harmonie. V. QUINTA & SYNCOPE.

Superflüe. V. QUINTA &c. UT SUPRA. Souvent elle est meilleure dans l'Harmonie, que la 5^{te}, juste. V. MODO. numero 12. Elle est descendüe tant en montant, qu'en descendant dans la Melodie.

Doublee. V. DUODECIMA.

Triplée. V. DECIMA NONA.

Quadruplée. V. VIGESIMA SESTA.

De Haut-Bois. V. DULCINO:

De Violon. V. VIOLA, & VIOLONCELLO.

&c.

Q. 3

La

La Quinte se partage naturellement en deux Tierces; c'est ce qui la rend Harmonieuse, & *Piena*. V. *TRIAS HARMONICA*: Cette division est Harmonique, ou Arithmétique. V. *Ibid.*
 Dans l'Accord, ou la Partition des Instruments, il faut que la 5^{tes} soit un peu faible. V. *QUINTA*, & *TEMPERAMENTO*.
 A la Quinte au dessus. V. *EPI*, ou *HYPER-DIAPENTE*.
 A la Quinte au dessous. V. *HYPO-DIAPENTE*.
 Quintuple. V. *QUINTUPLA* & *PROPORTIONE*.

R.

R Aciner, ou Formes des Consonances, & des Dissonances. V. la Table du mot *PROPORTIONE*.
 Raïson. V. *PROPORTIONE*, & *RAGIONE*.
 Raïsonnable, ou Raïonal. V. *RATIONALE*.
 Rampant. V. *STILO*.
 Rang. V. *ORDINE*. Rang de 5 Cordes. V. *PENTACHORDO*; De six Cordes, V. *ESSACHORDO*; De sept Cordes, V. *EPTACHORDO* &c. Rangs, ou Classes des Tons de l'Eglise. V. *TUONO*. §. 1. & 2.
 Rapport. V. *PROPORTIONE*.
 Raïonal. V. *RATIONALE*.
 Raye. Ligne, Trait de Plume. V. *RIGHA*.
 Rebattement, Rebatte &c. V. *RIBATTUTA*, *REPERCUSSIO* &c.
 Recherché, Travailé &c. V. *MOIETTO*, *ORATORIO* &c.
 Recherche, Prélude, Fantaisie. V. *RICERCATA*.
 Recit. V. *SOLO*, *RECITATIVO*, *CONCERTANTE* &c.
 Recitant. Dessus Recitant, Haute-Contre, Taille, Basse, Partie &c. Recitante, ou, du Petit Chœur. V. ces mots chacun à leur Rang, & *SOLO*, *CONCERTANTE* &c.
 Chœur de Parties Recitantes. V. *FAVORITO*.
 Recitatif. V. *RECITATIVO*, *MOTTO*, *TEMPO*. &c.
 Redoublé, Composé, figuré. V. *COMPOSITO*.
 Redoublement. V. *RADOPPIAMENTO*.
 Réduction. V. *DEDUZIONE*.
 Réduction des Dominantes des Tons de l'Eglise à un même Ton. V. *TUONO* §. 3.
 Réduction d'un Ton transposé au Naturel. V. *TRANSPOSITIONE*.
 Réduire. V. *cy-Affus* Réduction.
 Reformé. Systeme Reformé. V. *TEMPERAMENTO*.
 Regle. V. *CANONE*, & *REGOLA*. Reglé

Reglé. Egalité bien réglée de tous les Temps de la Mesure. V. *MOTTO*.
 Régulier. V. *REGOLARE*: Cadence Régulière. V. *REGOLARE*, & *MODO*: Saut Régulier. V. *SALTO*: Ton Régulier & Irrégulier. V. *TUONO*. §. 2. *numero* 3.
 Relation. V. *RELATIONE*: Relations non Harmoniques; Fautes Relations Tolérables, & Intolérables; Faute Relation du Tri on, comment se peut éviter ou sauver &c. V. *RELATIONE*. Fautes Relations ne se peuvent & ne se doivent souvent pas éviter. V. *Ibid.*
 Rempli. V. *PIENO*, *RIPIENO*, *SPISSUS* &c.
 Remplissage. V. *RIPIENO*, & *TUTTI*.
 Rentrer dans le Mode. V. *MODO* *numero* 11.
 Renverse. A la Renverse, ou, à l'Envers, Sens dessus dessous &c. V. *PER*, & *ROVERSICIO*, *RIVOLTARE*, *RIVOLGIMENTO*. &c.
 Renversé. Imitation, Fugue renversée. V. *IMITATIONE*, *FUGHA* &c.
 Renversement. V. *RIVOLGIMENTO*, *ROVERSICIO* &c.
 Renverser. V. *RIVOLTARE*.
 Repercussion. V. *REPERCUSSIO*, & *MODO* *numero* 1.
 Reperer, ou, Repetez. V. *REPLICA*, *SI REPLICA* &c.
 Repetition fréquente des mêmes Sons. V. *REPERCUSSIO*: Repetition d'un Chant, ou d'une Partie, d'un morceau considérable d'un Chant &c. V. *REPLICA*, *RIPRESA* &c. Petite Repetition, ou Reprise. V. *Ibid.* & *RITORNELLO*: Signe de Repetition, ou *Signum Repetitionis*. V. *RIPRESA*, *SEGNO*, *PUNTO* &c.
 Replique, ou Repetition. V. *REPLICA*. Ce mot signifie aussi le Doublement, le Triplement &c. d'un Intervalle; Aussi on dit l'8^{ve}, & ses répliques &c.
 Repliqué. Intervalle répliqué, ou Double, Triplé &c. V. *INTERVALLO*.
 Répons. V. *RESPONSORIO*, & *TUONO*. §. 2. *numero* 3.
 Reprise, grande & petite. V. *RIPRESA*.
 Résolu. V. *RISOLUTO*: Canon Résolu. V. *CANONE IN PARTITO*.
 Respectueux, d'une manière respectueuse, ou Timorée. V. *TI-MOROSO*.
 Résurrection. Pour la Fête de la Résurrection. V. *PER*.
 Retour, Petit Retour, ou Repetition. V. *RITORNELLO*.
 Retrograder, ou Retrogradant. V. *IMITATIONE CANCHE-RIZANTE*.
 Revêillé. V. *RISUEGLIATO*.
 Rime & Rime. Prose rimée & cadencée. V. *SIQUENZA*. Rime

Richmique. Musique Rithmique. V. *MUSICA*.
 Ritournelle. V. *RITORNELLO*, *PRELUDIO* &c.
 Romanesque. V. *GAGLIARDA*.
 Rond. V. *ROTONDO*, & *TONDO* : 6 Rond, ou 6 Mol.
 V. *Id.* & *MOLLE*, *B MOLLE*, *SYSTEMA*, *TRITE*.
 &c.
 Ronde. V. *NOTA*, *MINIMA*, *LEGATURA*, *SEMI-BREVE*,
TRIPOLA &c. Ronde Pointée & non Pointée. V.
PROLATIONE, *TRIPOLA*. &c. Triple de Rondes. V. *TRI-*
POLA, 1. *Claf. numero 1.* &c.
 Rondeau. V. *ARIETTA*, *MINUETTO*, *GAVOTTA*, *RI-*
PRESA &c. & sur tout *DA CAPO*, & *COME SOPRA*.
 Roulades, ou Roulements. V. *TIRATA numero 4.*
 Rustique. Danse Rustique. V. *VILANELLA*.

S.

S A. ou Za. V. *SI*.

Sacqueboute. V. *POSAUNE*, & *TROMBONE*.
 Sacrement, Pour le S. Sacrement, ou du S. Sacrement. V. *PER*
 & *IL VENERABILE*. à la Lettre V.

Sagelle, avec Sagelle. V. *MODERATO*, & *DISCRETO*.

Saint.

| | | | |
|---|---|---|-----------------|
| } | Pour quelque Saint.
Du S. Esprit
Pour quelque Saint ou Sainte qu'on vou-
dra
Pour le S. Sacrement
Pour la Ste. Vierge
&c. | } | V. <i>PER</i> . |
|---|---|---|-----------------|

Sanglot. Expression de Sanglots & de Soupirs. V. *SYNCO-*
PE, & *TRONCO*.

Sans. V. *SENZA* : Sans trainer la Voix ny la Mesure. V.
VISTAMENTO, *PRESTO*, *STACCATO* &c.

Sarabande. V. *MOTTO*, & *MINUETTO*. La Sarabande n'é-
 tant à la bien prendre qu'un Menuet, dont le mouvement est
 grave, lent, sérieux &c.

Sault, par Sault, ou Sautant, c'est à dire autrement par Degrez
 Disjoints. V. *SALTO*, *GRADO*, *USO* &c.

Saults Regulars & Permis ; Saults Irregulars, & Tolerez ;
 Saults defendus & mauvais &c. V. *SALTO*, *INTERVAL-*
LO, *VIIETATO*.

Sautillant. Mouvement Sautillant. V. *GIGA*, *SALTARELLA*,
SYNCOPE &c.

Sauver une Disonance, ce que c'est. V. *RISOLUTO* : Comment
 cela

cela se doit faire. V. *SYNCOPE*, & le nom de chaque Dis-
 sonance à son rang.

Science des Sons & des Proportions. V. *MUSICA*.

Sec, coup d'Archet sec. V. *SPICCATO*, & *STACCATO*.

Second. V. *PROTOS*, & *PRIMO*.

Chœur. V. *PRIMO*.
 Couplet d'un air en diminution. V. *VARIATIO*.
 Dessus. V. *CANTO*, *DISCANTO* &c.
 Fagot. V. *FAGOTTO*. 1.
 Haut-Bois. V. *CORNETTINO*. 1.
 Second.

| | |
|---|---|
| } | Mode. V. <i>HYPO-IONICO</i> .
Ton. V. <i>HYPO-DORIO</i> , <i>PROTOS</i> , & <i>TUONO</i> ;
§. 1. & un Exemple §. 2.
Violon. V. <i>VIOLINO</i> &c.
&c. |
|---|---|

Seconde. Intervalle de la Musique. V. *SECONDA*, *TUONO*,
INTERVALLO, *DISSONANTE* &c. Sa Proportion. V. La
 Table du mot *PROPORTIONE* : Sa Pratique dans la Melo-
 die. V. *SECONDA*, & *USO* : Dans l'Harmonie. V. *SE-*
CONDA, *SYNCOPE* Supposition &c.

Seconde.

| | |
|---|--|
| } | Doublée. V. <i>NONA</i> , & <i>SECONDA</i> .
Diminuée. V. <i>SEMI</i> & <i>SECONDA</i> .
Majeure. V. <i>SECONDA</i> , <i>PROPORTIONE</i> , <i>TUO-</i>
<i>NO</i> &c.
Mineure. V. <i>SECONDA</i> , <i>SEMI</i> , <i>PROPORTIO-</i>
<i>NE</i> , <i>HEMI-TUONO</i> &c.
Quadruple. V. <i>VIGESIMA TERTIA</i> .
Superflue. V. <i>SECONDA</i> .
Triplee. V. <i>DECIMA SESTA</i> .
&c. |
|---|--|

Seconde comme Adjectif.

| | |
|---|--|
| } | Basse. V. <i>BASSO</i> .
Classe des Tons de l'Eglise. V. <i>PROTOS</i> , & <i>TUO-</i>
<i>NO</i> . §. 1. & 2.
Haute-Contre. V. <i>ALTO</i> .
Taille. V. <i>TENORE</i> .
Vièle. V. <i>VIOLA</i> .
&c. |
|---|--|

Section. V. *TUONO*, *CATTIVO*, *LONGA* &c.

Seigneur. V. *KYRIE* : Tous Seigneurs, Maîtres, ou Principaux
 &c. V. *TUONO*. §. 1.

Seize. Mesure de trois, de six, de neuf, de douze pour seize.
 V. *TRIPOLA* dans toutes les Classes.

Seizième. Triplique de la Seconde. V. *DECIMA SESTA*, *SE-*
CONDA, *INTERVALLO*.

Semaine Sainte. V. *RESPONSORIO, LAMENTATIONE, &c.*
 Brève. ou Ronde. V. *MODO, TEMPO, PROLA-
 TIONE, TRIPOLA &c.*
 Semi. Ton Majeur. V. *SEMITUONO, & PROPORZIONE.*
 Ton mineur. V. *Ibid.*
 &c.
 Sens dessus dessous. V. *ROVERSCIO.*
 Separé. Parties Separées. V. *PARTITO, PARTITURA &c.*
 Separées. V. *DIESEUGMENON, NOTA, TETRACHORDO,*
SYSTEMA Tab. 1. & cy dessus Dajoint.
 Separer les Sons. V. *SPICCATO, STACCATO, TRONCO &c.*
 Sept. Composition à sept Parties. V. *SYSGIA* sur la fin.
 Triple de sept pour deux, ou 7. 2. V. *TRIPOLA. Class. 3.*
art. 1. numero 5. vers la fin.
 Septième. V. *DIAPENTE COL DITONO &c. EPTACHOR-
 DO, HEPTACHORDON, SEPTIMA, SETTIMA &c.*
 Pratique de la Septième dans la Mélodie. V. *SETTIMA,*
USO, INTERVALLO, VIETATO &c. Dans l'Harmonie. V.
SETTIMA, SUPPOSITION, SYSCOPE &c.
 Diminuée. V. *SETTIMA*: Sa Pratique, ou son usa-
 ge, tant dans la Mélodie, que dans l'Harmonie. V.
Ibid.
 Doublee. V. *DECIMA QUARTA.*
 Majeure. V. *DIAPENTE COL DITONO, ou DI-
 TONUS CUM DIAPENTE, EPTACHORDO,*
SETTIMA &c. Sa Proportion. V. la Table du mot
PROPORZIONE: Sa Pratique dans l'Harmonie par
 Syncope & par Supposition. V. *SYSCOPE, & SUP-
 POSITION*; Par tenue. V. *SETTIMA.*
 Mineure. V. *SETTIMA, DIAPENTE COL SEMI-
 DITONO, EPTACHORDO &c.* Sa Proportion. V.
 La Table du mot *PROPORZIONE*: Sa Pratique
 dans la Mélodie. V. *USO, INTERVALLO, VIETATO,*
 Dans l'Harmonie. V. *SYSCOPE, SUPPO-
 SITION, SETTIMA &c.*
 Quadruplee. V. *VIGESIMA OTTAVA.*
 Superflue. V. *SETTIMA.*
 Triplee. V. *VIGESIMA PRIMA.*
 &c.
 A la Septième au-dessus. V. *EPI, & HYPER*: Au dessous. V.
HYPO.

Sep.

(Mode. V. *LYDIO.*
 Septième. Syllabe. V. *SY, & SYSTEMA.*
 comme Ton. V. *MODO, & TUONO. §. 1. Exemple du*
Adjectif. 7me, Ton. Ibid. §. 2.
 &c.
 Serenade. V. *SERENATA.*
 Serré. Mouvement, ou Mesure serrée. V. *STRETTO.* C'est
 l'opposé de *Largo.*
 Serti. Tons Sertis, ou Serviles. V. *TUONO. §. 1. numero 3.*
 Salsqui-Altere: Salsqui-Tierce: Salsqui-Quarte, &c. V. *PRO-
 PORZIONE.*
 Seltuple. V. *TRIPOLA. 3. Class. Art. 1.*
 Seul. V. *SOLO*: Voix seule. V. *VOCE.*
 A 2. à 3. à 4. à 5. Voix Seules &c. se marque ordinairement
 ainsi. à 2. *Soli*, à 3. *Soli*, à 4. *Soli*, à 5. *Soli* &c.
 Sixte. V. *SEXTA, & SESTA.*
 Si. V. *SE*: Si Nom d'une des Notes. V. *SY.*
 Sicilienne. Espèce d'Air & de Dance. V. *SALTARELLA,*
 ou la marque ordinairement avec les Signes $\frac{3}{4}$ ou $\frac{2}{4}$.
 Sifflet, & Sifflement. V. *ZUFOLO.*
 Signe. V. *SEGNO.*
 Accidentele. V. *SEGNO, DIESIS, SUONI ALTE-
 RATI &c.*
 Des Agréments. V. *NOTA, LONGA &c.*
 Extraordinaires. V. *SEGNO.*
 Imparfais, ou d'Imperfection. V. *PUNTO.*
 Parfaits, ou de perfection. V. *PUNTO.*
 Du Temps parfait & imparfait. V. *TEMPO.*
 Utilés dans la Musique. V. *SEGNO, FIGURA, NO-
 TA &c.* Dans la Musique moderne. V. *POIEN-
 ZA.*
 &c.
 Silence. V. *PAUSA, & TACET*: Se taire, garder le silence.
 V. *TACE.*
 Silence general. V. *CORONA.*
 Marques ou Signes de Silence. V. *SEGNO, & PAUSA.*
 Syllabe, & syllabe. Syllabe de Guido Aretime. V. *SILLABA.*
 Septième Syllabe, ajoutée par les Modernes. V. *SY.* Sa
 nécessité & son utilité. V. *SYSTEMA*: On la doit sou-
 vent changer en *Za*, ou *St*, ou *Et*, & pourquoy. V. *TRI-
 TE.*
 Simple. *Sals.* Simple d'un Air, ou le premier Couplet sans di-
 minution, ny variation. V. *PARLATIO.*
 Simple. *Adject.* V. *SEMPLICE.*

R r 2

Accord

Accord Simple. V. *SYSGIA*.
 C Simple. V. *TEMPO*.
 Cadence Simple. V. *SEMPlice*.
 Contre-point Simple. V. *CONTRA-PUNTO*.
 Imitation, ou Fugue Simple. V. *IMITATIONE*.
 Intervalle Simple. V. *INTERVALLO*.
 Notes Quarrées Simples, ou sans Queüe. V. *LEGATURA*.
 Triplet Simple. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf. numero 3. &c.*
 Sincopé, ou Entrelacé. V. *CONTRA-PUNTO, & SYNCOPE*.
 Six. Composition à 6. Voix, ou Parties. V. *SYSGIA*.
 Six, pour un, & pour deux. V. *TRIPOLA*. 3. *Claf. Art. 1.*
 Six, pour Quatre, ou Six-Quatre. V. *SESTUPLA, DI SEMIMINIME*, ou *SUPER-BIPARZIENTE QUARTA*, ou *SESSOUI-ALTERA, & TRIPOLA*. 3. *Claf. Art. 1. numero 3.*
 Six pour Huit, ou Six-Huit. V. *SESTUPLA DI CHROME*, ou *SUB-SUPER-BIPARZIENTE SESTA*, ou *SESSOUI-ALTERA*, ou *TRIPOLA*. 3. *me Claf. Art. 1. numero 4.*
 Six pour Seize, ou Six-seize. V. *SESTUPLA DI SEMI-CHROME*, & *TRIPOLA*. 3. *me Claf. Art. 1. numero 4.*
 Six Temps, Mesure à Six Temps, ou Triple Binaire. V. *TRIPOLA*. 3. *Claf. Art. 1.* Comment on en doit donner la Mesure. V. *Ibid.* sur la fin du 1. *Art.*
 Sixième. Intervalle de Musique. V. *cy-dessous*, Sixte.
 Sixième. Mode, ou Ton. V. *HYPOLYDIO, MODO, & TUONO*.
 Sixième. Ton de l'Eglise. V. *LYDIO, & TUONO*. §. 1. Exemple du 6me, Ton. V. *TUONO*. §. 2.
 Seste. V. *HEXACHORDO, ESSACHORDO, SESTA &c.*

Sixte.

(Diminuée. V. *SESTA*.
 Doublée. V. *DECIMA TERZA*.
 Majeure. V. *ESSACHORDO, & SESTA*: Sa Proportion. V. la Table du mot *Proportion*: Elle est défendue par Saut dans la Melodie, ou dans la fuite d'un Chant. V. *INTERVALLO, VIETATO, USO, SESTA, &c.*
 Mineure. V. *ESSACHORDO, & SESTA*: Sa Forme, ou Proportion. V. la Table du mot *Proportion*: Elle est permise, & même souvent très-excellente, tant en descendant, qu'en montant, dans la Melodie. V. *SESTA, INTERVALLO, USO &c.*
 Quadruplée. V. *VIGESIMA SETTIMA*.
 Superflüe. V. *SESTA*. Elle est absolument défendue, tant en montant, qu'en descendant dans la Melodie. V. *INTERVALLO, & VIETATO*.
 Triplée. V. *VIGESIMA &c.*
 La Sixte est souvent meilleure dans l'Harmonie, que la 5te. V. *MODO. numero 12. & SESTA*.
 A la Sixte au dessus. V. *EPI, ou HYPER*.
 A la Sixte au dessous. V. *HYP*.
 Soigneusement. V. *SOLLEGGIO*.
 Sollier, ou Solmifier. V. *SOLFEGLIARE & SOLFEGGIAMENTO*.
 Sombre. D'une maniere sombre, triste, lugubre &c. V. *LUGUBRE*.
 Son en general. V. *SUONO*: son en particulier pour une Note. V. *NOTA, CHORDA, POTENZA, TUONO &c.*
 Sons Graves, Aigus, Mitoyens, & beaucoup d'autres especes. V. *SUONO*.
 Signes, ou Marques des Sons. V. *FIGURA, NOTA &c.*
 Science des Sons. V. *MUSICA*.
 Passage d'un Son à un autre Son. V. *MOTTO & USO*.
 Sonate, de sem. gen. Sonates *Da Camera*, Sonates *Da Chiesa*. &c. V. *SUONATA*.
 Sonar de la Trompette. V. *TROMBA*.
 Sonometre. V. *TEMPERAMENTO*.
 Sortir. Il faut quelques fois sortir hors du Mode, & y rentrer à propos. V. *MODO. numero 11.*
 Souffrir. S'efforcer. faire quelque chose avec peine. V. *STENFATO*.
 Soumis, ou Inferieur. Tons soumis, ferviles, inferieurs &c. V. *TUONO*. §. 1.
 Soupir. V. *SOSPIRO & PAUSA*.

K F 3

Demi-

318 Sou. T A B L E. Sur.

Demi Soupir. V. *PAUSA & MEZZO SOSPIRO.*
 Quart de Soupir. V. *PAUSA DI SEMI CHROME*, au mot
PAUSA.
 Expression de Soupirs & de Sanglots. V. *SYNCOPE & TRONCO.*

Adjointe. V. *SYSTEMA*, & dans la seconde Table
 de ce même mot, le mot *HYPRO-PROSLAMBANOMENOS.*
 Moyenne. V. *PARAMESE*, & *SYSTEMA Tab. 1.*
 Principale des Moyennes. V. *PARHYPATE-MESON*
 & *SYSTEMA Tab. 1.*
 Principale des Principales. V. *PARHYPATE-HYPATON*,
 & *SYSTEMA Tab. 1.*

Soutèner, Soutènu, en Soutenant. V. *SOSTENUTO*, &
CONTINUATO.
 Spectacle. V. *OPERA.*
 Spirituel. Opera Spirituel. V. *ORATORIO.*
 Stenter, nom d'un homme dont Homere fait mention. V. *STENTATO.*
 Stile. V. *STILO.* Stile, ou Maniere de Chanter, ou de Com-
 poser. V. *MUSICA.*
 Strophe. V. *STROFFA.*
 Subitement. V. *SUBITO, PRESTO* &c.
 Subjugal. Ton-Subjugal. V. *TUONO. §. 1. numero 3.*
 Sublime. V. *STILO.*
 Sub-ordonné. V. *TUONO. §. 1. numero 3.*
 Sujet. V. *SOGETTO. numero 1.* Sujet de Fugue. V. *Ibid. nu-
 mero 4.*
 Suivre. Venir après. V. *SEGUE.*
 Superflu. Seconde, *3es, 4es, 5es, 6es, 7es, & 8es*, Superflu.
 V. Tous ces mots chacun à leur rang : Tous les intervalles
 superflu font descendus, tant en montant, qu'en descendant
 par faults, ou par degrez disjoints dans la Melodie, ou dans
 la Suite d'un Chant. V. *INTERVALLO & VIETATO.*
 Supposition. V. *SUPPOSITION* dans le Dictionnaire Italien.
 Sur aigu. Tetrachorde des Sur-aiguës. V. *SYSTEMA. Tab. 2.*
 sur qui adjoûé à l'Ancien Systeme. V. *SYSTEMA.*
 Sur le Livre ; Chanter sur le Livre. V. *CONTRAPUNTO.* Je
 croi que l'origine en vient pour les Eglises, d'une Decree-
 tale du Pape Jean XXII. qui commence *Dolla Sanctorum Pa-
 trum decretal auctoritas* &c. Et qu'on peut trouver dans le
 Corps du Droit Canon. *Lib. 3. Extravagant. Commun. de
 cita & benefate Clericor. Titul. 1.*
 Sur quelque chose. V. *PER* : Sur, ou au dessus. V. *SOPRA.*
 Sur-numeraire. *PROSLAMBANOMENOS.*

Sur

Sur. FRANCOISE. Tai. 319

Sur-particuliere. V. *PROPORTIONE.*
 Sur-partiente. V. *Ibid.*
 Sy. Septieme Syllabe inventée par les Modernes. V. *SY & SYS-
 TEMA*, & *cy-dessus* Syllabe.
 Syllabes, *ut, re, mi, fa, sol, la*, comment, pourquoi, quand,
 & par qui inventées. V. *SYSTEMA.*
 Symphonie. V. *SYMPHONIA, PRELUDIO, RITORNELLO,
 SUONATA, TOCCATA* &c.
 Syncope. V. *SYNCOPE & LEGATO* : Usage de la Syncope, tant
 dans la Melodie, que dans l'Harmonie. V. *SYNCOPE.*
 Systeme. V. *SYSTEMA* : Systeme, ou Ordre de Mercure, de
 Terpandre &c. V. *ORDINE.*
 Systeme des Grecs, des Latins, de Guy Aretin, des Modernes.
 Leur Histoire, leurs Notes, leurs differences &c. V. Sur
 tout cela fort amplement au mot *SYSTEMA.*
 Systemes particuliers. V. *SYSTEMA numero 1.*
 Systeme general. V. *Ibid.*
 Systeme Reformé. V. *TEMPERAMENTO.*
 Systeme Temperé. V. *Ibid.*

T.

T Ablature. V. *TABULATURA.*
 Table de l'Ancien Systeme des Grecs. V. *SYSTEMA.
 Tab. 1.*
 Table des quatre Systemes de la Musique. V. *SYSTEMA. Tab. 2.*
 Table, 8^e Exemple des huit Tons de l'Eglise, par raport au
 Plain Chant. V. *TUONO. §. 2.* par raport à la Musique. V.
Ibid. §. 1.
 Tables des Triples, Simples, Composés, Nonuples, Sestuples,
 Douduples &c. V. *TRIPOLA*, dans toutes les Classes.
 Taille. Partie de Musique. V. *TENORE.*
 Taille, ou celui qui chante cette Partie. V. *TENORISTA.*

| | | | |
|--------------------|---|-------------------|--------------|
| Taille. | } | Basse. | } V. TENORE. |
| | | Commune. | |
| | | Du Grand Chœur. | |
| | | Haute. | |
| | | Mytoyenne. | |
| | | Naturelle. | |
| | | Du Petit Chœur. | |
| | | Du Premier Chœur. | |
| | | Recitante. | |
| | | Du Second Chœur. | |
| Simplement Taille. | | | |
| &c. | | | |

T. T.

Taille de Violon, ou de Viole. V. *TENORE*, & *VIOLINO*, ou *VIOLA* &c.
 Taillé. C. Taillé, Coupé, Tranché, Barré &c. V. *TAGLIATO TEMPO*.
 Taire, se taire, Garder le silence. V. *TACET*.
 Tambour. V. *TYMPANO*.
 Temperament. V. *TEMPERAMENTO*.
 Temps. V. *PROLATIONE* & *TEMPO*.
 Temps, ou Mouvement de Gavotte. V. *GAVOTTA*, de Menuet. V. *MINUETTO* &c.
 Temps Imparfait. V. la Lettre C. *SEMI* & *TEMPO*.
 Temps Majeur, Mineur, Parfait &c. V. *TEMPO*.
 Signes des Temps Parfaits, Imparfait &c. V. la lettre C. & la lettre O. *SEGNO*, *TEMPO* &c.
 Temps de la Mesure. V. *BATTUTA*, *METRON* &c. Bon Temps de la Mesure. V. *BUONO*, *LONGA* &c. Mauvais Temps de la Mesure. V. *BREVE*, *CATTIVO* &c. Premier & 3^{me} Temps de la Mesure. V. *THESIS BUONO*, *LONGO* &c. Second ou 4^{me} Temps de la Mesure. V. *CATTIVO*, *BREVE*. &c.
 Meurs à deux Temps, ou Binaire. V. *FIGURA*, *NOTA*, *VALORE* &c. A Trois Temps. V. *TRIPOLA*: A Quatre Temps. V. *OTTUPLA*, *TEMPO* &c. A Six Temps. V. *SESTUPLA*: A Huit Temps. V. *OTTUPLA*: A Neuf Temps. V. *NONUPLA*: A Douze Temps. V. *DODECUPLA*.
 Pour toutes sortes de Temps. V. *PER OGNI TEMPO*.
 Tendre. V. *STILO*.
 Tendrement. V. *CON AFFETTO*, *AFFETTUOSO* &c.
 Tenebres. Leçons de Tenebres. V. *LAMENTATIONE*.
 Teneur, ou Taille. V. *TENORE*.
 Tenuë. V. *USO*: Tenuës. V. *SOSTENUTO*: Pratique de la 7^{me} Majeure par tenuë. V. *SETTIMA*.
 Terminaison des Pseaumes. V. *SALMO* & *TUONO*.
 Ternaire. Mesure Ternaire, ou Triple. V. *HEMIOLIA* & *TRIPOLA* &c. Pourquoi marquée par un Cercle ainsi O. V. *PERFETTO*.
 Nombre Ternaire est plus parfait que le Binaire. V. la lettre O. & *PERFETTO* &c.
 Terpandre, ou Terpanéro. Nom d'homme. V. *ORDINE* & *LYRA*.
 Terrible, Expressions Terribles. V. *TRONCO*.
 Tête d'une Note. V. *NOTA* & *FIGULA*.
 Tetrachorde des Aiguës, ou plus hautes, des Disjointes, des Moyennes, des Principales &c. V. *SYSTEMA*, Tab. 1.

Tetra-

Tetrachorde des Sur-aiguës. V. *SYSTEMA*, Tab. 2.
 Tetrachorde des Conjointes. V. *TRITE*, numero 4. & *SYNEMENON*.
 Texte. V. *TESTO*, & *SOGETTO*.
 Theoricion. V. *THEORICO*.
 Theorie. V. *THEORIA*.
 Tierce. Ce que c'est, sa forme, sa division, ses usages ou Pratique, tant dans la Melodie, que dans l'Harmonie &c. V. *TERZA*.
 Diminuë. V. *TERZA*.
 Doublée. V. *DECIMA* & *TERZA*.
 Majeure. V. *DITONO* & *TERZA*: Sa forme ou proportion. V. *PROPORTIONE*.
 Mineure. V. *SEMI DITONO*, ou *HEMITUON*? & *TERZA*: Sa forme ou proportion. V. *PROPORTIONE*: Elle peut être divisée harmoniquement & Arithmetiquement. V. *TERZA*, & *TRITE*, numero 4.
 Quadruplée. V. *VIGESIMA QUARTA*, & *TERZA*.
 Superflüe. V. *TERZA*.
 Triplée, ou dixième doublée. V. *DECIMA SETTIMA*, & *TERZA*.
 A la Tierce au dessus. V. *EPI*, ou *HYPER*: Au dessous. V. *HYPO*.
 Tierce. Partie de l'Office Divin. V. *TERZA*: Pseaumes de Tierce. V. *SALMO*.
 Tiers. Un Tiers. V. *TERZO*: Du Tiers, mauvaise maniere de nommer le 3^{me}, Ton. V. *TUONO*.
 Timbale. V. *TYMPANO*.
 Timoré. D'une maniere Timorée. V. *TIMOROSO*.
 Timothée le Miletien. Nom d'homme. V. *LYRA* & *SYSTEMA*.
 Tirade parfaite, ou véritable; Defectuëse, ou demi Tirade; De Notes liées ou Syncopees &c. V. *TIRATA*.
 Toccate. V. *TOCCATA*, *SYMPHONIA*, *RICERCATA* &c.
 Tollerable. Fausses Relations Tollerables & même Excellentes quelques fois. V. *RELATIONE*: Passages d'un Son à un autre Son, Tollerables. V. *INTERVALLO* & *VIETATO*.
 Ton, ou Son. V. *SUONO*, & *TUONO*, dans la premiere Signification.
 Ton pris pour un des Intervalles de la Musique. V. *TUONO*, *INTERVALLO*, *SECONDA* &c.
 Ton Majeur & Ton Mineur. V. *TUONO*, dans la 2^{de}, signifie.

5 f

gnification. V. *SYSTEMA & TETRACHORDO*: Leur forme ou proportion. V. la Table du mot *PROPORTIONE*. Le Ton Majeur se divise en demi Tons, & en quart de Tons; Mais non le Mineur. V. *TETRACHORDO*, & *SYSTEMA*: Lequel des deux Tons qui forment le Tetrachorde, est le Majeur. V. *TETRACHORDO* & *ibid.*

Demi-Ton Majeur. V. *HEMI-TUONO*, ou *SECONDA*.

Demi-Ton Mineur. V. *SECONDA*: & pour leurs Proportions. V. *PROPORTIONE*.

Quart de Ton. V. *ENHARMONICO*.

Ton du Chœur, ce que c'est. V. *TUONO*. Dans la 3^{me}, Signification: Comment il faut donner le Ton aux Voix hautes & aux Voix mitoyennes; & comment il faut l'entretenir. V. *TUONO*. §. 3.

Ton ou Mode. V. *MODO*: Et plus particulièrement pour ce qui regarde les Tons de l'Eglise, ou du Plain-Chant. V. *TUONO*. Histoire, & origine des Tons du Plain-Chant, & qui les a introduits dans l'Eglise. V. *TUONO*. §. 1. Regles pour connoître & discerner les huit Tons de l'Eglise les uns d'avec les autres. V. *TUONO*. §. 2. Il y en a quatre Rangz, ou Classes. V. *PROIOS*, & *TUONO*. §. 1. & 2. Transposition de ces Tons, & Réduction de toutes leurs Dominantes à un même Son, ou au Ton du Chœur. V. *TUONO*. §. 3. Table de ces 8. Tons par raport à la Musique. V. *ibid.*

Ton:

(Authentique. V. *AUTHENTICO*, *MODO*, & *TUONO*.

Dorien. V. *DORIO*, *MODO*, *TUONO* &c.

Hypo-Dorien. V. *HYPO-DORIO*, *MODO*, *TUONO* &c.

Hypo Lydien. V. *HYPO-LYDIO*, *MODO*, *TUONO*

&c.

Hypo-Mixo-Lydien. V. *HYPO-MIXO-LYDIO*, *MODO*,

& *TUONO*.

Hypo-Frigien. V. *HYPO-FRIGIO*, *MODO*, & *TUONO*.

Incomplet, ou Imparfait. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.

Impair. V. *TUONO*. §. 1. numero 3.

Ton. Irregulier. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.

Lydien. V. *LYDIO*, *MODO*, *TUONO* &c.

Mêlé, ou Mixte. V. *TUONO*. §. 2. numero 2.

Mixo-Lydien. V. *MIXO-LYDIO*, *MODO*, *TUONO*.

Pair. V. *TUONO*. §. 1. numero 3.

Phrygien. V. *PHRYGIO*, *MODO*, *TUONO*.

Plagal. V. *PLAGALE*, *MODO*, & *TUONO*.

Regulier. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.

Transposé, de la Musique. V. *TRANSPOSITIONE*.

Du Plain-Chant. V. *TUONO*. §. 2.

&c.

Collateraux. V. *PLAGALE*, *MODO*, & *TUONO*.

Dépendants. V. *TUONO*. §. 1. numero 3.

Dominants. V. *ibid.*

Seigneurs, ou Maîtres. V. *ibid.*

Sers, ou Serviles. V. *ibid.*

Soumis, Subjugués, Subordonnés. V. *ibid.*

Supérieurs. V. *TUONO*. §. 1. numero 3.

&c.

Premier Ton. V. *PROIOS*, *DORIO*, & *TUONO*. §. 1.

Exemple du premier Ton. V. *TUONO*. §. 2.

Second Ton. V. *TUONO*. §. 1. Exemple du second Ton.

V. *TUONO*. §. 2.

Troisième Ton. V. *TUONO*. §. 1. Exemple du 3^{me} Ton. V.

ibid. §. 2.

Quatrième Ton. V. *TUONO*. §. 1. Exemple du 4^{me} Ton.

V. *ibid.* §. 2.

Cinquième Ton. V. *TUONO*. §. 1. Exemple du 5^{me} Ton.

V. *ibid.* §. 2.

Sixième Ton. V. *LYDIO*, & *TUONO*. §. 1. Exemple du

6^{me} Ton. V. *ibid.* §. 2.

Septième Ton. V. *TUONO*. §. 1. Exemple du 7^{me} Ton.

V. *ibid.* §. 2.

Huitième Ton. V. *MISSO-LYDIO*, & *HYPO-MIXO-LY*

DIO, & *TUONO*. §. 1. Exemple du 8^{me} Ton. V.

TUONO. §. 1. S: 2 Classe;

Les Haut Tons de l'Eglise.

Classes différentes des Tons. V. *PROTOS*, & *TUONO*. §. 1. *numero 1.*
 Dominantes des Tons. V. *DOMINANTE, MODO, TUONO*. §. 2. *numero 3.*
 Étendue des Tons. V. *TUONO*. §. 2.
 Finalles des Tons. V. *TUONO*. §. 2. Vers qui contiennent celles du Plain-Chant. V. *Ibid.* §. 2. *numero 3.*
 Ionisations, Médians, & Terminaisons des Tons du Plain-Chant, par rapport aux Psaumes & aux Cantiques. V. *TUONO*. §. 5. Par qui elles ont été réglées & introduites dans l'Eglise. V. *SALMO*.
 Portion d'un Ton. V. *TUONO*. §. 2. *numero 3.*
 Transposition des Tons du Plain-Chant. V. *TUONO*. §. 2. *numero 1. & §. 3. numero 2.*
 Total. Totale. Note Totale. V. *NOTA*.
 Touchant, Pathétique, Passionné. V. *PATHETICO*.
 Touche, ou marche de l'Orgue, du Clavecin &c. V. *TASTATURA*, & *TASTO*.
 Tour de Gofier, ou Double Cadence. V. *RIBATTUTA DI COLA* & *TRILLO*.
 Tourner. V. *VOLTARE*. Tournez vite. V. *VERTE SUBITO*, ou *VOLTI SUBITO* &c.
 Tons. V. *OMNES & TUTTI, RIPIENO, DA CAPELLA* &c.
 Tout, un Tout, ou Total. V. *SESQUI*.
 Tout ce qui fait Harmonie. V. *MUSICA*.
 Tragedies. V. *OPERA*.
 Traînée de plusieurs Notes sur une même Voyelle, ou Syllabe. V. *PROLATIONE*.
 Traîner, en Traînant le Chant, & la Mesure. V. *LANGUENTE, TARDO, LENTO* &c. Sans Traîner. V. *VISTAMENTE*, ou *PRESTO*, ou *STACCATO*.
 Trait de Plume, ou Ligne. V. *RIGHA*. Quel en est l'Inventeur, l'usage & l'utilité dans la Musique. V. *SYSTEMA*.
 Trancher, couper, barer &c. V. *TAGLIATO*: Cercle, ou C. Tranché. V. *TAGLIATO, TEMPO* &c.
 Transflation. Point de Transflation, ou *Punto di Transflatione*. V. *PUNTO*.
 Transposer, & Transposition. V. *TRANSPOSITIONE*: Clefs Transposées, & Naturelles. V. *CHIAVE*: Diatonique Transposé. V. *MODO numero 10.* ou *TUONO*: Transposition des Tons du Plain-Chant. V. *TUONO*. §. 2. Musique Transposée. V. *MUSICA*: Reduire du Transposé au Naturel. V. *TRANSPOSITIONE*.
 Travaillé, Inquieté. V. *SOLLECHIO*.

Travailler, & Travail, à 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Parties. V. *SIGLA*.
 Traversière, Flûte Traversière. V. *FLAUTO*.
 Le Treizième. V. *DECIMA TERZA & SESTA*.
 Tremblant de l'Orgue. V. *TREMOLO*.
 Tremblement, ou Cadence à la Française. V. *TRILLO*.
 Trembleurs de l'Opera d'Ifis. V. *TREMOLO*.
 Très, ou Fort. V. *ASSAI*: Très-Doux. V. *PLANISSIMO*: Très-vite. V. *PRESTO PRESTO, PRESTISSIMO, VELOCISSIMO, VELOCISSIMAMENTE* &c. Très-lentement. V. *ADAGIO ADAGIO, LARGO*, ou *MOLTO LARGO*, ou *LARGO ASSAI* &c.
 Triade Harmonique. V. *TRIAS, MODO, numero 7. QUINTA, & SYSTIGIA*.
 Trio, Composition à 3. Parties. V. *TERZA, TRIA, TRIO, MODO, numero 7.* Regles pour faire un bon Trio. V. *TRIO & TERZA*: Trio Harmonique. V. *MODO, numero 7.* Peut Trio. V. *TERZETTO* &c.
 Triplet. V. *TRIPOLA*. 1. Claf. *numero 1.*
 Triplet. V. *TRIPOLATO, TRIPLA, PROPORZIONE, INTERVALLO* &c.
 Seconde } - - - { *DECIMA SESTA.*
 Tierce } - - - { *DECIMA SETTIMA.*
 Quarte } - - - { *DECIMA OTTAVA.*
 Quinte } Triplet V. { *DECIMA NONA.*
 Sixte } - - - { *VIGESIMA.*
 Septième } - - - { *VIGESIMA PRIMA.*
 Octave } - - - { *VIGESIMA SECONDA.*
 Triples. Voyez les lettres O, C & Q. *TRIPOLA, PROPORZIONE, HEMIOLLA, PERFETTO, MODO, TEMPO, PROLATIONE* &c.

- A deux Temps. V. *TRIPOLA*. 3^{me} Claf. art. 1. A trois Temps. V. *Ibid.* c. 1. & 2. Claf. A quatre Temps. V. *Ibid.* 3. Claf. art. 2.
 Binaire. V. *TRIPOLA* 3. Claf. art. 1. numero 1. Comment on en doit donner, ou battre la Mesure. V. *Ibid.* numero 5.
 De Blanches, ou de 3. de 6. de 12. pour deux. V. *TRIPOLA* dans toutes les Classes.
 De cinq, & de sept pour deux. V. *TRIPOLA* 3^{me} Claf. art. 2. numero 5. sur la fin.
 Composé. V. *TRIPOLA* 2. Claf.
 Croche. V. *BIS-CHROMA*, *NOTA*, & *QUATRO-CHROMA*.
 De Croches, ou de 3. pour 8. V. *TRIPOLA* 1. Claf. numero 4.
 De doubles Croches, ou 3. pour 16. V. *Ibid.* numero 5.
 Double, ou Double Triple, ou de 3. pour 2. V. *TRIPOLA* 1. Claf. numero 2.
 Doublement Triple. V. *TRIPOLA*. 2. Claf. numero 1. & *Segg.*
 De Douze pour 1. 2. 4. 8. 16. V. *TRIPOLA* 3. Claf.
 De Douze pour 8. V. *SUPER-QUADRI-PARZIEN-TE-DUODECIMA* & *TRIPOLA* 3^{me} Claf. art. 2. numero 4.
 Imparfait. V. *TRIPOLA*. 1. Claf. numero 1.
 Majeur. V. *TRIPOLA* 1. Claf. numero 1.
 Mineur. V. *Ibid.* numero 2.
 Mixte. V. *TRIPOLA* 3^{me} Claf. art. 1. & 2.
 De Neuf pour 1. 2. 4. 8. 16. V. *TRIPOLA* 2. Claf.
 De Neuf Noires. V. *DUPLA SESQUI-QUARTA* & *Ibid.*
 De Neuf Temps. V. *TRIPOLA* 2^{de} Claf. numero 1.
 De Notes toutes noires. V. *HEMIOLIA*, & *TRIPOLA*. 1. Claf. numero 3.
 Parfait. V. *TRIPOLA*.
 De Rondes. V. *TRIPOLA*. 1. Claf. numero 1.
 Simple. V. *TRIPOLA*. 1. Claf. numero 3.
 De Six pour 1. & pour 2. V. *TRIPOLA*. 3. Claf. art. 1. numero 1. De six pour 4. V. *Ibid.* & *SUPER-BIPARZIEN-TE-QUARTA*: De six pour 8. & pour 16. V. *TRIPOLA*. 3. Claf. art. 1. numero 4. & 5.
 De Trois pour 1. 2. 4. 8. 16. V. *TRIPOLA* 1. Claf.

Grand

- Grand Triple. V. *TRIPOLA*. 1. Claf. numero 1.
 Mesure Triple. V. *PERFETTO*.
 Proportion Triple. V. *PROPORTIONE*.
 Triplique. V. *INTERVALLO*, & les noms de chaque Intervalle en particulier.
 Triste, Sombre, Affligé, Languissant &c. V. *LUGUBRE*, *SOLLECITO*, *LANGUENTE*, *SYNCOPE* &c.
 Tristesse. Expressions de Tristesse. V. *SESTA* & *SYNCOPE*.
 Tristement. V. *TARDO*, *LENTO*, *LUGUBRE* &c.
 Triton. V. *QUARTA*, *TRITONO* &c. Sa Forme ou Proportion. V. *PROPORTIONE*: Il ne faut pas le confondre avec la Flûtte &c. Voyez leurs différences au mot *TRITONO*: Fausse Relation du Triton, comment & pourquoi doit être évitée. V. *RELATIONE*.
 Trois. V. *TRIA*, & *TRE*: A Trois, Composition à 3. Parties différentes. V. *TRIO* & *SYSGIA*: Trois pour 1. 2. 4. 8. 16. V. *TRIPOLA*. 1. Claf. numero 1. & *Segg.* Trois pour 8. V. *SUB*.
 Troisième au Masculin. V. *TERZO*, au Femin. V. *TERZA*, & *TRITE*.
 Troisième Ton. V. *HYPO-EOLIO*: Du Troisième Ton, ou du Tiers. V. *PROTOS* & *TUONO*. §. 1. Exemple du Troisième Ton. V. *TUONO*. §. 2.
 Troisième Rang, ou Classe des Tons de l'Eglise. V. *TUONO*. §. 1. & 2.
 La Troisième des Disjointes, ou la Troisième du Tetrachorde des Separées. V. *TRITE DIESEUGMENON*, & *SYSTEMA*.
 La Troisième des Excellentes, ou plus aiguës. V. *TRITE HYPERBOLEON* & *SYSTEMA*. Tab. 1.
 La Troisième des Adjointes, ou Appliquées. V. *TRITE*.
 Trombon. V. *TROMBONE*.
 Trompeur, Tromperie, Cadence Trompeuse. V. *INGANNO*.
 Trompette. V. *CLARINO*, & *TROMBA*: Première, 2^{de}, 3^{me}, Trompette. V. *CLARINO*. 1. 2. 3. &c.
 Petite Trompette. V. *TROMBETTA*.
 Trompette & Clairon de l'Orgue. V. *TROMBA*.
 Emboucher, Sonner la Trompette. V. *TROMBA*.
 Stile des Trompettes. V. *STILO SYMPHONLACO*.
 Trope, ou Tropes Terme Grec. V. *MODO*.
 Trop. V. *TROPPO*: Trappe. V. *NON*.
 Turbe. V. *THEORBA*.

V.

Valeur. V. *VALORE*.
 Variation. V. *VARIATIO*.

Varié.

Varié. V. *VARIATO & VARIATIO*.
 Variété. V. *VARIATIO*.
 Vaudevilles. V. *STILO*. Ce sont aussi des especes de *Vilanelles*, ainsi V. aussi *VILANELLA*.
 Vehemence. Avec vehemence. V. *FORTE*.
 Venir après. V. *SEGUE*.
 Vers Latins qui comprennent les Dominantes & les Finalles des Tons du Plain-Chant. V. *TUONO*. §. 2. numero 3. Vers pour faciliter l'Intonation des Pseaumes. V. *Ibid.*
 Verset. V. *VERSO*.
 Vertu, Vertueux. V. *VIRTU*.
 Vêpres, Pseaumes de Vêpres. V. *SALMO*.
 Vielle. V. *CONTINUO*.
 Vierge. La Ste. Vierge. V. *VERGINE*: Pour une Vierge. V. *PER-VIF*, ou Animé. V. *VIVACEMENTE*, *VIVACE* &c.
 Vigoureusement, c'est à dire en poussant, & solécitant le plus fortement qu'on le peut, le Son de la Voix. V. *VIGOROSAMENTE*.
 Villanelle. V. *VILANELLA*.
 Vingtième. La Vingtième Intervalle de Musique. V. *VIGESIMA, INTERVALLO & SESTA*.
 La Vingt-&unième. V. *VIGESIMA PRIMA, INTERVALLO & SEPTIMA*.
 La Vingt-deuxième. V. *VIGESIMA SECONDA, INTERVALLO & OTTAVA*.
 La Vingt-troisième. V. *VIGESIMA TERZA, INTERVALLO, & SECONDA*.
 La Vingt-quatrième. V. *VIGESIMA QUARTA, INTERVALLO & TERZA*.
 La Vingt-cinquième. V. *VIGESIMA QUINTA, INTERVALLO & QUARTA*.
 La Vingt-sixième. V. *VIGESIMA SESTA, INTERVALLO & QUINTA*.
 La Vingt-septième. V. *VIGESIMA SEPTIMA: INTERVALLO & SESTA*.
 La Vingt-huitième. V. *VIGESIMA OTTAVA, INTERVALLO & SEPTIMA*.
 La Vingt-neuvième. V. *VIGESIMA NONA, INTERVALLO & OTTAVA*.
 Viole. Première, 2de, 3me, &c. Viole. V. *VIOLA*: Dessus de Viole. V. *VIOLETTA*: Taille de Viole. V. *VIOLA & TENORE*: Basse de Viole. V. *VIOLA*.
 Violon. Instrument de Musique. V. *VIOLINO*: Premier, 2de, 3me, Violon &c. V. *Ibid.* Dessus, Haute-Contre de Violon. V. *VIOLINO*: Taille de Violon. V. *VIOLINO, VIOLA & TENORE*: Basse de Violon. V. *VIOLONE* &c. Sûle des Violons. V. *STILO SIMPHONICO*. Vio-

Violon. Homme qui joue, ou fait jouer du Violon. V. *VIO-LINISTA*.
 Virgule. V. *NOTA & VIRGULA*.
 Vite, ou Vite. V. *PRESTO, VISTAMENTE, VELOCE*.
 Moins Vite. V. *PRESTO & MEN.*
 Plus Vite. V. *PRESTO & PIU.*
 Tournez Vite. V. *VERTE SUBITO*, ou *VOLTI PRESTO*.
 Vitelle, ou Lenteur, des Notes de la Mesure. V. *MOTTO*.
 Vive. Maniere & Expression vive, brillante, animée &c. V. *BRILLANTE, ANIMATO, RISENTITO, VIVACE* &c.
 Une fois. V. *VOLTA*.
 Unisson. V. *HOMOPHONO, & UNISSONO*.
 Vocale. V. *VOCALE*: Musique Vocale. V. *MUSICA*.
 Voix. V. *VOCE & SUONO*: Voix seule. V. *VOCE SOLA*: A deux, à trois, à quatre, à cinq Voix &c. V. *VOCE numero 4*. Première Voix. V. *GUIDA*: Chauffer les Voix à leur point. V. *VOCE numero 5*. Pouffer la Voix. V. *STENTATO*: Chœur de Voix Hautes, ou Mitoyennes, ou Basses; Comment leur donner le Ton. V. *TUONO*. §. 3.
 Volte, Espece de Danse. V. *VOLTA*.
 Usage. V. *USO*: Usage de la connoissance des Tons ou Modes du Plain Chant. V. *TUONO*. 3me, Signification. Usages differents des Eglises. V. *TUONO*. §. 3. &c.
 Vuide, Note. Vuide. V. *NOTA*.

Z.


ZARIN, ou SA. V. SY.
 Zarlin, nom d'un Auteur qui a écrit en Italien de la Musique, & qu'on peut appeller aussi justement le Prince des Musiciens Modernes, que l'on appelle Aristoxene le Prince des Musiciens Grecs. V. *CANONE, QUARTA, RE, & UT* &c.

Fin de la Table du Dictionnaire.



T R A I T É

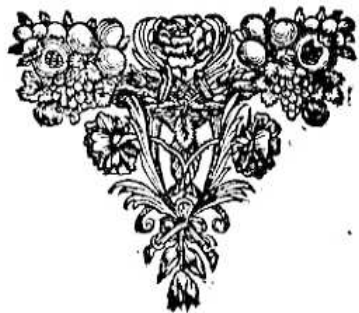
De la maniere de bien prononcer les Mots
Italiens ; Avec quantité d'Observations
qui ne sont pas moins nécessaires pour la
bonne Prononciation des autres Langues,
sur tout de la *Latine* & de la *Françoise*, pour
l'usage des Personnes qui chantent.



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

J Amais on n'a eu plus de goût, ny plus de passion pour la Musique Italienne, que l'on en a maintenant en France. Il y a cependant peu de personnes qui entendent bien les Termes dont l'intelligence est nécessaire pour la bien executer; & encore moins, qui prononcent ces Termes comme il faut. J'ai donc cru faire plaisir aux premiers, en mettant au jour le *Dictionnaire* cy-dessus, & j'espere que les autres me sauront quelque gré d'y ajouter le *Traité* suivant, où ils trouveront, non-seulement ce qu'il faut observer pour prononcer avec l'*accent*, & la *delicateffe* requise, la *Langue Italienne*; Mais aussi quantité d'Observations qui ne sont pas moins nécessaires pour la bonne Prononciation des autres Langues, sur tout de la *Latine* & de la *Françoise*. Cet ouvrage n'est

la verité qu'une compilation de ce que j'ai trouvé de meilleur & de plus conforme au bel usage, dans le celebre *Dictionnaire* de la *CRUSCA*, & dans les meilleures Grammaires qui ayent paru jusques ici pour la Langue Italienne, telles que sont les Grammaires d'*ODIN*, du *PORT-ROYAL*, de *LANFREDINI*, de *VENERONI* &c. Ainsi il n'y a de moi que l'ordre & l'arrangement d'une matiere que j'ai trouvé toute disposée. Je me fers de l'ordre Alphabetique, comme le plus commode, pour s'éclaircir en un moment des difficultez qu'on peut trouver dans la Prononciation d'une Langue, que les Musiciens sur tout doivent d'autant plus cultiver, qu'elle fournit à la Republique Musicale une infinité d'excellentes Pieces.



A.



A.

A• Premiere Lettre & premiere Voyelle de presque tous les Alphabets, se prononce en Italien tout comme en François & en Latin, c'est-à-dire, *la Bouche bien ouverte, les Levres bien séparées, & sur tout les Dents bien deserrées, c'est-à-dire, qu'il faut que la Machoire d'en bas soit tellement baissée, ou séparée de celle d'en haut, que du moins la Langue puisse passer librement entre les Dents. Je dis du moins, car si on la peut separer davantage, ce ne sera qu'étant mieux. En un mot, on ne peut trop deserrer les Dents, ny separer les deux Machoires l'une de l'autre, puisque c'est le vrai moyen de bien faire entendre la Voyelle A, de faire sortir librement la Voix, de la rendre naturelle, & latante &c.*

Remarquez cependant, que quelque exactitude qu'on apporte à bien observer ce que dessus, on peut encore tomber dans deux défauts, ou deux manieres de prononcer l'A, qu'il faut éviter soigneusement.

La premiere arrive à ceux qui poussent leur Voix du creux de l'estomach, ou du fond du Gofier. Ce qui fait qu'au lieu de prononcer l'A tout pur, ils supposent une *Aspiration*, ou une *H*, devant, ce qui leur fait prononcer *Ha*, au lieu d'*A*. Or rien n'est plus desagréable, sur tout dans les *Diminutions*, ou *Roulades*, que ces *Ha*, *Ha* &c. Sans parler de la fatigue inutile que cette maniere de prononcer donne à ceux qui en ont l'habitude, & qui ruine tôt ou tard leur Voix & leur Estomach.

La seconde arrive à ceux qui portent indifferemment leur Voix dans le Nez pour toutes sortes de Lettres; ce qui fait qu'ils supposent une *N*, ou une *M*, après l'A, & qu'au lieu d'un *A*, on entend des *An*, *an* &c. ou *Am*, *am* &c. qui ne sont pas moins desagréables que les *Ha* *ha* &c. cy-dessus. Or ce défaut est d'autant plus contraire au bel usage, que même, lorsqu'après un *A*, il suit effectivement une *N*, ou une *M*, en une seule syllabe, & qu'on fait quelque *Passage*, ou quelque *Roulade*, ou une *Cadence* ou un *Tremblement* sur cette syllabe, il faut bien prendre garde de prononcer, ou faire entendre l'*N*, ou l'*M*, pendant ce passage. Il faut d'abord prononcer purement & simplement la Voyelle *A*, continuer ce même Son pendant

T 3

dant

dant tout le passage, & ne donner que sur la dernière Note, ou à l'extrémité de ce passage, ce coup de Nez qui fait entendre l'N, ou l'M.

Remarquez que ces deux Observations sont communes aux quatre autres Voyelles *e, i, o, & u*, qu'il n'est pas moins désagréable de prononcer du Nez, ou de l'Estomach, que la voyelle *A*. Voilà pourquoi nous renverrons souvent dans la suite à cet article.

Remarquez encore que ces deux Observations sont communes à toutes les Langues, mais sur tout à la Latine, à l'Italienne & à la Française. J'ajoute quelques observations particulières à la Langue Italienne, pour la prononciation de l'*A*.

I. L'*A* se prononce en Italien devant toutes les Consonnes généralement comme on le prononce en François. Il faut seulement observer, selon le Dictionnaire de la CRUSCA, que très-souvent l'*A* a la force de faire doubler dans la prononciation la Consonne qui le suit, quand même elle ne seroit pas doublée dans l'écriture: Ainsi on prononce *Ammé, Alui* &c. quoique l'on écrive *à me, à lui* &c. Le plus leur cependant est de suivre là-dessus l'usage & la pratique.

II. L'*A* devant une *H*, ainsi *Ah!* ou ainsi *Ali!* est une Interjection qui marque dans plusieurs Langues diverses passions ou affections de l'ame, & qui se prononce comme une *eh*; ecc d'Aspiration, c'est-à-dire, comme une double *ah*, après laquelle on donne ce coup d'Estomach qui marque l'Aspiration. Mais il faut éviter soigneusement de ne pas donner ce coup d'Estomach devant l'*A*, & faire, par exemple, *Ha*, au lieu de *Ah*. Il faut observer, à l'égard du mot *Ah* qu'on trouve très-souvent dans les Airs Italiens, 1. Que Messieurs les Compositeurs doivent bien prendre garde de ne le placer que sur des Notes longues, & jamais sur des Notes breves. 2. Qu'il faut prononcer sur la fin la Voyelle *i* qui termine ce mot, mais si légèrement, & d'une manière si ceupee, qu'on ne la puisse entendre.

III. Devant les Voyelles *e, i, o, u*, l'*A* se prononce en Italien séparément de ces Voyelles, & ne fait pas de Diphtongue, comme dans la plupart des mots Latins & François. Ainsi on dit *Aerose*, & non *erose*; *Aita*, & non *aita*; *Audace*, & non *audace* &c. On devroit par conséquent donner dans la Composition des Chants une Note à chacune de ces Voyelles, & plusieurs l'observent régulièrement. Mais il y en a aussi plusieurs qui n'y mettent qu'une Note, supposant que l'on saura bien la séparer en deux de moindre valeur, dans l'exécution.

Les Italiens étendent cette manière de séparer l'*A* d'avec la Voyelle qui le suit, jusques aux mots Latins, sur tout pour la Voyelle *U*, ou *Ou*. Ainsi par exemple, ils prononcent *A-aura, A-oudi* &c.

&c. au lieu de *Aura, Audi* &c. Souvent même, s'ils ont quelque *Roulade* à faire sur la première Syllabe de ces mots, on n'entendra pendant toute cette *Roulade* que la Voyelle *a*, & sur la fin ou la dernière Note, ils passent légèrement la Voyelle *u*, ou *ou*. On trouve même souvent dans leurs Motets imprimés ces Voyelles ainsi séparées. Savoir s'ils ont raison, ou non, c'est ce que je n'examine point ici, où il me doit suffire de rapporter simplement, quelle est leur pratique.

IV. Quand l'article *à* se trouve devant un mot qui commence par une Voyelle: Pour lors on doit supposer un *d* après l'*a*, selon le Dictionnaire de la CRUSCA, afin d'éviter la rencontre de deux Voyelles. Ainsi on prononce, & on écrit même souvent *ad udire*, au lieu de *à udire*; *ad amare*, au lieu de *à amare* &c.

V. On trouve dans l'Italien quantité de mots terminés par un *à* avec un Accent Grave, comme *Età, Bontà, Carità, Libertà* &c. Cet Accent marque qu'il faut beaucoup appuyer sur cet *à*, par conséquent ouvrir bien la Bouche, pour en faire sortir le Son bien purement & plainement, & s'arrêter (dit LANFREDINI) sur cette Voyelle, plus que sur les précédentes. C'est sans doute ce qui donne la facilité aux Compositeurs Italiens de faire de si belles & de si longues *Roulades* sur ces dernières Syllabes. Il en est à peu près de même des quatre autres Voyelles, lorsqu'elles terminent un mot avec un pareil Accent, comme *Credè, Amò, Senti, Virtù* &c.

VI. Enfin cette manière d'accentuer les dernières Syllabes des mots, me donne occasion de faire encore ici quelques réflexions sur une autre espèce d'Accent, qu'on trouve souvent marqué sur les Syllabes des mots Italiens, & qu'on nomme *Aigu*. On le trouve souvent sur la Penultième, & quelquefois sur l'Antepenultième, il sert à marquer qu'il faut étendre, ou allonger le Son de la Voyelle de cette Syllabe. On l'obmet souvent en écrivant, & même dans l'Impression; parce que ceux, à qui un long usage fait aisément discerner les Syllabes breves d'avec les longues, negligent de le mettre; Cependant, comme il est d'une très-grande conséquence, sur tout pour Messieurs les Compositeurs, de bien connoître les Longues & les Breves: Il seroit bon qu'on fût plus exact, même dans toutes les autres Langues, à marquer ces sortes d'Accents, d'autant plus qu'ils servent très-souvent à empêcher quantité d'équivoques. A l'égard de la Langue Italienne je n'ay trouvé qu'une seule Règle pour la position de l'Accent aigu, qui est, que toutes les Voyelles qui se trouvent devant deux Consonnes, sur tout dans les Verbes, doivent être accentuées, & par conséquent longues, comme *Ameranno, Sentirebbe, Annasse* &c. Pour toutes les autres occasions, il n'y a que l'usage, l'exemple & la Pratique des bons Compositeurs d'Italie, & sur tout les Instructions de *cicco Voix* d'un bon Maître, qui puisse les bien apprendre.

Cette Lettre se prononce en Italien devant toutes les Voyelles & les Consonnes, tout de même qu'en François, c'est à-dire, en approchant d'abord les deux Leures l'une de l'autre, & les ouvrant sans violence dans le moment que le Son de la Voix sort de la Bouche. Or comme cette manière de prononcer cette Lettre, en rend la prononciation fort approchante de la prononciation du P & de l'U consonne, il faut bien prendre garde de confondre le B avec ces deux Lettres, & dire, par Exemple, comme quelques Allemands, *Passo*, ou *Pattuta*, au lieu de *Basso*, ou *Battuta*; & comme les Gascons, *Vene*, ou *Vianco* &c. au lieu de *Bene*, ou *Bianco* &c. Voyez cy-dessus aux Lettres P. & V.

C.

3me Lettre de l'Alphabet, dit le Dictionnaire de la CRUSCA, a beaucoup de rapport avec la Lettre G. Nous parlerons à son rang de cette dernière, à l'égard de la première, il faut remarquer.

I. Que devant les Voyelles *a, o, u*, on le doit toujours prononcer en Italien, ferme & aussi durement que le K, ou comme on le prononce en François dans les Mots *Capitaine*, *Corps*, *Courage*, *Cupidon* &c. Ainssi se prononcent en Italien *Capo*, *Conca*, *Curra* &c. comme s'il y avoit *Kapo*, *Kenka*, *Kurra* &c.

II. Devant les Voyelles *e, & i*, comme *ce, ci*, on le prononce d'une manière un peu plus douce. & avec quelque espece d'Aspiration. C'est ce qui oblige les Italiens à supposer un *t*, devant le *e*, & une *h* après, comme si l'on disoit en François *tebe*, ou *téhi*, ainsi on prononce

Cera, *Cilo*, *Cecità*, *Cicerone* &c.
comme s'il y avoit.

Tibera, *Tivibo*, *Tletchità*, *Tibitcherone* &c.

Cette manière de prononcer le *e*, est d'autant plus à remarquer, qu'elle fait d'abord le plus de peine à ceux qui n'y sont pas accoutumés, & sur tout aux François.

LANFREDINI remarque, que lorsque le *ce*, ou le *ci* commence un mot, comme *Cena*; ou bien, lorsqu'au milieu d'un mot il est précédé d'une Consonne, comme dans le mot *Prencipe*, on doit alors faire sonner le *t* avec un peu plus d'effort & de dureté, que dans les autres occasions. & dire durement *Tibera*, *Prentchipe* &c. Mais comme LANFREDINI étoit Florentin, & que les Tos-

caus

cans ne sont pas en reputation de prononcer delicatement une Langue, qu'ils parlent cependant, & qu'ils écrivent plus correctement & plus purement qu'aucun autre Peuple d'Italie: Je crois qu'il vaudroit mieux, sur tout pour le Chant, s'en tenir à l'observation de VENERONI, qui veut qu'on suive en cela le Proverbe *Lingua Toscana in Bocca Romana*, & qu'on prononce comme les Habitans de Rome le *t*, qu'on suppose devant le *eb*, si légèrement & si delicatement, qu'on aye de la peine à distinguer si c'est un *t*, ou un *d*.

III. Quand le *e* se trouve au milieu d'un mot devant un autre *e*, suivi des Voyelles *a, o, u*: Pour lors on prononce ces deux *e* durement, comme si c'étoient deux *kk*, ainsi on prononce *Bacca*, *Fiocco* &c. comme s'il y avoit *Bokka*, *Fiocko* &c.

Mais si ces deux *e* sont suivis des Voyelles *e, ou i*, pour lors le premier *e* se prononce comme un *t*, & le second, comme le *eb* François, dont on a parlé cy-dessus. Ainsi on prononce *Accento*, *Braccio*, &c. comme s'il y avoit en François *Atchento*, *Bratchio*, &c.

IV. Quand le *e* se trouve devant une *h* effective (& ne pas supposée comme dans l'article 2. cy-dessus) Ces deux Lettres se prononcent durement devant quelque Voyelle que ce soit, comme on prononce en François *Qu*, ou *K*, & cela sans supposer devant *ny* un *t*, *ny* un *d*. C'est ce que nos François doivent bien observer, sur tout pour les Voyelles *e, & i*, & ne pas prononcer, par exemple *Cbe*, ou *Cbi*, comme dans les mots *Chevalier*, *Cómere* &c. mais comme s'il y avoit *Qbé*, ou *Qui*, ou encore mieux *Ké*, ou *Ki*, Il faut donc prononcer.

Cheto, *Chiavo*, *Chitarra* &c.

comme s'il y avoit

Qvéto, *Qviavo*, *Qvitarra* &c.

ou ou ou

Keto, *Kiavo*, *Kitarra* &c.

V. Le *e* devant les Consonnes *l, q, r*, (Remarquez qu'on ne le trouve en son Italien, que devant ces trois Consonnes) se prononce durement, comme cy-dessus numero 1. Ainsi on prononce, comme en François, les mots *clero*, *erine*, *acqua* &c.

VI. Quand la Lettre *f*, est devant le *e*, & que ces deux Lettres sont suivies des Voyelles *a, o, u*, on les prononce assez durement, & de manière qu'on distingue aisément le Son de toutes les deux, ainsi on prononce *scandalo*, *scanello*, *scopo*, *scudo* &c. tout comme en François.

Mais si ces deux Lettres sont suivies d'un *e*, ou d'un *i*, pour lors on supprime le Son de *f*, & l'on prononce *ce*, ou *ci*, comme les François prononcent *Ché*, ou *Ci* dans les mots *Chevalier*, *Chimere*

re &c. sans supposer de *s*, ny de *d* devant, la Lettre *S*, ne servant alors que pour empêcher cette supposition, ainsi on lit

Scenare, *Lasciare* &c.
comme s'il y avoit

Chénare, *Lachiare* &c.

Il y a cependant quelques mots où il est bon de faire entendre, ou sonner un peu la Lettre *s*, & dire par Exemple *consécère*, pour *consécere*; *uscire*, pour *uscire* &c. mais il faut que cela se fasse fort légèrement, & que l'usage en donne la véritable pratique.

D.

LA Lettre *D*, se prononce devant toutes les Voyelles, comme en François, en appuyant légèrement le bout de la Langue contre les Dents, & la retirant tout à coup dans le moment que la Voix commence à sortir. J'ai dit en appuyant légèrement &c. car il faut bien prendre garde à ne pas prononcer le *D*, comme quelques Allemands, qui disent, par exemple, *Tecma*, *Tio* &c. au lieu de *Decima*, ou *Dio* &c. ce qui ne vient que de ce qu'appuyant trop fortement la Langue contre les Dents, ils lui donnent le Son du *T*, comme nous verrons cy-dessous.

Il faut remarquer comme le mot *Deh!* qu'on trouve fort souvent dans les Aïrs Italiens, que c'est une Interjection, qui signifie à peu près, comme *Ah!* ou *Ali!* & qui se prononce aussi à proportion de même, en allongeant, ou doublant la Voyelle *e*, & donnant sur la fin ce coup d'Estomach, ou du fond du Gésier, qui fait & qui marque l'aspiration.

E.

Les Italiens n'ont point cet *e* muet, qui fait les rimes féminines de la Poësie Française, tel qu'il est par Exemple à la fin des vers *homme*, *semme*, *j'aime* &c. Et ils prononcent toujours cette Voyelle, tant au commencement, qu'au milieu, & à la fin des mots, d'une manière du moins aussi ouverte que les François la prononcent, lorsqu'il y a un accent aigu au dessus. Ainsi, quoique l'*e* ne soit pas, par exemple, accentué dans les mots Italiens, *finne*, *nume*, *parole*, *Remo*, *Ereino* &c. il faut que les François sur tout ne manquent pas de supposer un accent aigu sur tous ces *e*, en quelques endroits des mots qu'ils soient placez, & prononcent par exemple *finne*, *numé*, *éremo* &c. comme ils prononcent les mots, *aimé*, *donné* &c.

Les

Les Italiens ont encore une autre prononciation de l'*e*, beaucoup plus ouverte, qui le rend long, & qui a beaucoup de rapport à la Distinction *ai*, des mots François, *aise*, *brasse*, *chaire* &c. C'est ainsi qu'il le faut ordinairement prononcer au milieu des mots, quand il est précédé d'un *i* voyelle, comme *chiefa*, prononcez *chiefa* &c. On le doit aussi prononcer ainsi selon plusieurs, quand il est suivi de deux *ff* ou de deux *tt*, ou de deux *zz*, ainsi on dit *etchaiffa*, *etchaïtto*, *durazza* &c. dans les mots *eccelfo*, *eccetto*, *direzza* &c. Ces Regles sont bonnes, mais elles ne manquent pas d'exceptions, que l'usage seul peut bien apprendre.

A l'égard des mauvaises prononciations de l'*e*, & des accents qu'on trouve quelques fois dessus, sur tout à la fin des mots; voyez ce que nous avons remarqué cy-dessus à la Voyelle *A*.

F.

LA Lettre *F* n'a rien de particulier, les Italiens la prononcent toujours comme les François.

G.

COMPAGNE de la Lettre *C*, dit le Dictionnaire de la CRUSCA, a comme elle plusieurs sortes de Sons, que les François sur tout doivent bien observer.

I. Devant les Voyelles *a*, *o*, *u*, & plusieurs Consonnes, le Son en est un peu plus dur & plus rond que devant les autres, & tout semblable à celui qu'il a dans les mots François, *gammis*, *garçon*, *gésier*, *grand* &c. ou dans les mots Latins *galea*, *gula* &c. C'est ainsi que se prononce le *g* dans les mots Italiens, *gamba*, *gobio*, *gido*, *gusto* &c.

II. Mais devant les Voyelles *e*, & *i*, il a le son plus subtil & un peu plus affiné. C'est ce qui le fait prononcer, comme s'il y avoit un *d* devant, & de même qu'on prononceroit en François les Syllabes *dgi*, *dji*. Ainsi *gelo*, *giro* &c. par Exemple, se prononcent, comme s'il y avoit *dgielo*, *djiro* &c.

III. Quand on trouve deux *gg* devant les Voyelles *e*, & *i*, le premier *g* se prononce comme un *d*, & le second comme un *g* en François; ainsi par Exemple, *eggeto*, *eggi* &c. se prononcent comme s'il y avoit *edgetto*, *edgi* &c.

IV. Quand le *g* est devant une *h*, ainsi *gh*, & qu'ensuite il y a un *e* ou un *i*, comme *ghe*, *ghe*; Pour lors on prononce ces deux Syllabes, comme on prononce en François *gue*, ou *gui* dans les mots *guere*, *guidon* &c. Ainsi *ghozzo*, *gherlanda* &c. se prononcent

comme

comme s'il y avoit en François *guezzo*, *guirlanda* &c.

V. Quand le *g* se trouve devant une *l*, ainsi *gl*, il a deux sortes de Sons selon le Dictionnaire de la CRUSCA; le premier est dur, & semblable à peu près à celui du numero 1. cy-dessus. On le prononce comme dans les mots François *glând*, *glebe*, *glissant*, *glorieux* &c. Ainsi se doivent prononcer *neglecto*, *negligente*, *gloria* &c. Mais à dire le vray, cette prononciation ayant quelque chose de dur, ne se trouve que rarement dans l'Italien, & seulement pour les mots dérivés ou formés du Latin.

La 2^e de, maniere de prononcer *gl*, très ordinaire, & pour ainsi dire tellement propre à la Langue Italienne, qu'on ne le fait presque jamais autrement, est de prononcer *gl*, comme les deux *ll*, qu'on nomme *mouillées*, des mots François, *fille*, *mouiller*, *pillier* &c. Ainsi on prononce les mots *gigliare*, *giglio*, *goglio*, *goglio* &c. comme s'il y avoit *pilliare*, *digilio*, *ollio* &c. Mais il faut principalement bien observer cette regle dans l'article pluriel *gli*, qu'on ne doit jamais prononcer autrement que s'il y avoit *lli*; Et même lorsqu'il arrive, que pour éviter la rencontre de deux Voyelles, on en retranche l'*i*, pour mettre en sa place un *apostrophe*, ainsi *gl'*: Cela ne doit pas empêcher qu'on ne prononce *gl'*, comme *lli*; en glissant si subtilement l'*i*, que les lettres *lli*, ne fassent qu'une syllabe avec la voyelle qui commence le mot suivant. Ainsi on prononce *gl'occhi*, *gl'amoi*, *gl'occhi*, *gl'amanti* &c. comme s'il y avoit *lliocchi*, *lli-amoi*, *lliocchi*, *lli-amanti* &c.

VI. G devant n dans les syllabes *gna*, *gne*, *gni*, *gns*, *gnu*; se prononce comme s'il y avoit un *z* après l'*n*, supprimant presque entièrement le son du *g*, pour mettre en sa place un peu du son de l'*n*; Et faisant de ces quatre lettres une seule syllabe, où l'on glisse si subtilement cet *z*, supposé, qu'à peine on l'entend. Ou pour mieux dire, on prononce en Italien les syllabes *gna*, *gni* &c. comme on les prononce dans les mots François, *campagnard*, *campagne*, *magnifique*, *compagnon* &c. Ainsi on prononce les mots *guadagnare*, *agnello*, *incognito*, *guigno*, *ignudo* &c. comme s'il y avoit *gouadagnare*, *annello*, *incognito*, *dignuino*, *innuudo* &c.

VII. S. devant le G. se doit prononcer doucement, comme on prononce en François le *z* ou l'*y* entre deux Voyelles, comme dans les mots *accuser*, *causer* &c. Ainsi *sgombrare* se prononce comme s'il y avoit *zgombrare*.

H

Cette Lettre, qui dans le Latin & le François est souvent une marque d'Aspiration, & par conséquent passe souvent, sur tout au commencement des mots, pour une Consonne, n'a aucun Son particulier

particulier dans l'Italien. Ainsi quand on la trouve au commencement d'un mot, on ne doit y avoir aucun égard, & prononcer, par exemple, *honore*, *hora*, *humano* &c. sans aucune Aspiration; & comme s'il y avoit simplement *onore*, *ora*, *humano* &c. par conséquent tous ces mots & tous ceux qui commencent par une *h*, sont ceulx qui commencent par une Voyelle.

Les Italiens se servent cependant assez souvent de cette Lettre en écrivant pour plusieurs raisons.

La première est, lorsqu'ils veulent marquer qu'il faut donner aux Lettres *g* & *c* devant l'*e* & l'*i*, le même Son qu'elles ont devant les Voyelles *a*, *o*, *u*, comme nous l'avons expliqué cy-dessus, en parlant des Lettres *e* & *g*; Car comme ils n'ont point de caractère particulier pour marquer ces Sons, il ajoutent après le *c*, ou le *g*, une *h*, qui les marque suffisamment.

La 2^e de, est pour ôter quelque équivoque, comme pour distinguer le Substantif *anno*, d'avec le mot *hanno*, qui est la troisième personne du pluriel du Present du Verbe *avere*. Mais cette différence n'est que pour les yeux, car l'*h* ne s'aspire & ne se prononce point dans le mot *hanno*, qu'on prononce, comme s'il y avoit simplement *anno*.

La 3^e de, est pour distinguer l'*u* voyelle d'avec l'*o* consonne, comme dans les mots *buono*, *buono* &c. car ils se servent de ce caractère *o* pour l'un & pour l'autre, & la lettre *h* mise devant le rend Voyelle.

La 4^e de, est afin de marquer l'éthimologie des mots dérivés du Latin, comme *honore*, *hora* &c.

Quand la Lettre *h* est à la fin d'un mot, & sur tout de certains monosyllabes qui marquent quelques passions ou affections de l'Âme, comme *ah!* *eh!* *di!* *oh!* &c. Pour lors on l'aspire en donnant un coup d'*Esplanach*, ou du fond du Gofier, sur la fin, comme nous l'avons marqué au numero 2. de la Lettre A.

I.

LA Voyelle *i* se prononce en Italien, comme en François, *in* d'*asserrant* bien les Dents, & pressant fortement celles d'en bas avec le bout de la Langue. Car si on retire le bout de la Langue dans le creux de la Bouche, au lieu d'un *i*, on prononcera un *e*, ou même un *ai* très-désagréablement.

Il faut outre cela remarquer, 1. Que dans les Syllabes *cio*, *cia*; *gio*, *cia*; *glio*, *glia*; On ne doit point prononcer l'*i*, ou du moins qu'il faut le prononcer si légèrement, qu'en ne le distingue presque pas. Cette Voyelle n'étant mise après le *c*, le *g*, & le *gl*, que pour marquer qu'on les doit prononcer comme *chi*, ou *dgi*, ou *li*,

comme on l'a remarqué cy-dessus. Ainsi *baccio*, *Francia*, *fadgio*, *seraglio* &c. se doivent prononcer, comme si l'on prononçoit à la François *batebo*, *Frantcha*, *fadjo*, *serallo* &c.

Remarquez 2. Que fort souvent la Voyelle *i*, ne fait qu'une Syllabe, avec la Voyelle qui la suit, comme dans les mots *Piano*, *Pioggia*, *Fiume* &c. Et que fort souvent aussi ces deux Voyelles se separent, & font deux Syllabes, comme dans les mots *Chiunque*, *Finta*, *Chiesa*, *Viola* &c. Je n'ai point trouvé de regle bien seure là-dessus; ainsi je croi qu'il n'y a que l'usage & les Dictionnaires qui le puissent bien apprendre. Dans ce cas, si l'*i* est suivi d'un *e*, on prononce cet *e*, comme en François *ai*. Voyez à la Lettre E.

Remarquez 3. Que l'*i*, suivi d'une apostrophe, ainsi *f'*, est proprement le pronom *io*, dont on a retranché l'o final, soit par une licence Poétique, ou pour en adoucir la prononciation.

Remarquez enfin, 4. Que l'*i* n'est jamais, ou du moins très-rarement *Consonne* en Italien. Ainsi on doit toujours faire entendre le Son de l'*i*, & celui de la Voyelle qui le suit, sur tout au commencement des mots; Et si quelques fois on est obligé de prononcer dans de certains mots dérivés des autres Langues, la Lettre *i*, comme Consonne: Pour lors on y met un *g*, devant, ce qui lui donne à peu près le même Son, quo l'*i* consonne a dans la Langue François, c'est ainsi qu'ils disent, par exemple, *Giacomo*; au lieu de *Ja-*
como &c.

5. Il faut bien se donner de garde de l'aspire, en supposant une *h* devant, ou d'en porter le Son dans le Nez, comme s'il y avoit une *n* après. Voyez là-dessus ce que nous avons remarqué à la Lettre A. On ne voit gueres de *Roulades* ou de *Passages* sur cette Voyelle, si ce n'est aux mots *Riso*, *Rideo* &c.

K.

Voyez sur cette Lettre nôtre Dictionnaire, elle n'est d'aucun usage dans la Langue Italienne.

L.

LA Lettre *L* se prononce en Italien, tout comme en François, *L* en appuyant fortement le bout de la Langue contre la Gencive d'en haut, ou le commencement du Palais, & la retirant tout à coup dans le moment que le Son de la Voix commence à se faire entendre. Mais il faut remarquer.

1. Que lorsqu'elle est huiée, dans le milieu d'un mot, de quelque Consonne, elle termine une Syllabe différente de celle qui suit, comme

comme dans les mots *alba*, *salma*, *falto*, *felca*, *seluaggio* &c.

2. Lorsqu'au contraire elle est précédée d'une Consonne dans le milieu d'un mot, elle ne fait qu'une Syllabe avec cette Consonnance, comme dans les mots *obliga*, *concludere*, *confitto* &c. Il n'y a que la Lettre *R* qui ne fasse pas une Syllabe avec *L* quand elle se trouve devant, comme dans les mots *parlare*, *parlamento* &c.

M.

LA Lettre *M* a une si grande conformité avec la Lettre *N*, que le Dictionnaire de la CRUSCA les nomme *suavrs*, tant parce qu'elles se prononcent toutes deux du Nez, que parce que l'on peut en prononcer l'*m*, sur tout devant les Consonnes *B* & *P*, comme une *n*, ainsi on prononce *Lembo*, *Empio* &c. comme s'il y avoit *Lenbo*, *Empio* &c.

Dans toutes les autres occasions, on la prononce comme en François, en fermant d'abord les deux Lèvres, & les pressant légèrement l'une contre l'autre, puis faisant sortir un peu la Voix du Nez, dans le moment qu'on ouvre les Lèvres, pour faire sortir le Son de la Voix.

N.

LA Lettre *N* se prononce en Italien, tout comme dans le François, en mettant d'abord le bout de la Langue contre les Dents d'en haut, & la retirant tout à coup dans le moment que la Voix sort du Nez. Car c'est une nécessité pour cette Lettre, aussi bien que pour la Lettre *M*, d'en faire sortir le Son du Nez. Mais c'est un très-grand défaut pour toutes les autres Lettres, & sur tout pour toutes les Voyelles, comme nous l'avons remarqué cy-dessus à la Lettre A.

Quand la Lettre *n* se trouve après un *p*, elle perd beaucoup de sa force, selon la bonne prononciation Italienne, Voyez là-dessus la *6me*, observation de la Lettre *p* numero VI.

La Lettre *f*, se doit prononcer devant l'*n*, à peu près aussi doucement que l'on prononce en François la Lettre *z*. Ainsi on prononce *snello*, *snodare* &c. comme les François prononceroient *znello*, *znodare* &c.

O.

Cette Voyelle, selon le *Dictionnaire* de la CRUSCA, a beaucoup de rapport avec la Voyelle u. C'est peut-être par cette raison, que selon la remarque de VENERONI, on prononce le mot Italien *Cosi*, comme s'il y avoit *Coufi*. Au reste il se prononce en Italien, comme en François, en allongeant un peu les Lèvres, & formant avec elles, comme une espèce de Cercle ou de Rond.

C'est une des Voyelles sur lesquelles il est permis en composant de faire des *Roulades* ou *Diminutions*: Mais il faut prendre garde en les chantant, plus qu'en aucune autre occasion, de supposer une *h* devant l'*o*, ou une *n* après, selon ce que nous avons remarqué à la Lettre A.

Souvent cette Voyelle est suivie d'une *h*, ainsi *oh* ! & souvent on la trouve aussi seule, & sans *h*, ainsi *o* ! Pour lors c'est une Intjection propre à exprimer diverses passions de l'Âme, comme l'étonnement, la joye, la douleur, l'épouvante, le desir, la compassion &c. En ce cas, il est bon de supposer ensuite une *h* que l'on *aspire*, selon la remarque de la Lettre A. numero II.

Souvent aussi cette Voyelle toute seule est une Particule disjonctive qui répond à l'*aut*, ou au *vel* des Latins, & à notre *ou*. En ce cas, il faut la prononcer purement & sans aspiration.

P.

P. Se prononce en Italien, comme en François, en serrant les deux Lèvres fortement l'une contre l'autre, & les ouvrant comme par force dans le temps que la Voix sort de la Bouche. C'est ainsi qu'on s'empêchera de confondre la prononciation de cette Lettre avec celles du B, & de l'V Consonne, qui n'en sont différentes, qu'en serrant plus ou moins les Lèvres. Voyez à la Lettre B.

Q.

LA Lettre Q. en Italien, n'est rien autre chose, à proprement parler, que la Lettre c, accompagnée, ou suivie de la Voyelle u. C'est pourquoi cette Lettre se prononce toujours, comme on prononce en François la première syllabe des mots *courir*, *couper*, *courante* &c.

C'est aussi pour cette raison, que selon le *Dictionnaire* de la CRUSCA, on ne doit jamais écrire cette Lettre sans mettre après

u

un *u*, lequel *u* est toujours Voyelle après le *q*, & jamais Consonne.

Lorsqu'après les Lettres *qx*, il suit une Voyelle, ces deux Voyelles font toujours une *Diphthongue*, & se doivent prononcer dans une seule Syllabe, comme dans les mots *Quinto*, *Quattro* &c. qu'il faut prononcer en deux Syllabes, & comme s'il y avoit en François *coïn-uo*, *coïn-tro* &c.

Voilà proprement à quoy sert la Lettre *q* dans la Langue Italienne, car sans cela on pourroit lui substituer la Lettre *c*, Mais comme au contraire, quand la Lettre *c* est devant un *u* suivi d'une autre Voyelle, cela marque qu'il faut prononcer le *ou*, séparément de la Voyelle qui le suit, comme dans le mot *cuoi*, qu'on doit prononcer, comme s'il y avoit *cou-i* en deux syllabes, c'est ce qui oblige les Italiens de mettre le *q*, au lieu de *c* dans les mots, où l'*u* & la voyelle qui le suit ne doivent faire qu'une syllabe, comme dans le mot *qui* qu'on doit prononcer, comme s'il y avoit *coi* en une seule syllabe.

R.

LA Lettre R se prononce toujours rudement en Italien & dans toutes les Langues, tant au commencement, qu'au milieu des mots, sur tout lorsqu'elle se trouve redoublée. Il faut seulement, prendre garde de ne pas substituer en sa place une *h*, & dire par exemple, *ghatia*, au lieu de *gratia*, *ghato*, au lieu de *grato* &c. comme il arrive à ceux qui ont la Langue *grasse*, c'est à dire si épaisse, ou si lourde, que le bout ne peut faire avec assez de vivacité, ou de cilité, les petits Tremblements nécessaires pour former le Son de cette Lettre. Remarquez que c'est le bout de la Langue qui doit faire ces petits Tremblements; car si on les fait du fond du Gouler, on forme à la vérité le Son de la Lettre R, mais ce Son est si rude & si désagréable, que le *grassement* seroit plus supportable.

S.

Cette Lettre, dit le *Dictionnaire* de la CRUSCA, a un Son naturellement rude, aussi bien que l'*R*, & souvent elle en a aussi un fort doux. On la prononce rudement en mettant d'abord la Langue contre les Dents d'en bas, après les avoir un peu séparées de celles d'en haut, puis poussant avec force le souffle de la Voix, sans cependant remuer la Langue, en sorte qu'il fasse en sortant comme un sifflement. C'est ainsi qu'il faut prononcer l'*s* en Italien, au commencement de tous les mots, comme *Salute*, *sole*, *sale*, *servo*, *so-*

X

171

pra &c. comme l'a très-bien remarqué VENERONI, & comme on la prononce en pareil cas dans le Latin & dans le François. Ou la prononce aussi *rudement*, (c'est à dire, dit le même VENERONI, comme s'il y avoit deux *ff*) au milieu des mots, lorsqu'elle est précédée d'une Consonne. Ainsi *salfo*, *perfo*, *arfo* &c. se prononcent, comme s'il y avoit *salffo*, *perffo*, *arffo* &c. On prononce aussi *V* rudement dans le mot *cafa*, & dans celui de *rofa*, lorsqu'il signifie *ronger*. Cette Règle de VENERONI est générale pour toutes les Consonnes, mais le *Dictionnaire* de la CRUSCA ne donne cette prononciation rude à *V* que lorsqu'elle est précédée des Consonnes *l, n, r*, comme dans les mots, *salfo*, *menfa*, *erfo*, &c. Pour moi j'aurois mieux m'en tenir à la Règle de VENERONI, quel que respect que j'aye d'ailleurs pour le célèbre *Dictionnaire* de la CRUSCA, d'autant plus que c'est l'usage de toutes les autres Langues, sur tout du Latin & du François.

On prononce doucement la Lettre *f*, en observant tout ce que dessus, pour la situation & l'immobilité de la Langue; mais il faut pousser le souffle si légèrement, qu'à peine en puisse entendre le sifflement, en sifflant; De sorte que la Lettre *f* a pour lors le même Son qu'on donne en François à la Lettre *x* dans les mots *Lazarre*, *Zacharie*, *Zenon*, *Zen* &c. Sçavoir maintenant, en quelles occasions on doit donner ce Son *deux* à la Lettre *f* dans la Langue Italienne; c'est ce qu'il est assez difficile de bien décider, les Auteurs étant fort partagés là-dessus.

Le *Dictionnaire* de la CRUSCA veut qu'on prononce *V* doucement. 1. Lorsqu'elle est entre deux Voyelles, comme dans les mots *Spofa*, *Rofa*, quand il signifie *Refo* &c. qu'il faut prononcer, comme s'il y avoit en François, *Spofa*, *Reza* &c. 2. Lorsqu'elle se trouve devant les Lettres ou Consonnes *B, D, G, L, M, N, R, V*, comme dans les mots *Sbarra*, *fguardo*, *fguardo*, *fguardo*, *fguardo*, *fguardo*, *fguardo*, &c. qu'il faut prononcer, comme s'il y avoit en François *Sbarra*, *zdegno*, *zguardo* &c. Pour toutes les autres Consonnes, sçavoir *C, F, P, Q, T*, il est sans difficulté qu'on la doit prononcer *rudement*. J'y joindrois même volontiers les Consonnes *M, & R*, quoi qu'en dise le *Dictionnaire* de la CRUSCA. A l'égard de la Consonne *C*, voyez ci dessus à la Lettre *C* numéro VI.

VENERONI convient de la vérité de la première Règle ci-dessus; mais il Pérend un peu davantage, quand il dit. 1. Que dans les Adjectifs & dans les Participes qui se terminent en *efa*, *efa*, *efa*, *efa*, *efa*, *efa*, *efa*, *efa* &c. on doit prononcer *V* doucement, comme on prononce le *z*, en François. Exemple, *prifa*, *prife*, *prife*; *virtuofa*, *virtuofa*, *virtuofa*; *ufo*, *confufa* &c. *licca*, *preza*, *preze* &c. Et 2. Que dans les autres mots, la Syllabe *fa* doit être prononcée comme la première Syllabe du mot: François

Za. ba.

Zacharie. Exemple, *spofa*, *cafa*, *caufa* &c. lisez *speta*, *caza*, *caufa* &c. à la réserve du mot *cafa* chose, & du mot *rofa* rongée, comme on l'a déjà remarqué ci-dessus.

Enfin LANFREDINI, après avoir insinué qu'on ne peut bien apprendre toutes ces différences, que par le commerce avec les Naturels du Pais, ou les instructions de vive Voix d'un bon Maître; jugeant que c'est une des choses les plus délicates que les Italiens ayent dans leur prononciation, ajoute qu'il a remarqué que tous les Adjectifs terminés en *efa*, ou *efa*, se prononcent avec *V* rude, comme *fguardo*, *odiefu*, *fguardo* &c. & de même leurs pluriers (cette opinion est bien différente de VENERONI) Mais s'ils se terminent en *efa*, & *efa*, comme *palofa*, *coftefa*, *confufa*, *dehfo* &c. leur prononciation sera douce, & celle-ci, ajoute-t-il, est une règle sans exception. Cette diversité d'opinions ne vient sans doute que de la diversité des accents qu'ont les Habit. ns de diverses Provinces ou Contrées de l'Italie. Mais comme l'Accent *Toscan*, qui est l'Accent naturel de LANFREDINI, ne passe pas pour le plus délicat: J'aurois mieux m'en tenir à celui de VENERONI, qui est le *Romain*.

T.

LA Lettre *T*, a beaucoup de rapport avec la Lettre *D*, puisqu'on prononce ces deux Lettres, en appuyant le bout de la Langue contre les Dents d'en haut. Toute la différence ne consiste qu'à presser fortement la Langue contre les Dents, pour la Lettre *T*; au lieu qu'on ne la doit presser que légèrement pour la Lettre *D*. (Voyez ci dessus à la Lettre *D*.) C'est ce qui fait qu'elle a toujours dans toutes les Langues un Son dur & ferme, tant au milieu, qu'au commencement des mots, tant devant, qu'après les Voyelles & les Consonnes &c. Voici quelques observations qui regardent en particulier la Langue Italienne.

1. La Lettre *T*, ne reçoit gueres après soi, que les Consonnes *L, & R*. Et l'on ne voit même *L* après le *T* que dans les mots dérivés du Grec, ou du Latin, comme *Attota*, *Atlante* &c. mais on la trouve très souvent devant une *R*.

2. La Syllabe *Ti*, a deux prononciations différentes. 1. Dans les mots dérivés du Latin, & dans lesquels la Syllabe *Ti* se prononce comme s'il y avoit *Si*, ou *ti* (ce qui arrive ordinairement quand la Syllabe *ti* est entre deux Voyelles); Il faut la prononcer de même en Italien, mais afin de rendre le Son de *V* plus dur, il faut faire glisser devant un *t*, ainsi *natione*, *gratia* &c. se doivent prononcer, comme s'il y avoit *natione*, *gratia* &c. 2. Dans tous les autres; mots qui ne viennent point du Latin, ou bien dans lesquels on

no dit point si on Latino, au lieu de *ti*; ou bien qui sont originaires-ment Italiens &c. Il faut prononcer *rudement* la Syllabe *Ti*, comme on la prononce dans les mots François *Tiran*, *Tirer* &c. quand *spécialement* seroit entre deux Voyelles. Exemples, *Sympatia*, *Natio* Naturel, *malatia*, maladie &c.

V. U.

LA Lettre U ou V, peut être considérée en Italien, ou comme Voyelle, ou comme Consonne, ou comme Diphtongue.

I. Elle est Voyelle. 1. A près toutes les Consonnes. Et 2. Devant toutes les Voyelles, lorsqu'elle fait une Syllabe séparée de la Voyelle qui la suit. Or dans ce cas, il faut que les François sur tout prennent bien garde de la prononcer, comme ils prononcent la Diphtongue, *ou*, dans les mots, *couvrir*, *hauser*, *mouvoir*, *amener*, *jour* &c. ainsi *cura*, *mauro*, *daro*, *crudo* &c. qui sont des mots Italiens, se doivent toujours prononcer, comme s'il y avoit en François, *Cou-ra*, *mou-ro*, *Dou-ro*, *Crou-ro* &c.

Remarquez 1. avec VENERONI, Que lorsque l'*u* se trouve dans une même Syllabe avec un *o*, & que l'*u* ne commence pas la Syllabe. On ne prononce presque point l'*u*, qui ne sert en cette occasion, que pour allonger la prononciation de l'*o*. Ainsi *buono*, *cuore*, *suoco*, *puo* &c. se doivent prononcer, comme s'il y avoit *buno*, *cuore*, *suoco*, *puo* &c. (Cette Regle est selon l'Accent Romain, car les Florentins prononcent en cette occasion l'*u*, plus fort que les Romains.) Il faut excepter de cette Regle, *Duo*, *tu*, *su*, *tu*, *tu*, *tu*, où il faut prononcer distinctement l'*u*, comme *ou*, parce que l'*u* & l'*o* sont deux syllabes.

Remarquez 2. Que lorsque l'*u* est précédé de l'*a*, les Italiens prononcent presque toujours ces deux Voyelles séparément, quoiqu'en une seule syllabe, ainsi ils disent *A-ura*; pour *aura*; *a-udi*, pour *audi* &c. Voyez à la Lettre A.

II. La Lettre V, comme Consonne, a beaucoup de rapport avec la Lettre B, ou plutôt avec le *Beta*, ou le *Vita* des Grecs, & le *Use* des Allemands. On la prononce en Italien, comme dans les mots François, *Valeur*, *Vene*, *Vifage*, *Voguer* &c. C'est-à-dire en *approchant d'abord les deux Labres l'une contre l'autre de manière cependant que la Lèvre de *A* jus de l'onde tant soit peu au delà de celle de *B*, & les ouvrant doucement & sans violence dans le temps que la Voix sort de la Bouche. C'est ce qui en rend la prononciation si semblable à celle du B. (Voyez ci-dessus B.)*

Or la Lettre V est Consonne. 1. Lorsqu'elle se trouve entre deux Voyelles, avec la seconde desquelles elle fait une syllabe, comme dans les mots *caova*, *uov*, *prova* &c. 2. Lorsqu'étant la première d'un

d'un mot, elle est suivie d'une Voyelle, comme dans les mots *Valore*, *Vita*, *Volo*, *Volto* &c. 3. Quand elle est doublée au milieu d'un mot, pour lors le premier *v* est Voyelle, & fait syllabe avec les Lettres précédentes; & le second *v* est Consonne, & fait syllabe avec les Lettres suivantes, comme *avolto*, *avampato* &c.

III. La Lettre *u* doit être considérée comme Diphtongue, lorsqu'elle est précédée des Consonnes G, C, & Q, & suivie d'une Voyelle, car pour lors elle ne fait qu'une Syllabe avec cette Voyelle. Comme dans les mots *Guida*, *Guerra*, *Guercia*, *Guastalla*, *Cuore*, *Cuacere* &c. Mais il faut bien observer de bien donner le Son d'*ou* à cet *u*, principalement devant les Voyelles *a*, *e*, *i*, car devant l'*o*, comme nous avons remarqué cy-dessus, on ne le prononce presque pas. Ainsi il faut lire & prononcer, *Gokida*, *Gouerra*, *Gouastalla* &c.

IV. On ne doit jamais faire de Roulades en composant sur la Voyelle *u*, ny encore moins, quand on chante, supposer devant une *h*, ou une *n* après, selon la Remarque de la Lettre A.

X.

Cette Lettre n'est d'aucun usage dans la Langue Italienne. Les Italiens la changent tantôt en *e*, comme *ecetto*, tantôt en *f* simple & rude, comme *aftratto*; tantôt en une *f* simple & douce, comme *efame*, *efecution* &c. tantôt en une double *ff*, comme *Alessandro*, *Anaffimene* &c. tantôt enfin en *z*, comme *Zaverio*, *Zenocrate* &c.

Y.

Cette Lettre n'est aussi d'aucun usage dans la Langue Italienne.

Z.

MAIS en recompense, cette dernière Lettre de l'Alphabet se trouve très-souvent dans les mots Italiens. Cette Lettre a en general un Son fort éclatant; *eu*, comme dit le Dictionnaire de la CRUSCA, *molto gagliardo*. Mais en particulier elle a plusieurs Sons différents, selon qu'elle se trouve jointe à d'autres Lettres, ou selon la place qu'elle occupe dans les mots. Voici ce que j'en ai; & j'observe de plus certain dans les Auteurs.

1. On ne la prononce jamais comme pure en Italien, comme dans

le Latin & le François, & l'on doit toujours supposer un D, ou un T, devant.

2. On la change aussi toujours en une S, laquelle est douce après le D, & rude après le T.

3. La Règle la plus générale, dit VENERONI, est de prononcer, comme TS, rudes, tous les Z, soit simples, soit redoublés, qui servent sur tout (comme l'a très-bien remarqué LANFREDINI) à former la dernière syllabe des mots qui en ont plus de deux. Ainsi *nozze, porzo, Gentilezza, diligenza* &c. se prononcent, comme s'il y avoit *nesse, posse, gentilessa, diligenssa* &c. Comme aussi tous les Z qui se trouvent au commencement des mots qui sont particuliers à la Langue Italienne, comme *Zio, Zecca, Zoppo*, &c. se doivent prononcer comme *Tsjo, Tsecca, Tsppo* &c.

4. Dans tous les mots, qui s'écrivent en François & en Latin par un Z, on le prononce en Italien, comme Ds, deux, ou Dz; ainsi *Zona, Zero, Zodiaco, Lazaro*, se prononcent, comme *Dzona, Dzero, Dzodiaco, Lazaro* &c. VENERONI ajoute les mots *mezo*, ou *mezzo*; *Rozzo* signifiant grossier; *Zibetto, Zendado, Manza, Ziffera, Zigrino, Zenzero*. Dans lesquels il prétend qu'on doit aussi le prononcer, comme Ds, ou Dz.

5. Quand après le z, il y a un i au milieu d'un mot, on ne redouble jamais le z, mais on le prononce rudement, comme on prononceroit en François *ist, tet*; ainsi *azione, orazione* &c. se prononcent, comme s'il y avoit *atzione, orazione* &c.

Voici selon ma méthode ordinaire une Table, où l'on pourra voir d'un coup d'œil les principales difficultés de la Prononciation Italienne, expliquées plus au long dans le Corps de cet Ouvrage. C'est le Célèbre VENERONI qui m'en a fourni l'idée, n'y ayant de moi, que quelques Augmentations, & un Arrangement qui me semble plus distinct, que celui de la Grammaire. Quoiqu'il en soit, l'Invention lui en est due, & je n'ai garde de m'en attribuer la gloire.

T A B L E.

Ou Recapitulation des Principales Difficultez de la Prononciation Italienne, sur tout en ce qu'elle diffère de la Prononciation Françoisë.

| SYLLABES. ITALIENNES. | PRONONCEZ. comme en François. | EXEMPLES. en Italien. | LISEZ. comme en François. |
|-----------------------|-------------------------------|-----------------------|---------------------------|
| Ze. | zè | <i>arzofo.</i> | <i>arsofo.</i> |
| zi. | zi | <i>aita.</i> | <i>aità.</i> |
| zu. | zou | <i>audace.</i> | <i>audatchè.</i> |
| ca. co. cu. | ka. ko. kou. | | |
| ca. | kka | <i>occasione.</i> | <i>ekkaffione.</i> |
| co. | kko | <i>fiocio.</i> | <i>fiokko.</i> |
| cu. | cena. | | <i>techéna.</i> |
| ce. ou } | tché | <i>accento.</i> | <i>atchento.</i> |
| ci. ou } | tchi | <i>cibo.</i> | <i>tchibo.</i> |
| ci. | qué, ou ké | <i>accinto.</i> | <i>atchinto.</i> |
| che. | qui, ou ki | <i>che.</i> | <i>qué, ou ké.</i> |
| chi. | couli | <i>chiunque.</i> | <i>kiouncoué.</i> |
| cofi. | é | <i>cofi.</i> | <i>coulli.</i> |
| e. | aiff | <i>fiunt.</i> | <i>fioumé.</i> |
| eff. | aitr | <i>eccello.</i> | <i>étchaillo.</i> |
| ett. | aitz | <i>eccello.</i> | <i>etehantto.</i> |
| ezz. | gelo. | <i>durezza.</i> | <i>douraitza.</i> |
| ge. ou } | dgé | | <i>dgelo.</i> |
| ge. | giro. | <i>oggetto.</i> | <i>odjaitto.</i> |
| gi. ou } | dgé | | <i>dguro.</i> |
| gi. | guai | <i>giro.</i> | <i>hodgi.</i> |
| gbe. | pui | <i>baggi.</i> | <i>gautfo.</i> |
| ghi. | lia | <i>glezza.</i> | <i>guitlanda.</i> |
| gli. | lia | <i>ghirlanda.</i> | <i>liamori.</i> |
| gna, gne &c. | gnia | <i>gl'amori.</i> | <i>piliare.</i> |
| gne. | gnio | <i>piutare.</i> | <i>annello.</i> |
| gnu. | gnou | <i>agn'lo.</i> | <i>innoto.</i> |
| | | <i>ignato.</i> | <i>innouoto.</i> |
| | | <i>ignude.</i> | <i>ba.</i> |

SYLLABES, PRONONCEZ. EXEMPLES.
 Italiennes. comme en François. en Italien.

| | | |
|------|------|------------|
| ha. | a. | hanno. |
| ho. | o. | honore. |
| hu. | ou | buono. |
| ie. | ia | chiesa. |
| qua. | coia | quatro. |
| que. | coûé | quisto. |
| qui. | coii | quunque. |
| sa. | ska | scandalo. |
| se. | ché | scemara. |
| si. | chi | lasciare. |
| so. | sko | scopo. |
| su. | skou | scudo. |
| sg. | vg | sgombrare. |
| sm. | zm | mania. |
| sn. | zn | suello. |

Sec. Voyez à la Lettre S,
 cy-dessus dans le Corps
 du Traité.

| | | |
|-----|-----|----------|
| si. | isi | natione. |
| | ou | |
| | tei | |

| | | |
|-----|----|----------|
| u. | cu | virtu. |
| uo. | o | buono. |
| uu. | uv | amenire. |

| | | |
|-----|-------|-------------|
| za. | if | diligentia. |
| zo. | ou of | zona. |
| zu. | tzu | zuffolo. |
| zi. | tcz | orazione. |

Les Difficultez, qu'on ne trouvera pas ici, se doivent chercher dans le Corps de cet Ouvrage.

Fin de la Table.

LISEZ.
 comme en François.

| |
|---------|
| anno. |
| onoré. |
| orono. |
| kiarfa. |

| |
|------------|
| coia-tro. |
| couello. |
| coiincoué. |

| |
|------------|
| skandalo. |
| chémare. |
| lachiaré. |
| skopo. |
| skoudo. |
| zgombraté. |
| zmania. |
| znello. |

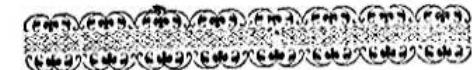
&c.

nacioné.

| |
|-----------|
| virtou. |
| bono. |
| ouveniré. |
| cu |
| aveniré. |

| |
|-------------|
| diligentia. |
| dzona. |
| tzouffolo. |
| oracioné. |

CATA-



CATALOGUE DES AUTEURS

Qui ont écrit en toutes sortes de Langues,
 de Temps, de Pais &c.

Soit de la *Musique* en general, soit en particulier
 de la *Musique*, *Theorique*, *Prattique*, *Poétique*,
Vocale, *Instrumentale*, *Ancienne*, *Moderne*,
Plaine, *Simple*, *Figurée* &c.

Ou seulement de quelqu'une, ou quelques-unes
 de ses Parties.

Soit d'une Maniere purement *Historique*, ou *Phy-*
sique, ou *Theorique*, ou *Prattique* &c.

Soit enfin *ex Professo*; ou par la suite naturelle de
 leurs desseins, ou Matieres principales, ou
 par occasion &c.

P R E F A C E.



L y a plus de dix ans que je travaille à
 recueillir des Memoires, pour donner un
 Catalogue non seulement des Auteurs qui
 ont écrit touchant la *Musique*; mais aussi
 de ceux qui ont donné leurs Compositions
 au Public; & enfin de ceux qui n'ont été illustres que
 dans

Y y

dans l'exécution & dans la pratique. Mais un Catalogue historique & raisonné, dans lequel on puisse trouver exactement, non seulement les *Noms* & les *Surnoms* de ces Illustres, leurs *Vies*, leur *Siecle*, leurs principaux *Emplois* &c; mais aussi les *Titres* de leurs Ouvrages, les *Langues* dans lesquelles ils ont écrit originalement, les *Traductions* & les différentes *Editions* qui en ont été faites, les *Lieux*, les *Années*, les *Imprimeurs*, & la *forme* de ces Editions; les lieux mêmes, c'est-à-dire les *Cabinets* & les *Bibliothèques*, où on les peut trouver soit *manuscrits*, soit *imprimés*; & même (ce qui me paroît le plus difficile, quoique le plus nécessaire & le plus important) les *bons* ou les *mauvais jugemens*, que les Critiques les plus judicieux en ont fait, soit de vive voix, ou par écrit. Mais il faut que je l'avoue, malgré tout mon travail, mes Mémoires ne suffisent pas pour exécuter, avec l'exactitude que je souhaiterois, un projet de cette nature. Car enfin *non omnia possamus omnes*; & un homme seul ne peut parcourir tous les Païs & toutes les Bibliothèques, ny lire tous les Livres, ny puiser par conséquent dans toutes les sources qui lui pourroient faciliter ce travail. C'est ce qui m'oblige d'implorer le secours des Sçavans, & sur tout de Messieurs les Bibliothécaires, & de les supplier de me faire part de ce que leurs lectures, leurs recueils, leurs Catalogues &c. pourront leur fournir sur cette Matière. C'est pour leur en faciliter les moyens que je me suis résolu, en attendant l'Ouvrage entier, de donner comme un essai de la première Partie de ce vaste projet, en publiant un Catalogue des noms simplement des Auteurs qui sont parvenus jusques icy à ma connoissance, par lequel il leur sera bien aisé de voir ce qui me manque, & ce que je souhaite & espère de leur honnêteté.

J'ay partagé ce Catalogue en trois Parties.

Dans la première on trouvera les Noms des Auteurs que j'ay vus, lûs, & examinés moy-même.

Dans la 2^e, on trouvera les Noms de ceux que je n'ay pas encore eu le temps ny l'occasion de lire & d'examiner, mais qui sont aises à trouver, & que j'espère de lire avec le temps.

Dans

Dans la 3^e, enfin on trouvera les Noms de ceux que je n'ay point lûs, ni vus, & que je ne connois que par les yeux & sur la foi d'autrui. J'ai mis à la tête de chaque Partie quelques Avertissements que je prie les Sçavans de lire avec attention.

PREMIERE PARTIE.

Cette première Partie comprend environ 230. Auteurs, dont plusieurs ont même donné plusieurs Ouvrages différens au Public, & que j'ay lûs la plupart, & examinés moy-même; sur lesquels par conséquent je ne demande pas beaucoup d'éclaircissemens. Je les ay rangés icy *Alphabétiquement*, sous cinq *Classes* ou *Titres*, selon l'ordre des Langues, dans lesquels ces Auteurs ont écrit; & j'ay ajouté, après beaucoup de ces noms, certaines lettres qui marqueront les lieux, où les Curieux pourront voir ces Auteurs, aussi bien que moi. Ainsi ceux qui auront une *M.* majuscule, sont ceux que j'ay vus dans la Bibliothèque *Mazarine*, ou des *Quatre Nations* à Paris: J'ay vu ceux qui auront les lettres *Mm.* dans la Bibliothèque des *RR. PP. Minimes* de la *Place Royale* de Paris: Ceux qui auront les lettres *St.* sont dans la Bibliothèque de la *Valle de Strasbourg*, ou parmi les Livres de *Musique* qui sont à l'usage du *College Lutheran* de cette Ville: Ceux qui auront *Sor.* sont dans la Bibliothèque de *Sorbonne*: Les lettres *S. V.* marqueront celle de *S. Victor* à Paris &c. Ceux enfin où il n'y aura aucune marque, sont ou dans *mon Cabinet*, ou dans celui du *Sieur Ballard*, ou dans ceux de quelques Amis qui me font la grace de m'en accorder l'usage, lorsque j'en ai besoin.

PREMIERE CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en Grec.

| | |
|---------------------------------|----------------------------------|
| Alypius. | Nicomachus. <i>Gerasenus.</i> |
| Aristides <i>Quintilianus.</i> | Ocides seu Achides seu Euclides. |
| Aristoteles. | Photius. |
| Aristoxenus. | Plato. |
| Athenæus. | Plutarchus. |
| Bacchius. <i>Senior.</i> | <i>Fulius</i> Pollux. |
| S. Clemens. <i>Alexand.</i> | <i>Mith.</i> Pfellus. |
| Cleonides. <i>seu</i> Euclides. | Quintilianus <i>Aristides.</i> |
| Euclides. | <i>Joannes</i> Stobæus. |
| Gaudentius <i>Philosoph.</i> | Suidas. |

Je ne mets point ici quantité d'Auteurs dont j'ai les noms, dont on trouve des Fragments, souvent même fort considérables, dans *Aristoxenus, Athenæo, Plutarque, Photius* &c. & dont *Diogene Laërce, Meursius* &c. ont fait mention, parce que leurs Ouvrages ne se trouvant plus en entier, j'ai crû les devoir mettre dans la troisième Partie.

J'aurois pu ajouter plusieurs Poètes Grecs qui ont écrit touchant la Musique, ou à sa louange &c. d'autant plus que les premiers Poètes ont été sans contredit en même temps Musiciens; Mais ils n'en ont pas parlé assez *ex Professo*, pour être inserez dans un Catalogue, comme celui-ci. Ce que je prie les Lecteurs de remarquer aussi pour la plupart des Poètes Latins, Italiens, Allemands &c. dont nous ne ferons aussi presque point de mention dans les Classes suivantes.

SECON.

SECONDE CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en Latin.

ANCIENS LATINS.

| | |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| Apulejus. | <i>Martianus</i> Capella. |
| Aretinus. <i>seu</i> Guido. | Cassiodorus. <i>M. Aurelius.</i> |
| S. Augustinus. | M. T. Cicero. |
| <i>Venerabilis</i> Beda. | A. Gellius. |
| Boëthius <i>seu</i> Boëtius. | Guido <i>Aretinus.</i> |
| Horatius. | Plinius. |
| Lucretius. | Poète Latin. |
| Joannes Papa XXII. | Rabaus <i>Maurus.</i> |
| Isidorus. | Radulphus de Rivo. |
| Macrobius. | Virgilius. |
| <i>Petrus</i> Mauritius <i>Dillus</i> | <i>Lucius</i> Vitruvius. |
| <i>Venerabilis.</i> | Walafridus <i>Strabo.</i> |
| <i>Joannes</i> de Muris. | &c. |

LATINS MODERNES,

Qui ont écrit depuis environ l'An 1450. ou l'Invention de l'Imprimerie.

| | |
|---|---|
| <i>Joan. Henr.</i> Alstedius. | <i>Jean.</i> Magirus. <i>St.</i> |
| <i>Joann.</i> Bannius. | <i>Margaria</i> <i>Philosophica.</i> |
| <i>D. Jul.</i> Bartoloccius. <i>M.</i> | <i>Claud.</i> Martinus. |
| <i>Freder.</i> Beurhusius. <i>M.</i> | <i>Marc.</i> Meibomius. |
| <i>Joan.</i> Bona Cardinal. | <i>Marin</i> Mersepius. <i>Mm.</i> |
| <i>Carol.</i> Bovillus. | <i>Joann.</i> Meursius. <i>Mm.</i> |
| <i>Calius</i> Rhodiginus. | <i>Joan.</i> de Muris, <i>seu</i> de Mutia. |
| <i>Sethus</i> Calvisius. | <i>M. Georg.</i> Nicolaus. <i>St.</i> |
| <i>Henr.</i> Cotherus. | <i>Venerabilis</i> de Nova Domo. <i>M.</i> |
| <i>Joan.</i> Crusius. <i>St.</i> | <i>Andr.</i> Ornithoparcus. |
| <i>Christoph.</i> Demantius. <i>St.</i> | Guido Parisolus. <i>St.</i> |
| <i>J. Gallus</i> Dreiserus. <i>St.</i> | <i>Andr.</i> Pappus. <i>Mm.</i> |

Y y 3

Gre-

Geopov. Faber. M.
 Henric. Faber.
 Jacob. Faber. Strajul. Mm.
 Pet. Faber. Sanjorianus.
 Orontius Fincius.
 Herman Finckius. M.
 Ludov. Fogliani. Sorb. M.
 Franchinus. Gassorius, seu
 Gaforus. M.
 Barthol. Gellius.
 Conrad. Gellnerus.
 Otto Gibelius.
 Hen. Glareanus, seu Loricus.
 Petr. Gregorius.
 Mart. Greiterus. St.
 Henr. Grimman. St.
 Sam. Hassenreffer. M.
 Sebaldu Heyden.
 Euchar. Hofmannus. St.
 M. Hortenios.
 Hadrian. Junius.
 Joann. Kepplerus.
 Athanas. Kircherus.
 . . . Lampadius. M.
 Joann. Lippius.
 Conrad. Licosensei. seu Theatr.
 vite Humanae.
 Nicol. Liffenius. M. St.
 Henr. Loritus, seu Glareanus.
 Ludov. Lofius. M.

J'aurois pu ajouter, & mettre à leur rang plusieurs Poëtes
 Latins, tant Anciens, que Modernes, qui ont écrit de plusieurs
 choses qui regardent la Musique, Et que j'ai lus; Mais les rai-
 sons sus-alleguées à la fin de la premiere Classe, m'en ont em-
 pêché.

Ottomarus. Luscinius. M. St.
 Franc. Patricius.
 Andr. Petit Ceclico. M.
 Ant. Possevinus. Societ. Jesu.
 Mich. Prætorius.
 Balt. Pratpergius. M.
 Andr. Raßhaus. St.
 Joann. Ravifius Textor.
 Geopov. Reich, seu Margarita
 Philosophica.
 Ludov. Carl. Rodiginus.
 Nicol. Roggius. St.
 Blasius. Rossetus. M. en Biagio,
 ou Bialio Rosetti.
 Franc. de Salinas. Mm. & So.
 Henr. Salomk. St.
 Cyriac. Snegassius. St.
 Theatrum Vita humane.
 Joach. Thuringius. St.
 Georg. Valla Placentinus.
 Polydor. Vergilius, seu Virgil.
 Lud. Vidana.
 Gerhard. Joann. Voffius.
 Joann. Litao. Vuonegger.
 Thomas Walliser.
 Joann. Wendelstam. M.
 Nicolau Wollicus. M.
 Theodor. Zuingger. seu Thea-
 trum vite humane.
 &c.

TROI-

TROISEME CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en Italien.

Agostino. Agazzari. M.
 Anton. Bald. M.
 Ang. Mich. Bartolomi.
 Aguiuo Bresciano. M. Mm.
 Gio. Maria. Artusi. Mm.
 Angelo. Berardi.
 Stefano Bernardi.
 Bonavent. da Brescia. M.
 Gio. Mar. Bononcini.
 Gio. Andr. Bontempi.
 Eccole. Botrigari.
 Marco. Fabrit. Carolo. M.
 Lodoico. Cafali.
 Pietro. Cinciarino.
 Fabio. Colonna. M.
 Rocca. Costa.
 Cesare. Crivellati. Mm.
 Luigi. Dentice. St.
 Jo. Batt. Doni. M. Mm.
 Fior. Angelico, Ove, Angela.
 Piccione.
 Vincenzo. Galilei. M. Mm.
 Thom. Garzoni.
 Illuminato, seu Aguiuo.
 D. Pedro de Loyola Guevarra;
 en Espag. M.
 Vincenzo. Lufitano. M.
 Aurel. Marinati.
 Giul. C-sar. Marimelli.
 Girolamo. Mei. M.
 Pietro. Millioni.
 Belardo. Nanino. *Manuscript*.
 Luys de Narbaez.
 Cesare Negri. Mm.
 Lorenzo. Penna.
 Alessandro. Piccinini. M.
 Angelo Piccione, Ove, Fior.
 Angelico.
 Silverio. Picerli.
 Agostino. Pifa. M.
 Pietro. Pontio. da Parma.
 Gio: Spataro. M. Ove.
 Spadario.
 Giuseppe Zarlino.
 &c.

QUA:

QUATRIÈME CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en François.

L'Académie Française dans son
Dictionnaire des Arts.
Le Sr. l'Afflard.
Bern. l'Amv.
l'Heint. Arbeau.
Denis des Auges.
Le Sr. Digne Bacilly.
Ant. Baif.
Pier. & Rob. Ballard.
Le Sr. Basset.
Le Benedictin, ou le R. P.
Jumilhac.
Emery. Bernard.
P. Berther.
Corn. de Montfort. dit de Bloc-
kland.
Louis Bourgeois. M.
J. Boyvin.
Salomon de Caux.
Jacques Collard.
Le Sr. de Coufus.
Le Sr. de la Croix.
Nicol. Deroliers.
Le Sr. Drouaux.
Saint Evremond.
Le Sr. Féüillet.
Mademoiselle de Fevre.
Nicol. Fleury.
Ant. Francisque.
Le Sieur Abbé de Furetiere.
Le Sr. le Gallois.
Maximil. Guillaud.
Pierre Julien. Sr.
Le R. P. Jumilhac. ou le Beno-
dictin.

Le Sr. Lancelot.
Le Sr. Loulié.
Alix. de Mannehou.
Claude Martin.
Le Sr. C. Masson.
Le R. P. Menestrier.
Mercure Galant, ordinaire &
extraordinaire.
Le R. P. Marin Merfenne.
Angelo. Michel.
Le Sr. de L'voys Mignot.
Louis Moreti.
Le Sr. Nivers.
R. Ouvrard.
Le Sr. Oranam.
Le R. P. Ant. Parran.
Claude Perrault, de l'Académie
des Sciences.
Le Sr. Perrault de l'Académie
Françoise.
Le Sr. Perrine.
Frislon Poncein.
Le Sr. Abbé Raguenet.
J. Rousseau.
Adr. le Roy.
Estienne Saché.
Le Sr. de Saint Lambert.
Le Sr. de Sermes, ou le R. P.
Merfenne.
Le R. P. Souhaitty.
J. Titelouze.
Nicolas Vallot.
Franc. le Vayer.
Franc. de cu du Viviers.
Jean Yllandon.

Le Sr. de la Vieuville dans ses réponses au Sr. Abbé Raguenet,
Intitulées Comparaison de la Musique Françoisé & Italienne.

CIN-

CINQUIÈME CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en Allemand, en Anglois, ou dans
d'autres Langues étrangères.

Rudolph. Ahlen.
Abraham. Bartoluc. Sr.
Maternus Beringer. Sr.
Michael Bulowski. Sr.
Carolus Buttler. Angl. Sr.
Erhard. Buttner.
Johannes Crusius. Sr.
Johann. Douland. Angl. Sr.
Henric. Faber.
Dan. Frederici.
Adam. Gumpelzhaimer, en
Latin & en Allem.
Joann. Andr. Herbsi.
Joann. Christian. Lotber.

Conrad. Mathwei.
Heßer Mathobius.
Thomas. Morley. Angl. M.
Wolff. Gasp. Prewz.
Joan. Qvirsfeld.
Thomas. Salmon. Angl.
Cyrilac. Schneegall. Sr.
Daniel Speeren.
Herr. Teuttman. en Lat. &
en Allem. Sr.
Melchior. Vulpius.
Wolff. Erdman. Weier.
&c.

On ne trouve point ici de Traitez de Musique, en * Hollandois,
en Flamand, en Dancois, en Suedois, en Polonois, en Hongrois,
&c. n'ayant pu découvrir jusques ici, si jamais il y a eu de pa-
reils Traitez, faits & imprimez en ces sortes de Langues, non plus
que dans la Langue Hebraïque tant ancienne que moderne.
Je ne rapporte point non plus les Auteurs Arabes, Persans &c.
dont le Sr. Herbelot parle dans sa Bibliothèque Orientale; parce
qu'étant encore manuscrits, & peu de personnes sachant assez bien
ces sortes de Langues, pour en profiter: J'ai cru qu'il suffisoit
de faire connoître aux Curieux l'Auteur qui en parle.

* On en a imprimé divers en Hollandois & entre autres un nou-
vellement à Francker, qui Traite de la Composition & de la
Fabrique de diverses sortes d'Instrument.

Il y a des autres bons Compositeurs, comme

Mr. Adert. Mr. Pskem. Mr. Petters.

Z z

S E.

SECONDE PARTIE.

Cette seconde Partie contient les Noms d'environ cent Auteurs, que je n'ai pas eu le temps ni l'occasion de lire jusques-ici. Mais comme on les peut trouver aisément, & qu'il y en a peu que je ne connoisse; Je ne demande pas beaucoup d'éclaircissements sur leur sujet.

J'en aurois pu augmenter le nombre, pour ainsi dire à l'infini. Car enfin, en parcourant les différentes classes des Livres qui composent ordinairement les Bibliothèques; quelle foule prodigieuse d'Auteurs n'y trouverions-nous pas, qui ont écrit, sinon *ex Professo*, du moins nécessairement, de la Musique, & cela très-souvent d'une manière si ample, si savante, si recherchée, qu'on pourroit, sans hésiter, les mettre dans ce Catalogue; & à bien meilleur titre, qu'une infinité d'autres, qui n'ont pour la plupart, que le seul avantage d'en avoir écrit *ex Professo*. Et pour en donner quelques preuves en détail; (Sans parler ici des Bibliothécaires, ni de ces Compilateurs de plusieurs Traitez en un seul Corps, soit entiers, ou en abrégé, dont on voit depuis quelques années la République des Lettres, pour ainsi dire, mondee, & dont nous parlerons plus bas.)

1. Ne trouve-t-on pas dans les *Dictionnaires*, dans les *Lexicons*, les *Glossaires*, les *Etymologies*, les *Grammairiens* &c. doctes expliquer les termes particuliers de ce bel Art? & même souvent plus particulièrement & plus amplement, que pour les autres Arts, parce qu'il a toujours eu l'avantage d'être un *Art savant*, que les plus beaux Esprits de tous les siècles ont illustré & célébré, & très-souvent même, *pratique, professé & enseigné*.

2. Par cette même raison, il n'y a point de *Commentateurs*, de *Scholastes*, de *Critiques*, ni de *Faiseurs* ou *Compilateurs* de *Notes* sur les Anciens Auteurs, ni d'*Écrivains* des *Antiquitez*, des *Mœurs*, des *Usages* &c. des Hébreux, des Grecs, des Romains &c. qui n'aient été obligés de parler souvent & amplement, tant de la Musique en general, que de leur Musique en particulier.

3. Tous les *Traducteurs* non-seulement des Anciens Auteurs de la Musique, mais même des Anciens *Poetes*, *Critiques*, *Scholastes*, *Philosophes*, *Mathématiciens* &c. devroient encore entrer dans

dans ce Catalogue; d'autant plus qu'ils accompagnent ordinairement leurs Traductions, de *Notes* & de *Commentaires* souvent plus considérables, que le fond des Auteurs sur lesquels ils écrivent.

4. Il y a une telle liaison entre la *Poésie* & la *Musique*, & la *Poésie* emprunte tant de secours de la *Musique*, qu'il n'y a presque point d'Auteurs qui traitent de l'*Art Poétique*, qui ne soient obligés de parler de la *Musique*. Or combien d'Auteurs ne nous fourniroient pas ces quatre premières Classes?

5. Il y a une infinité d'endroits dans l'*Écriture Sainte*, & sur tout dans les *Cantiques* de Moÿse, d'Anne &c. & dans les *Pseaumes* de David, où il est parlé du *Chant* & des *Instrumens* qui l'imitent, ou qui l'accompagnent. Denc tous les *Interpretes* ou les *Commentateurs* des *Pseaumes* & du reste de l'*Écriture Sainte*, pourroient passer pour des Auteurs de Musique: sur tout lorsqu'il s'agit de la Musique des *Hébreux*, des *Grecs*, des *Peuples Orientaux* &c.

6. C'est de-là que la plupart des *Peres de l'Église* parlent si sçavamment de tout ce qui regarde la *Musique*, tant en general qu'en particulier, & qu'il y en a peu dont on ne puisse tirer de très-solides instructions, tant pour la *Théorie*, que pour la *Pratique* de cet Art. Sans parler de ce qu'ils disent souvent, touchant le bon ou le mauvais usage qu'on en peut faire, pour ou contre les mœurs des Musiciens &c.

7. Comme la *Musique* a toujours fait une des principales parties de ce culte extérieur, que la *Créature* doit à son *Créateur*, & qu'on nomme *Religion*: Il est sûr que tous ceux qui ont traité des *Sacrifices*, & des autres *Ceremonies* Religieuses du *Paganisme*; 2. des *Sacrifices*, & des *Ceremonies* légales des *Juifs*; 3. Du *Sacrifice*, des *Liturgies*, des *Prêtres*, des *Offices Divins* &c. de la nouvelle *Loy*, sont obligés de parler très-souvent des *Hymnes*, des *Cantiques*, des *Pseaumes* &c. qu'on y chantoit; des *Chants*, & des *Instrumens Musicaux*, qu'on y employoit; & conséquemment de l'*Art* qui en étoit l'âme & la *Règle*. De-là viennent ces Traitez, que plusieurs Grands Hommes ont fait exprès, de *Musica Sacrificali*, de *Musica Triumphali*, de *divina Psalmodia* &c.

8. Il n'y a point de *Philosophe*, & sur tout point de *Physicien*, qui ne soit obligé de parler des *Sons*, d'en examiner la *production*, la *nature*, les *effets*, la *diversité* &c. & de donner des raisons bonnes ou médiocres du *plaisir*, ou du *chagrin* qu'ils ont le pouvoir de causer à l'oreille &c. Par conséquent autant d'Auteurs très-propres à grossir un Catalogue comme celui-ci.

Sans parler icy d'une infinité d'Auteurs, qui ont traité de cette Harmonie merveilleuse, que les Grecs, suivant les Anciens Platoniciens, produisent continuellement par la *regularité* & la *rapidité* de leurs mouvements, & qu'on ne peut expliquer que par les *proportions* & les *expressions* de la Musique.

9. On en doit dire autant des *Medecins*, & sur tout des *Anatomistes*, que leur matiere engage necessairement à parler *ex professo*, des *Organes* de la Voix & de l'*Ouïe*, à en décrire les *parties*, en faire connoître les *usages* &c.

10. La Musique est sans contredit une des principales parties des *Mathematiques*; Il y a donc peu de *Mathematiciens*, qui n'en ayent écrit très-amplement; sur tout, ceux qui ont traité de *toutes les parties* des *Mathematiques*, n'ont eu garde d'en omettre une si *belle* & si *agréable partie*; La plupart même de ceux qui ont traité en particulier de l'*Arithmetique*, n'ont pas manqué de parler très-également de cette espèce de *proportion*, qui n'est appellée *harmonique*, que parce qu'elle est le fondement & la cause principale de l'*Harmonie*, que produit la diversité des Sons & du plaisir que l'*Oreille* en reçoit.

11. Les *Encyclopedistes*, c'est à dire, ceux qui ont traité de *toutes les Sciences* soit en general, soit en particulier: Comme aussi ceux qui ont traité de tous les *Arts Liberaux* & *mechaniques* &c. pourroient sans contredit entrer aussi dans ce Catalogue, & y tenir même un des premiers Rangs.

12. Enfin pour ce qui regarde en particulier l'*Histoire* de la Musique; quantité d'*Historiens* Anciens & Modernes, quantité de *Chronologistes*, tant *generaux*, que *particuliers*, & sur tout ceux qui ont écrit en particulier de *Inventionibus* & *Inventoribus Reum*, ne nous donnent-ils pas le moyen de découvrir au travers de la vaste étendue des siècles l'*origine* & les premiers commencements de la Musique; l'*invention* & les *inventeurs* de toutes les *parties*, & de ses *instruments*; & les differents *degrez* de *perfection* où ce bel Art est parvenu dans la succession des siècles? D'ailleurs si l'on veut parvenir à la connoissance de tous ces illustres qui ont fait fleurir la Musique dans tous les tems, soit par leurs *Traitez*, soit par leurs *Compositions*, soit par leurs *belles manieres de l'exécuter*, quel secours ne peut-on pas tirer de ces prodigieux Recueils d'*Histoires*, publiez de nos jours sous le Titre de *Lexicons*, *Dictionnaires*, *Bibliothèques* &c. *Historiques*, *Philologiques*, *Critiques* &c. sans parler des *Mythologies*, & autres Livres de la Theologie payenne, où les Anciens ont renfermé tant de *Secrets* des *Sciences* & des *Arts* sous le voile des *Fables*,

Je

Je ne pouffe pas plus loin ce détail, parce qu'il suffit pour contenir tout homme de bon sens, & qui aura un peu de connoissance des Livres, que j'aurois pu augmenter ce Catalogue, sans même trop d'affectation, de plusieurs milliers d'Auteurs. Du moins j'espere qu'il pourra servir à faire faire réflexion aux Savans, que souvent sans sortir de leur Cabinet, ils ont plus de *Traitez* touchant la *Musique*, qu'ils ne pensent, & que cette matiere n'est pas si sterile, ni si dénuée de la *belle & solide erudition*, que peut-être ils l'ont cru jusques icy.

On ne doit donc pas s'attendre de trouver dans cette seconde Partie tous ces Auteurs en détail, mais seulement environ une centaine des principaux, des plus connus, des plus estimez, & les plus aises à trouver de chacune de dix ou douze Classes sus-alleguées; ou bien de ceux que je crois avoir parlé le plus *ex professo*, & le plus amplement, de la Musique; ou bien enfin de ceux que j'ai trouvé inferer au nombre des Auteurs de la *Musique* dans quelques Catalogues dont nous parlerons plus bas.

| | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| S. Agobardus. | Censorinus. |
| H. Cornel. Agrippa. | Claud. Franc. Millet de Chal- |
| Lambertus Alardus. M. | les. Soc. Jes. |
| Albertus Magnus. | S. Jo. Chrysostrimus. |
| Alciatus. | David Chytraeus. |
| Elac. Alcuinus. | Christoph. Clavius. |
| Alex. ab Alexandro. | Natalis Comes. |
| Amalarius ou Hamalar. | Petr. Crinitus. |
| S. Ambrosius. | Mr. & Mr. Dacier. |
| Antoninus Florentin. | Dalecampius. |
| Baco. Cancellar. Angl. | S. Jo. Damascenus. |
| S. Basilus. | Thom. Dempsterus. |
| Baptista. Mantuanus. | Diodorus Siculus. |
| Petr. Berchorius. | Diogenes Laertius. |
| S. Bernardus. Abbat. | Dionysius Areopagita. |
| Philipp. Beroaldus. | Dionysius Hithernass. |
| Emmanuel. Briennius. | Desider. Erasmus Roter. |
| Jul. Cesar. Bulergerus. | Euthymius. |
| Ismael Bulialdus. | Marfil. Ficinus. |
| Philipp. Camerarius. | Robert. Flud. seu à Fluctibus. |
| ... Le Sieur du Gange. | Galenus. |
| Hieronym. Cardanus. | Petr. Gassendi. |
| Bartolom. Chastanrus. en Cassa- | Joann. Gerfon. |
| nus. | Gegavinus. |
| ... Casaubonus. | L. Geger. Giraldus. |
| | S. Gre- |

| | |
|--|--|
| S. Gregorius. | Lucas de Penna. <i>Jurifconf.</i> |
| Hugo Grotius. | Albert. Pighius. |
| Simon Gryn, ou Gryne. | Angelus. Politianus. |
| Petrus Herigonius. | Joann. Bapt. Porra. |
| S. Hieronimus. | Claud. Ptolemæus. |
| S. Hilarius. | Fab. Quintilianus. |
| Joan. Jacob. Hoffman. | Raphaël. Volateran. |
| Lucas Holstenius. | Petr. Ravanelius. |
| Homerus. | Joann. Rolinus. |
| Hugo à S. Victore. | Rupertus Abbas. |
| Hippocrates. & plusieurs autres
celebres Medecins. | Les deux Scaliger Pere & Fils. |
| Carolus Imbouatour. | Gaspar. Schottus. |
| Interpres Varii Sacr. Scri-
pturæ & præcipue Psalmorum. | Solinus. |
| Joannes Sarisburiensis. | Spelman. |
| Laurenbergius. in <i>Musoma-
chia</i> . M. | Theon. <i>ex vers. Buliald.</i> |
| Joseph Laurentius. | Andr. Tiraquellus. |
| S. Leo. | Torrentinus. in <i>Elucidar. Poët.</i> |
| Lucianus. | Tostatus. |
| Simon Maiolus. | Trithemius. |
| Bapt. Mantuanus. | M. Varro. |
| Franc. Maurolicus. | Venantius. |
| Philipp. Melancton. | Vincencius <i>Belboacent.</i> |
| Navarrus. | Joan. Lud. Vivez. |
| Origenes. | Walafrius Strabo. |
| Paulianus. | Jacob. Witsphelingius. |
| | Franc. Zabarella. |
| | &c. |

TROISIÈME PARTIE.

Cette Troisième Partie, la plus nombreuse, la plus embarrasante, & cependant la plus considerable pour mon dessein, comprend au moins 600. noms d'Auteurs, qui ont écrit touchant la Musique, mais qui sont rares & difficiles, pour la plupart, à trouver, dont je ne say que les Noms, souvent même bien imparfaitement; que je n'ai jamais lûs, ni vûs, & que je ne connois enfin que par les yeux & sur le rapport d'autrui.

Or comme c'est principalement pour augmenter, ou corriger, ou perfectionner cette 3^{me} Partie, que j'ai besoin du secours des Savans: Je croi que pour leur en faciliter les moyens, il est necessaire, avant que d'entrer dans le détail de tous ces Noms, de marquer ici par quelles voyes ils sont parvenus à ma connoissance, afin d'épargner du moins, à ceux qui me voudront faire ce plaisir, la peine & le chagrin de passer inutilement par des chemins déjà battus.

1. La premiere source d'où j'ai puisé la plus grande partie de ces Noms, ce sont les Catalogues imprimez des Libraires. J'ai vû presque tous ceux de *Strasbourg*, de *Basle*, d'*Anvers*, d'*Italie*, de *France*; mais pas un d'*Espagne*, ni d'*Angleterre*, ni des *Pays du Nord*. A l'égard des Catalogues de *Francfort*. Les deux plus anciens que j'ai vûs, sont ceux des années 1578. & 1579. Je n'ai point vû ceux de l'an 1580. mais j'ai vû ceux de 1581. & tous les autres jusqu'à 1590. *exclusive*. Je n'ai rien vû des 12. années suivantes depuis 1590. jusqu'à 1602. *exclusive*. J'ai vû ceux de 1602. & les suivantes jusques à 1612. *exclusive*. Je n'ai point vû 1612. ni les 27. années suivantes jusques à 1640. que j'ai vû, mais pas une des onze années suivantes. J'ai vû ceux des 47. années suivantes depuis 1652. jusques à 1696. que je n'ai point vû, ni les années suivantes jusques à la présente année 1703. Si quelques Curieux, soit à Paris ou ailleurs, ont les années qui me manquent, ils me feront bien du plaisir, s'ils veulent bien me les communiquer, ou du moins m'envoyer des extraits de ce qu'ils y trouveront, tant sur les Auteurs qui ont écrit de la Musique, que sur ceux qui ont donné de leurs Compositions au Public, desquels j'ai dessein aussi de donner bien-tôt un Catalogue de plus de 4. à 5. mille que j'ai déjà rassemblez.

2. La 2^e source, ce sont les Journaux de Paris & de Hollande (sous lesquels je comprends les Nouvelles de la Repub. des Lettres, la Bibliothèque universelle, l'Histoire des Ouvrages des Sçavants &c.) J'ay vû aussi les excellents Journaux de Leipzig, à la réserve des quatre ou cinq dernières années. Je vois actuellement les Mémoires de Trevoux, mais je n'ay pû encore parvenir à voir aucun des Journaux d'Angleterre, ny d'Italie &c.

3. La 3^eme source sont les Bibliothécaires, les Lexicons ou Dictionnaires historiques, critiques &c.

Voicy une Liste Alphabetique, tant de ceux que j'ay lûs, que de ceux que je puis trouver aisément.

| | |
|-----------------------------------|--|
| Bailet <i>Jugem. des Sçav.</i> | Moreti Dictionnaire hist. |
| Barberina Bibliotheca. | Possevini. <i>Biblit. selecta & Apparatus.</i> |
| Bayle Diction. critiq. | Rabbinnica. <i>Biblit.</i> |
| Cuhl. <i>Cave Histor. Litter.</i> | Georg. Schielen <i>Biblit.</i> enu- |
| Cluniacensis Bibliotheca. | cleata. |
| Exotica Bibliotheca. | Car. de Vifch. <i>Biblit.</i> Cister- |
| Gesneri. <i>Biblit.</i> & Pand. | ciensis. |
| Halleward. <i>Biblit.</i> Cur. | Theatrum <i>vita humana.</i> |
| Hispanica <i>Biblit.</i> en 5. ou | |
| 6 volum. | |
| Herbelot. <i>Biblit.</i> orient. | Joynez à tout cela les Livres |
| Hoffmanni <i>Lexicon.</i> | de la premiere & seconde Classe, |
| Lipenius. <i>Biblit.</i> | cy-dessus. |

Je sçay qu'il y a beaucoup d'autres Bibliothécaires, tant généraux, que particuliers, mais il y en a de si rares, il y en a de si chers, il y en a de si longs, qu'un Particulier comme moy ne pouvant suffire à tout cela; c'est principalement pour ces sortes de Livres que je demande du secours, & de fideles extraits.

4. La quatrième source sont les Catalogues, ou pour mieux dire, les Listes alphabetiques des noms d'Auteurs, que j'ay vûs à la tête ou à la fin de plusieurs Livres, tels que sont ceux d'Ornitoparcus, Jacq. le Fevre, Glarean, Piccione ou Fior. Angelico, Fisa, Finck, Casali, Garzoni, Berardi, Bononcini, Comr. Matthæi, Lorber, Morley &c. Mais il faut l'avouër, la plupart de ces sources sont un peu barbeuses, & je ne doute point que les sçavans, qui y sont, ne m'en ayent fait faire beaucoup; c'est ce que je supplie les Sçavans de vouloir bien recueillir par leurs bons & charitables avis. Je ne les aurois pas

importance

importance de cette priere, si toutes ces Listes avoient été aussi correctes & aussi exactes que celles que l'illustre Cardinal Bona a mis à la tête de son traité, *De decima psalmodia*; mais tous les Betivains n'ont pas le foud ni l'exacitude de ce Sçavant Cardinal.

5. La cinquième source, sont quelques Auteurs, qui ont écrit en Prose, & en particulier l'Éstimateur de la Musique. J'en ay lû deux: la première est de Wolfgang Caspar Printz, qu'il avoit d'abord écrite en Latin, & qu'il a publiée en Allemand in 4to. l'an 1690. La 2^e est de Gio. Ant. Augustini Mantoupi, imprimée en Italien à Perouse in fol. l'an 1695. Ce sont deux excellents Livres, que j'estime & conserve très-chèrement. Berardi m'en a indiqué un 3^eme, intitulé *Stropha Armonica* de D. Pietro Aragona Torone, où j'aurois peut-être trouvé encore beaucoup de choses, mais je n'ay pû le découvrir jusques-icy; si quelque Curieux l'avoit, il me seroit plaisir de m'en la commander, aussi bien que toutes les autres Histories, qui peut-être ont été écrites sur ce sujet, & que je n'ay pas vûs.

6. La sixième source, ce sont quantité d'Auteurs, dont on peut voir les Noms dans la première Partie de ce Catalogue, dans lesquels j'ay trouvé une infinité d'autres Auteurs cités & nommez, & souvent même des Fragmens ou Passages assez considérables pour me donner moyen de rectifier les fautes des Listes cy-dessus.

7. Une septième source, qui seroit, à ce que je croy, très-abondante, ce sont quantité d'illustres Chronographes, sur tout ceux, qui ayant été en même temps Excellents Musiciens, comme Sethus Calvisius, Pet. Opmeer, & quelques autres Allemands &c. n'auront pas manqué de remarquer dans tous les temps, ceux qui auront excellé dans un Art qui leur étoit si aimé & cultivé; mais j'avois que j'ay peu vu de ces sortes de Livres, & je ne prévois pas même être si tôt en commodité de les voir.

8. Une huitième source, qui ne seroit pas moins abondante, seroient ces Recueils imprimés, de Vies, d'Épigrammes, & d'Éloges d'Hommes Illustres, qui ont été écrits & publiés en divers temps, Langues & Pais; tant ceux qui ont été écrits en general & sans distinction de Pais, de Religion, ou de Profession; que ceux qui ont écrit en particulier la Vie des Hommes Illustres de chaque Royaume, de chaque Province, de chaque Ville, de chaque Profession, de chaque Ordre Religieux, de chaque Siècle &c. J'en ay lû quelques uns; mais comme j'étois pour lors appliqué à d'autres études qu'à celle de la Musique, j'avois que je n'en ay guère profité par rapport au présent Ouvrage.

A a a

Enfin

Enfin, si j'avois pu pénétrer dans tous les Cabinets des Particuliers, & avoir communication de quantité de Mémoires & d'Histoires particulières de manuscrites de *Villes*, d'*Eglises Cathédrales*, d'*Abbayes*, de *Familles* &c. il est sûr que j'aurois pu en enrichir ce Catalogue. C'est à ceux qui sont en possession de ces sortes de monuments, d'avoir la bonté de me les communiquer, pour l'honneur même de leur *Pays*, de leurs *Eglises*, de leurs *Familles* &c.

Voilà à peu près les sources où j'ai puisé, & où j'aurois pu prendre les matériaux de cet Ouvrage, qui paroitra peut-être peu considérable à bien des gens, qui ne manqueront pas même de dire que ce n'est que l'Ouvrage d'un simple *Copiste*, qui a même copié jusques aux fautes de ses Originaux &c. J'avois que tout cela peut être; mais pour ma justification, j'espère qu'on me voudra bien permettre d'entrer dans le détail des difficultés que j'ai trouvées à défricher un champ aussi peu & aussi mal cultivé que celui-ci, après quoi j'espère qu'on louera du moins mes efforts, & qu'on conviendra qu'il a fallu beaucoup de travail, & de ce travail même qu'un Poète nomme *Labor improbus*, pour en être venu jusques où j'en suis.

Premièrement, la plupart de ces Noms sont mal orthographiés dans les Listes où je les ai pris, qu'on n'y connoit presque rien. A la vérité ce sont souvent de pures fautes d'impression, mais aussi il y a souvent lieu de douter si ce ne sont pas de véritables noms. Qui ne prendra pas par exemple le mot *Beccio*, qu'on trouve dans *Berardi*, pour le nom d'un Auteur? Tout bizarre qu'il est, il y a de véritables noms qui le sont encore plus. 1. La plupart de ces noms sont coupés, tronqués, & abrégés souvent très-ridiculement, comme *Hieronymus Pat.* &c. 2. Il arrive aussi souvent, lorsqu'un Auteur a plusieurs noms de *Baptême*, ou plusieurs *Prénoms*, qu'on prend le second ou le dernier de ces *Prénoms* pour son *Surnom*. C'est ainsi, par exemple, que *Boèce* est souvent appelé *Severinus*, & que *Lipomius* nommé simplement *Otho Sigefridus*, un célèbre Auteur, qu'il auroit dû nommer *Otho Sigefridus Harjnuil.* 3. D'autres d'un seul nom en font deux, & forgent par ce moyen des Auteurs chimeriques qui n'ont jamais été. C'est ainsi que *Pessivoin*, tout habile qu'il étoit, a fait d'*Ornitoparcus*, *Ornito* & *Parcus*. 4. On confond très-souvent les Lettres B & P; D & T; F & V consonne; & ce même V consonne, avec le B; le C avec le G; le G avec le W &c. passe encore pour la prononciation; Mais ce qui est de pis, c'est que la plupart écrivant ces noms comme ils les prononcent, on ne sauroit croire quelle

con-

confusion cela produit dans l'arrangement alphabétique de ces Noms. Ainsi j'ai trouvé par exemple, *Vacco*, pour *Bachie*; *Braspermus*, pour *Praspermus* &c. Je ne parle point icy de la mauvaise configuration des caractères, sur tout dans les manuscrits; Puisque je n'en ay point vu jusques-icy, & que je ne dois par conséquent me plaindre que des imprimeurs. Je ne dis point non plus, que beaucoup de ces Auteurs n'ont point d'autres *Surnoms*, que celui de leur *Ville*, de leur *Pays*, de leurs dignitez, de leurs *Professions* &c. qu'il y en a beaucoup dont les noms de *Baptême*, ou *Prénoms* ne sont point marquez; que souvent on prend le *Titre d'un Livre*, pour le nom de l'*Auteur* &c. Cela cause cependant bien de l'embarras & de la confusion. 5. Joignez à cela la mauvaise coutume, dont il y a si long-temps qu'on se plaint, de donner aux noms propres des Ecrivains qu'on cite, les terminaisons de la Langue dans laquelle on écrit. Les Auteurs, par Ex. qui écrivent en Latin, crioient que ces Noms, & souvent aussi leurs propres *Surnoms*, ne sonneroient pas bien, & ne paroitraient pas avec assez de dignité, s'ils n'étoient habillés à la Romaine, & s'ils ne les terminoient en *us* ou en *ius*. Cependant quelle confusion cette affectation pédantesque ne peut-elle pas causer?

7. Passé encore pour cela; un habillement étranger ne déguise pas toujours tellement un homme, qu'on ne le puisse reconnoître. Mais on n'en demeure pas là. La passion de parler toujours *Grec*, ou *Latin*, ou *Italien* &c. domine tellement chez quelques Auteurs, que pour la satisfaire, ils ne font point de difficulté de transplanter entièrement un nom de la Langue naturelle dans une autre, & pour peu que ce nom ait de convenance avec quelque mot *Grec* ou *Latin*, ils seroient au desespoir de n'en pas profiter: Tout le monde sçait, par Exemple, que *Janus Nicius Erythreus*, ou *Vincencius Rubens*, a été ainsi formé de *Gion*: *Vincencio* ou *Vittorio de Rossi*; Et n'est-il pas ridicule, pour ne pas sortir de notre sujet, d'avoir traduit le nom d'un célèbre Auteur Allemand nommé *Jean André Herbst* par celui de *Joannes Andr. Autumnus*, parce que le mot *Herbst* signifie l'*Automne* en Allemand, comme on le trouve dans un des Catalogues de *Francfort*? 7. Je ne parle point icy des noms déguisez ou supposés, sous lesquels les Auteurs se maquent souvent exprés. Ils peuvent avoir de bonnes raisons pour en user ainsi; mais souvent il vaudroit beaucoup mieux ne point mettre du tout de nom, ou simplement trois * * * que d'en mettre de ridicules; ou bien si c'est par une pure affectation d'avoir un Nom sçavant, qui, comme dit un de nos Poètes,

A 2 2 2

Aux

Aux Surnoms futurs donnera la torture : Il faut avouer que si c'est une de ces foibleses pardonnables à la fragilité humaine, c'est aussi une des plus pauvres especes de gloire, qu'un Auteur puisse acquérir. 8. Je ne parle point non plus d'une coïtume qui a régné long-tems, & dont on a encore bien de la peine à se défaire, c'est de ranger les Auteurs alphabétiquement; non par les premieres lettres de leurs Surnoms, quoiqu'ils soient ordinairement très-connus, mais par les premieres lettres de leurs noms de Baptême, ou Prénoms, qu'on ne fait & qu'on ne connoît que très-rarement. Les Italiens sur tout & les Allemans sont fort sujets à cela, sans se mettre en peine de l'embarras que les Lecteurs peuvent avoir, quand il faut qu'ils cherchent dans leurs Listes le nom d'un Auteur, qui souvent est très-éloigné de la place où il devoit être naturellement. Je ne crois pas qu'on puisse me reprocher le même défaut, du moins j'ai tâché de suivre, autant que tous les déguisemens, dont on vient de parler, me l'ont pu permettre, l'ordre alphabétique des véritables Surnoms des Auteurs.

Peut-on ne pas convenir après cela qu'il m'a été presque impossible, non seulement de marquer au juste le Nom, le Noy, la Langue originale &c. des Auteurs; mais aussi d'éviter plusieurs autres fautes, qu'on ne manquera pas de trouver dans le Catalogue suivant? Dans les Catalogues Latins, les Italiens, les François, les Grecs, les Hebreux &c. tous paroissent Latins, & avoir même écrit sans distinction en Latin. Dans les Catalogues Italiens, tous les Auteurs étant habillés à l'Italienne, paroissent avoir écrit en Italien: Quel moyen de débrouiller moi seul un chaos aussi confus? On trouvera cependant beaucoup de ces défauts rectifiés par avance dans cet essai; On en trouvera encore plus, lorsque ce Catalogue paraîtra dans son entier; mais j'avoue qu'il y en a beaucoup où je ne puis rien connaître sans secours.

Je m'attends bien qu'on ne manquera pas de me faire ici plusieurs reproches, auxquels il me semble qu'il est encore nécessaire de satisfaire, avant que d'en venir au détail des noms de tous ces Auteurs.

Le premier est, que selon le plan general des trois parties du Dictionnaire Historique, auquel j'ai déjà insinué cy-dessus que je travaille; Je dois mettre dans la premiere les Theoriciens, c'est-à-dire ceux qui ont écrit ou donné des Traitez touchant la Musique. On doit voir dans la 2. les Praticiens, je veux dire ceux, qui sans avoir écrit touchant leur Art, se sont contentés de ce qu'on appelle maintenant la Composition, & ont

enrichi le Public des productions de leur genie: On doit voir enfin dans la 3. me les noms de ceux, qui sans avoir rien écrit ni composé, qui ait du moins paru, se sont contentés d'exceller dans l'amour, dans la perfection, ou dans l'exécution de la Musique, soit Vocale, soit Instrumentale. Or, me dira-t-on, entre les noms de ce Catalogue (lequel, étant un essai de la premiere Partie de ce Dictionnaire, ne devoit contenir que les Noms des Theoriciens) il y en a beaucoup de ceux, qui n'ont été que de purs Praticiens, & peut-être même de ceux qu'on ne devoit voir que dans la 3. me Partie &c.

Je conviens que tout cela peut-être, j'en soupçonne même plusieurs qui ne devoient pas être ici, & l'on me fera plaisir de me faire remarquer les bévues que je puis avoir faites là-dessus. Mais on ne s'en doit prendre justement qu'aux Listes ou Catalogues qui me les ont fournis, & dans lesquels j'ai trouvé les Praticiens tellement confondus avec les Theoriciens, qu'il ne m'a pas été possible de les distinguer. D'ailleurs je suis constamment que plusieurs Praticiens ou Compositeurs ont aussi été d'excellents Theoriciens, que plusieurs outre cela ont excellé dans l'exécution; Tels sont par Exemp. Bontempi, Bononcini, Bevardi, Lorenzo Penna &c. C'est ce qui m'a donné lieu de conjecturer que ceux, que je soupçonne n'être que de purs Praticiens, ont peut-être écrit & donné au Public des Traitez de Theorie, que je ne connois pas, & que ceux, qui les ont mis dans leurs Catalogues, connoissoient. J'ai donc mieux aimé, en attendant un plus grand éclaircissement, hazarder de mettre ici leurs noms, que de leur faire l'injustice de les omettre dans la partie la plus honorable, sans contredit, de nôtre Dictionnaire.

C'est peut-être, me dira-t-on encore, pour grossir, pour amplifier, pour enfler votre Catalogue, que vous en usez ainsi. Je sais que c'est un reproche qu'on fait assez communément, & souvent avec justice, aux Faiseurs de Catalogues. Soit par une vaine ostentation d'étude, de lecture, ou de travail; soit pour attirer plus de louanges à leur Art, ou à leur parti; soit pour relever le mérite de leur Catalogue par le grand nombre, le poids, & la reputation des Grands Auteurs dont on y trouve les noms: Il y font entrer sans distinction tout ce qui a la reputation de bon & d'excellent. Qu'un Auteur grave & fameux ait dit un mot en passant, ou par occasion, sur la matiere principale de leur Catalogue, c'en est assez pour y faire entrer son nom &c. Je conviens aussi de l'injustice, & de la mauvaise foi de ce procédé; puisqu'enfin c'est imposer au Public, & le trom-

tromper de gayeté de cœur. Je ne voudrois pas même garantir, que la plupart des *Catalogistes*, dont je me suis servi, ne soient tombez dans ce défaut. Mais comme je n'avance rien ici que sur leur parole, je ne croi pas qu'on me puisse faire le même reproche sans injustice. J'ai marqué ci-dessus la plupart de mes Garants, c'est à eux qu'il s'en faut prendre.

Du moins, ajoutera-t-on peut-être, il ne falloit pas charger ce Catalogue des Noms de quantité d'Auteurs Grecs, dont il ne reste que de simples Fragments touchant la Musique, souvent assez courts, assez imparfaits, & presque toujours par conséquent inutiles. Je réponds à cela. 1. Que c'est pour faire voir qu'il y a eu de tout temps quantité de Grands Hommes, qui ont écrit sur cette matière. 2. Que je n'y ai mis, pour l'ordinaire, que ceux, qui, selon les Auteurs les plus celebres, ont fait des Traitez *ex professo* de la Musique, ou des choses appartenant à la Musique. 3. Que c'est pour conserver jusques à la memoire de ces précieux restes de l'antiquité. 4. D'autant plus qu'un mot de ces Fragments nous explique souvent plus de choses, que ne feroient des Traitez entiers plus modernes; & que cela pourra exciter les Savants à rechercher des Fragments plus considerables, & peut-être à trouver les Ouvrages entiers, qu'ils ne s'aviseront peut-être jamais de rechercher, si on ne leur indiquoit du moins les noms des Auteurs de ces Fragments, *ignoti enim nulla cupido*.

Passé, me dira-t-on encore, pour les Auteurs dont il nous reste quelques Fragments. (Car enfin c'est un grand préjugé pour le mérite de leurs Ouvrages, que leurs noms & ces précieuses reliques aient pu pénétrer la vaste étendue de tant de siècles, & de siècles même barbares, pour parvenir jusques à nous.) Mais pourquoi y mettre ceux dont il ne reste rien du tout que le nom? Pourquoi renouveler la douleur qu'on a d'avoir perdu ces excellents Ouvrages que les Historiens nous rapportent qu'ils avoient faits? Pourquoi enfin y mettre jusques à ceux, que Meursius, un des plus habiles Critiques du siècle passé, met au nombre de ceux qui ne paroissent point, qui non apparent? &c. Je réponds à cela. 1. Que je ne pretends pas borner ce Catalogue aux seuls Auteurs dont on sait que les manuscrits subsistent, ou qui ont été imprimés; ou dont on peut avoir aisément les Ouvrages. C'est un Catalogue en general de ceux, qui dans tous les siècles ont écrit touchant la Musique; Ainsi il me suffit d'être sur moralement, soit par le rapport des Historiens, ou autrement, qu'un tel a écrit de la Musique, pour me croire obligé de le placer ici. 2. Je veux que plusieurs des Anciens Grecs, &

qu'en-

qu'entre les Latins *Albin*, *Apulée*; *Aurelian* de Rheims, *Bernier*, *Conrad*, d'Hirfage, *Helperic* de S. Gal, *Herman* le Racoucy, *Hubault*, *Nutker*, *Oibert*, *Theoger* &c. n'ayent pas été connus de Meursius, ou qu'ils ne parussent pas de son temps. D'autres les ont connus & lus avant & depuis luy. *Glarean* témoigne en avoir lu beaucoup dans les Bibliothèques des Abbayes de la Forêt noire (*Hercynia Sylva*). *Ornitoparcus*, *Jac. le Fevre*, *Herman Fink* &c. les citent avec éloge, & beaucoup d'autres, dont *Glarean* ny Meursius ne parlent pas, dont ils rapportent même des Fragments considerables. 3. Si ces Auteurs ne paroissent pas du tems de Meursius, ny à présent; ils pourroient paroître dans la suite. Qui sçait même si cet Ouvrage n'engagera point ceux qui en ont les manuscrits, peut-être sans le sçavoir, à les faire chercher & les publier? Ce seroit du moins un present considerable qu'ils feroient au Public, pour la connoissance de la Musique du *moyen Age*. Car depuis *Boice* & *Cassiodore* jusques à *Jean des Murs*, c'est à dire environ l'an 1310. ou 1333. nous n'avons presque rien de considerable touchant la Musique, que le Micrologue de *Guy Arclin*, encore n'en a-t-on rien d'imprimé, que quelques Fragments, qu'un sçavant Benedictin nous a donnez il y a quelques années à la fin d'un Traité du Plain Chant; le reste est encore caché en manuscrit dans les Bibliothèques. Le venerable *Bede*, *Rabanus Maurus*, *Jean de Salibery* &c. ont aussi parlé de la Musique, mais c'est d'une manière si generale & si vague, qu'on n'en peut pas tirer de grandes instructions, ny d'éclaircissements considerables sur la nature & la maniere de la Musique de leur temps.

Ceci me fait ressouvenir d'un reproche qu'on peut encore me faire avec quelque apparence de justice; sçavoir qu'entre tous les Auteurs, dont je rapporte icy les noms, on en trouve beaucoup, qui n'ont point écrit *ex professo* de la Musique, & qui en ont dit si peu de chose (& cela seulement par occasion, & souvent dans des endroits ou dans des Traitez, où l'on ne s'imagineroit jamais y rien trouver d'approchant) que cela ne vaut pas la peine, ni de les chercher, ni même de les ouvrir. J'avoue que cela peut être vray pour les Auteurs de la 2^e ou 3^e Partie de ce Catalogue, que je ne connois que sur le raport d'autrui, ou que je n'ay pas encore lus; mais pour ceux de la premiere Partie, je puis bien assurer qu'il n'y en a point (surtout parmi les Grecs, & les Anciens Latins) dont on ne puisse tirer du moins quantité d'éclaircissements sur plusieurs points de l'ancienne Musique, qu'on auroit bien de la peine à débrouiller sans leur secours.

Il est encore vrai que parmi ceux, tant des Anciens que des Modernes, & encore plus parmi ceux qui nous restent du moyen âge, qui ont traité de la Musique même *ex Professo*, il y en a beaucoup qui en ont traité tellement *en abrégé*; d'autres d'une manière si peu méthodique, si embrouillée, si obscure; d'autres enfin qui sont sujets à des écarts, qui leur font perdre si souvent de vûe leur titre & leur matière: qu'ils semblent ne mériter pas d'entrer dans un Catalogue comme celui-cy. Tout cela n'est que trop vrai: Mais après tout, ce sont des Écrivains, & des Écrivains *ex Professo*, dont les ouvrages subsistent, & que je n'ay pu chasser sans m'écarter de mon dessein général. Quand dans la suite j'en aurai dit ou rapporté ce que les plus judicieux Critiques en pensent, les lra qui voudra, cela ne me regarde plus. Peut-être ne laisseront ils pas de plaire à plusieurs Lecteurs, malgré tous leur défauts.

Mais le plus juste & le plus véritable reproche qu'on me puisse faire, quoique j'aye fait tout mon possible pour l'éviter, c'est qu'il s'en faut bien que tous les Auteurs, qui ont écrit touchant la Musique, se rencontrent icy: Et que j'en ay omis une grande quantité, plus considérable même que ceux qu'en y trouve: C'est pourquoi on y voit peu d'Espagnols, presque point d'Anglois, pas un Hébreu, pas un Arabe, ny des autres qui ont écrit dans les Langues Orientales, point de Flamands, point de Hollandois, de Danois, Polonois &c. Tout cela n'est que trop vrai; mais 1. J'ay déjà répondu à la fin de la première Partie à ce qui regarde les Auteurs en Langues orientales & étrangères, & il ne tiendra qu'à ceux de leur Pays qui les connoissent, de les trouver dans l'Ouvrage entier, pourvu qu'ils ayent la bonté, (& je l'espère pour l'honneur même de leur Pays) de m'envoyer de bons mémoires & circonstances de la manière que nous le marquerons après le Catalogue des Auteurs de cette 2^e Partie. 2. Je réponds à l'égard des Auteurs Latins, Italiens, Allemands, François &c. que j'ay omis, que ç'a été purement faute de les connoître, & que c'est-là principalement ce qui m'a fait prendre la résolution de donner d'abord cet état de Catalogue au Public, & ce qui m'a fait réitérer tant de fois dans ces avertissements la très-humble prière que je fais encore icy aux Sçavans, de me secourir de leurs lumières & de leurs découvertes sur cette matière. Car quoique j'aye ramassé icy les Noms de plus de 900. Auteurs; je ne sens que trop que le Recueil n'est pas encore, même pour le nombre, dans la perfection qu'il devoit être, & qu'il n'y peut être sans ce secours. Quand on ne m'envoyeroit donc seu-

ment

ment que les Noms des Auteurs que j'ai omis; on me fera toujours plaisir, pourvu que du moins on m'indique en même temps les endroits, ou les Livres dans lesquels on les aura appris; pour me donner moyen par-là de pousser plus loin mes recherches, sur tout le reste qui peut regarder ces Auteurs. Venons maintenant au détail des Auteurs, dont je connois déjà les Noms, par lequel il sera bien aisé de voir ceux dont les Noms me sont inconnus.

| | |
|--|--|
| <p>A.
Abbas Saklacenfi.
Acro.
Adamus Dorenfi.
Adelme, ou Adelhelme.
Adraffus.
Ælianus.
Agenor.
Martin. Agricola.
Rodolph. Agricola.
Lampert. Alardus.*
Albericus. Monach. Cassin.
Francisc. Albertinus.
E. Alberto. Venetiano.
Albinus.
Alceus. Poeta.
Aleidamas. Ex Suida.
Alcidas.
Alexander. ex Plutarcho.
Alexander. Poly-histor.
Alexandrides.
Alfredus. ou Alphred.
Joan. Petr. Aloyius. Palestrina.
Amantius. ex Alardo.
Amerias. Macedo.
Ammonius. Philosoph.
Anatolius.
Anaxilas. ex Athen.
. . . . Andica.
Felice Anerio.
Joan. Angelus.
C. Antio Angleria.
Bartholom. Anglicus.
Anselmo da Parma.
Antiphanes. ex Athen.</p> | <p>Antiphones. ex Menfio.
Alex. Aphrodisius.
Apollodorus. ex Athen.
Apollonius. ex Athen.
Petr. Apponardus.
D. Andrea Matth. Aqua-viva.
Duca d'Atti.
Aquinus.
D. Pietro. Aragona. Florentino.
Joan. Arerius.
Archestratus. ex Gesper.
Architas.
Ardalus. ex Plutarcho.
Aristarchus. Grammaticus. ex Athen.
Aristides. ex eod.
Aristocles. ex Athen.
Aristophanes. ex Athen.
Arnaldus.
Joan. Bapt. Arrigus, ou Ilencius.
Pietro Aron.
Artemidatus. ex Athen.
Artemon. Cassandran. ibid.
F. Damianus de Artufel.
Atholardus.
B. P. Avello, ou Avella.
Johan. Avianus.
Aurelianus. Antrelianens.
Aurelianus. Rhemonens.
Marius ab Aspicueta, ou Narvatus.
Johan. And. Avicennus, ou Herbil.</p> |
|--|--|

B b

Alia

B.
Adriano Banchieri.
Mansfred. Barbarinus.
Daniel. Barbaro.
Arius, ou *Arias* Barboſa.
Henric. Baryphonius.
Abraham Bartolus. St.
Caspar. Bartolinus. de Tibüs
*Veterum.**
Henry. Batem.
 Boccio. .i. ex *Ang.* Berardi.
Je croy que c'eſt Boetio.
Prodroſimo de Beldemando.
M. Anton. Benediclus.
Alemans Benegli.
Joan. Philip. Bendeler.
Giovani. Bernado.
Il. Bernardo.
Berno Abbas.
Marius Bertinus.
Jodocus. Beyſſelius.
Benedetto. Bicoſio.
F. V. Bild.
Bion. ou *Bionius.*
Biſcargni. C'eſt piñós Viſcargui.
Lalius Biſciola.
Joſeph. Blancanus.
Blafus. ex *Peſſeſino.*
Franciſc. Bochi.
Bernardin. Bogentantz.
Nicolo Bolicio. C'eſt Wollichus.
cy-deſſous.
Valerio Bona.
Bonaventura. ex *Peſſeſino.* C'eſt
 apparemment *Bonaventura*. ad
Breſcia. M.
Petrus. Bongus.
Joan. Bou-Dynius.
Battiſta. Bovicolli.
Thomas Bradwardinus.
S. b. ſtian. Brant.
Simon Bredon.
Antonio Brunelli.

Vincent. Brunus.
 *Brufonius.*
 *Buchoi.*
Henric. Buntingius.
Nicolao Burtio.
 *Buſnoë.*
Philip. Buſtus. *Mediolan.*
Joann. Bureo.
Carol. Butlerus.
Erhard. Buttner.
 C.
Giulio. Caccini.
 *Calderius.*
Callimachus.
 *Campanus.*
Pietro Canuncio.
Joann. Caramuel à *Lobkowitz.*
Jacomo Carillumi.
Caryſtus.
Joannes. Carmelitanus. *Anglic.*
 *Caronte.*
René des Cartes.
Joann. Caruſienſis, ou *Gion.*
Cartuxienſe.
Jean Cafe ou *Cafaus.*
Julius Coffarius.
Michael Caſtellanus.
Alphonſ. de Caſtillo. ou de Caſ-
 tilla.
Ludovic. Cenci.
*Cenſorius.**
Dom. Pedro Cerone.
Sipione Cerretti.
Chamaeleon Heracleotes. ex
Athen.
Chamaeleon Ponticus. *Id.*
Symphorian. Champertius.
Gio. Battista Chiodino.
Jodocus Chlichovanus.
Ambroſius Choraulas.
Nathanaiel Chytraus.
Anton. Cifra.
Petrus Ciuellus.

Clen.

Clearchus.
Cleomedes.
Georg. Coberus.
Joann. Cochlaus.
Rabbi Colonymus.
 *Conantius.*
Conciliator, ou *Petrus* Appo-
nenſi.
Conradus Hirſaugienſ.
Conradus de Zabernia.
Conſtantinus Porphyrogeneta.
Ludov. Contarenus.
Ambroſ. Coranus.
Coſmas. Hieroſolymit.
Angelo Coſtera.
Nicol. Craën, ou *Craër.*
Andr. Crappius.
Crates. ex *Athen.*
P. Ludovic. Creſſolius.
Creteus.
Georg. Criſianus.
Joann. Crogerius, ou *Johan.*
Crüger.
Cyryllus Commendator S. *Spiri-*
tus Roma. ex *Peſſeſin.*
 D.
Damon. Athenienſ. ex *Athen.*
Egnatio Danti.
Conradus Daſypodius.
Auguſtin. Daſtus.
Voluptus Decarus.
Domenico Deſſino.
Demetrius Byzantin. ex *Athen.*
Democritus Abderit. ex *Jac.*
Fal.
Dicæarchus. ex *Athen.* &
Meurſio.
Didymus.
Conrad. Dieterich.
Sixtus Dieterich.
Diocles. ex *Meurſio.*
Diogenes Tragicus. ex *Athen.*
Dionædes.

Marco Dioniggi.
Dionyſius Halicarnaffeus, *Phi-*
loſoph. ex *Suida.*
Girolamo. Divura.
 *Doletus.*
Donatus.
 *Douth.*
Philipp. Dulichius.
Dominic. Marc. Duran.
Duris. ex *Athenæo.*
 E.
Joannes Eccardus.
Echion.
Enchiridaeſ.
Ephippus. ex *Athenæo.*
Epicharmus. ex *Athen.*
Epigenes, ou *Epigonus.* ex
Meurſio.
Eralocles. ou *Ariſtocles.* ex
Meurſio.
Laurent. Erhardi.
Eratosthenes. ex *Kirchero.*
 *Van* Eſpen.
Eſpinola.
Joann. de Eſquivel.
Eubulus. ex *Athen.*
Jacobus Eveillon.
Euphorion. ex *Athen.*
Euphorus. ex *eodem.*
Euphranor. ex *Athen.*
Eupolis Comicus.
Euripides. ex *Athen.*
Eufebius.
Eulſtathius.
Eutochius. ex *Meilomio.*
 F.
Andrea Fabio.
Nicolaus Fabri, ou *Faber.*
Pietro. Fabrici.
Joannes Fabricus.
 *De* Fai, ou *Fay.*
Richard. Falloppho.

E b b 2

42

L. Sr. du Fauc de S. Jory. C'est
Petrus Faber.
Ferdinand. de Cordoue.
Joannes Ferrerius.
Jacq. le Fevre, c'est en Latin
Jacob. Faber.
Silvefr. Fontego.
Pierre Foracdi.
*Nicolaus Forest du Chesne.**
Leon Fouchs, ou Fuchs.
Francione.
J. osm. Francisci.
Ludovic. S. Francisci Lusitanus.
Francionius de Colonia.
Francus.
Tomaso Freggi. C'est en Latin,
Thom. Freigius.
Joann. Thom. Freigius. Je croy
que c'est
Glovan. Tomaso. Frigio.
Alexand. Frigodacus.
Joann. Frilius.
Joann. Frolichus.
... Furerus.
G.
Henric. Gallus.
Gagvinus. ou plutôt Gogavinus.
Joann. Galliculus.
Bernardus Garzia.
Teodor. Gaza.
Galaxius.
Jean le Gendre.
Pier. Giovlano. Gentili.
Francise. Georgius Venet.
Hans ou Johan. Gerle.
Joann. Ghieslinus.
Bartholom. de Glanvilla.
Glaphyrus.
Glaucus. ex Phitarco.
Damian. de Goëz.
Thomas Gomez.
Goicaldus.
Joann. Goëlinus.

Hieronym. Gradientler.
Gregoras.
Gregoire de Brintlington.
Gregorio Ravenate.
Joann. Greiling.
Joann. Gretschmar.
Hermann. Grube.
Gualtherus de Evestban.
Rodolph. Gualtherus.
Il Cavaliere Guarino.
Stephan. Guazzus. ou Guazzo.
Carol. Guesvaldus. ou Guesvaldo.
C'est le Prince de Venoule.
Joann. Guidettus.
Guido. Abbas S. Lenfredi.
Joann. Guidonius.
Guillermo.
Guillelmus. Monach. S. Emertanni, ou Guillelmus Hilsaugiensis.
... Guyon.
Gyranasina de Exercitiis Academicis.

H.

Hadrianus Cardinalis.
Hamalarus, ou Amalarus Fortunatus.
Hieronym. Hangeft.
Philipp. Hardorfer.
Otto Sigfrid. Harnisch.
Robertus de Haulo.
Hilpericus Monach. S. Galli.
Hephestio.
Heraclides. ex Athenas.
Heraclides Ponticus.
Matth. Herbeni.
Hermannus Contraflus.
Hermippus. ex Athen.
Hermolauus Bysantin.
Homerus Herpol.
Matthias Hertel.
Hieronimus. ex Athen.
Christoph. Hitzensaverus.

Eraf.

Prosperus Horicius.
Hobaldus, ou Hugbaldus Adonach. Elnonensis.
Hypolit. Huhneierus.
Cyprian. de la Huerga ou Huergensis.
Hugolinus Urbecestanus.
Humbertus.
Hydimelos, ou Hydimele.
Gualtherus Hylton.
I
Iades.
Iamblichus.
Iapys.
Iason. ex Athenas.
Ibinus. ex P. Parran.
Joachimus. Abbas.
Joannes. Archidiacon. Romi.
Iodocus à Prato, ou Iosquinus de Pratis.
Ion Chius. ex Athen.
Iopas.
Jordanus Nemorianus.
Isacius.
Juba Rex Mauris. ex Athen.
K
Michael Keinspeck.
Matthias Keiz. ou Mathxeus Keltzius.
Robert Kilvarbius.
J. H. Krul. Pastoret.
L
Jac. Laxius.
Giovan. del Lago. en Latin.
Joann. de Lacu.
... Lancilettus.
Christoph. Landinus.
Gio. Mar. Lanfranchi, ou Lanfranco.
Erasmus Lapidica.
Latus Herminaus. ex Mcurfo.
C'est le premier qu'on pretend avoir écrit touchant la Mulique.

Latino. Latini.
Laurentius. Cremonensis.
Sigismund. Lauraxia.
Gaspard. Lax.
Bernard. Leginitius.
Leonie. ou Leoniceus.
Pietro Franc. Lervera.
Claudio Levot.
Animo Liberati.
Guillelm. Damas. Lindanus.
Henric. Lindenbregius.
... Linoterius.
... Lipomanus.
Dionis. Longius.
Andr. Lucelburgius, ou Lucelburger.
Antonio Lullio.
Lucas Lutius.

M.

Hieronim. Magius.
Gio. Battista Magoni.
Pierre Maillard, ou Magliard.
... Majoragus.
Thomas Mancinus.
Joann. Manlius.
Manuel. C'est comme je croy, Bryennus.
Marchetto. da Padoa.
Dominic. Marcus.
Agidius de Marino.
Il Caval. Marino.
Marius Victorinus.
Gonzalo Martinez.
Joan. ou Juan Martinez.
Michela Martino, ou Michael Martinus.
Guillelmo de Mascordio.
Matron Parasus. ex Athen.
Le Sr. Margars. M.
Maximus Tyrius.
Jacob. Mazonius.
... Meibomius.
Le Sr. de la Melnardiere.

Eub 3

Mej

Menecharmus. *ex Athen.*
 Menochmus. *ex Athen.*
 Hieronim. Mercurialis.
 Mercurius Trifonegillus.
 Merlinus. *Poeta Mantuan.*
 Claudio Merule.
 Melamedes.
 Adrian. Metius.
 Matrodorus Clivus *ex Athen.*
 Gorg. Meyer.
 Micrologus. *C'est le Titre d'un*
Ouvrage de Guy Arctin, d'Or-
nitoparcus &c.
 Ludovic. Milan.
 Miutanor. *ex Meursio.*
 Anton. Mizaldus.
 Bartholom. de Molina.
 Christoph. Mondor.
 Francis. Montanez.
 . . . Montoya.
 Hieron. Moranus.
 . . . Morellus.
 Theodor. Moretus. *Soc. Jes.*
 Rabbi Moses.
 David Mostard.
 Herman Mottmanus.
 Alphonf. Mudarra.
 Matthias. Mynecomius.
 N.
 Giovanni. Nalco.
 Neander.
 Peantbez *Cyficannus ex Athen.*
 Bonifac. Negel.
 Jordanus Nemorarius.
 L'Abbé Nicaisé de Dijon.
 Nicephorus.
 Nicetius.
 Nicocares. *ex Athen.*
 Nicomedes. *ex Athen.*
 Nicoliratus. *ex Meursio.*
 Notgerus. *ex Nockerus.*
 Johannes Nucius.
 Nymphus. *ex Athen.*

O.
 Ocellides. *c'est Euclides.*
 Oddo. *Abbat.*
 Oenopas.
 Jo. Francus Offibus.
 D. Johan. Olearius.
 Joann. Olus. *Heloe ut.*
 Petr. Opmeer.
 Osbertus. *Dorobernensis.*
 Othumarus *Argentinas.* *c'est*
Lufcinus.
 Otho.
 Otho. *Anglicus.*
 Fr. Giovan. Othofio.
 P.
 Hieronim. Pad. *ou plutôt Padua-*
nus.
 Joann. Paduanus.
 Joann. Palestrina. *voyez Aloy-*
fius.
 Guido Pancirolus.
 Panaxius.
 Pappus *Alexandrinus.*
 Patea. *Anglicus.*
 Pateia. *Je croi que c'est le même*
que le precedent.
 Nicolaus Parma.
 . . . Parmensis.
 Paulus Diaconus.
 Pausanias.
 Lorenzo. Pazzino.
 Angelo Pelati. *ou Pelatis.*
 Carlo. Pellegrini.
 Jacques Pelletier.
 Joann. de Pena.
 Lucas de Penna.
 Guillelm. Peraldis.
 Annales Petri.
 Adrian. Petrus.
 Giovan. Pezelus.
 Guillelm. Philander.
 Philochorus. *ex Athen.*
 Philolaus *Pythagoricus.*

Phi.

Philomelos.
 Phillis. *ex Meursio.*
 Sebastian. Pichsellius.
 Georg. Pistorius.
 Thomas de Pinedo *Lufitanus.**
 Didacus Pifador.
 . . . Placentinus.
 Maximus Planudes.
 Jean Planfort, *ou Planfort, ou*
Playfort.
 Guillelmus de Podiis, *ou de Po-*
dio.
 Michael Pomposius *Mopach.*
 Porfyo Piacentino.
 Porphyrius.
 Possidonius.
 Guillelm. Postellus.
 Pietro Potentino.
 Christoph. Prætorius.
 Pratinas. *ex Athen.*
 Proclus.
 Prodroscimo, *ou Prodocimo*
Beldemando.
 Protagorides. *ex Athen.*
 Claud. Ptolomæus.
 Didacus de Puerto.
 Ericius Puteanus.
 Pyladas.
 Pythagoras.
 Q.
 Paulus Quagliarius.
 Jacobus Quehl.
 Simon à Quercu.
 R.
 Sebastian. Rallius.
 Bartholom. Rannus.
 Sebastian. Ravalle.
 Georgius Rhaw.
 Razzon.
 Recaneto. *C'est le Titre du Trai-*
té de Vanco.
 Christoforo de Regina, *ou Chri-*
stoforus Reina.

Andr. Reinhard.
 Michael Reinspeck. *ou Keinsp.*
 Joann. Reuffus.
 . . . Ricciolus.
 Johan. Richafort.
 Richard. de *Edvert.*
 Richer. *C'est le surnom de Cælius*
Rhodiginus.
 Christophor. Rid.
 Gualtherus Riffus.
 Angelus Roccha.
 Rocco Rodio.
 Girolamo Roselli.
 Vincent. Rossettus.
 Gio. Battista. Rossi.
 Lemme Rossi.
 Michael Rubellus.
 . . . Rubineo.
 Girardus Rufus.
 Baldasar Ruiz.
 D. Jacobus Rungius.
 S.
 Gerhard. à Salice.
 . . . Saubertus.
 Hieronim. Savoranola.
 Marco Scacchi.
 Orazio. Scaletta.
 Scannon. *ex Atheno.*
 Scamon.
 Martin. Schefferus.
 Rod. Schilckius.
 Martin. Schoockius.
 Gaspar. Schott.
 Oswald. Schreckenfuchsius.
 Giovanni Scrivano.
 M. Joann. Schütterus.
 Claudius. Sebastianus.
 . . . Seberus.
 Daniel. Selichius.
 Hugo. Sempilius.
 Semus. Delius.
 Servus.
 Cassius Saverus.

Franz

ques-uns des Auteurs de cette 3me Partie, que je n'ay pas encore vûs, ou des Auteurs, dont le *nom*, ny la *Langue*, ny le *Pays* ne me sont pas connus, de me les *vendre*, ou de me les *tracquer*, s'ils peuvent ou veulent s'en défaire, ou bien de me les *prêter* sous promesse & telles assurances qu'on souhaitera de les rendre fidèlement, aussi-tôt que les extraits en seront faits; ou bien de m'*indiquer* les *endroits* où je les pourrai trouver, ou faire chercher; ou bien enfin de m'envoyer du moins des *memoires* sur ce qui les regarde, circonflancez comme dans les articles suivans, que je supplie les Sçavants de lire par cette raison avec quelque attention.

1. Il faudra tâcher de m'envoyer *une copie exacte* du *Titre*, ou de la *premiere page* de ces Auteurs, en quelque *Langue* qu'elle soit écrite, soit à la *main*, ou imprimée; avec le *lieu* & l'*année* de l'*impression*; le *nom* de l'*Imprimeur* & du *Vendeur*; la *Langue* du corps de l'*Ouvrage*; la *forme* ou la *grandeur* du *volume*, ou des *volumes*, s'il y a plusieurs *tomes*; le *nombre* des *feuilles* ou des *pages*, & le *lieu* même, c'est à dire le *cabinet*, ou la *Bibliothèque* où ce Livre est, & se peut trouver actuellement.

2. Il faudra y joindre, autant que l'on pourra, les *circonflances* de la *naissance*, du *Pays*, de la *vie*, des *emplois*, du *siècle*, de la *mort* &c. des Auteurs. On en trouve souvent dans les *Epitres* dedicatoires & dans les *Préfaces*. Et en outre le *plan general*, & le plus qu'on pourra du *détail* de l'*Ouvrage*, les *bons* ou *mauvais jugemens* qu'on en a fait, ou qu'on en peut faire; les *différentes éditions*, les *traductions* &c.

3. Si les *Titres* de ces Livres sont écrits en *Hebreu*, ou en *Arabe*, ou en quelques autres *Langues orientales*, dont j'avoue que je ne connois pas même les *caractères*, que superficiellement: On me fera plaisir & à une infinité de Curieux qui ne les connoissent pas plus que moy, de réduire ces *caractères étrangers* en *caractères Romains*, ainsi qu'en a usé Mr. Herbelot dans sa *Bibliothèque Orientale*, & de donner ensuite une *traduction* en *Latin* ou en *François*, tant du *titre* & du *sujet* du Livre, que des *qualitez* de l'*Auteur*, & autres *circonflances* qui le peuvent faire connoître. Mais il ne faudra absolument rien changer dans le *nom propre*, ny les *premiers* de l'*Auteur*, que les seuls *caractères étrangers* en *Romains*, sans en faire aucune *traduction* &c.

4. On en usera de même pour les Auteurs dont les *Titres* sont en *Flamand*, en *Anglois*, *Hollandois*, *Danois*, *Polonois* &c. comme le pratiquent fort sagement les *Journaux* des Sçavants, tant de *Hollande*, que de *France*, qui ne manquent jamais de donner

donner le *titre* des Livres, & le *nom* des Auteurs, *ut jacet*, & de l'*expliquer* ensuite par une *traduction litterale* (ce qui seroit le mieux pour n^{ost}re dessein) ou du moins par un *titre abrégé*, qui soit suffisant pour en faire comprendre la *substance*.

5. A l'égard des Auteurs, dont le *titre* est originalement en *Grec*, ou en *Allemand*, ou en *Italien*, ou en *Espagnol*; Je sçay assez de ces sortes de *Langues* pour n'avoir pas besoin qu'on se donne la *peine* de me les traduire. Cependant à l'égard du *Grec* & de l'*Allemand*, qui ne me sont que médiocrement familiers, on me fera plaisir d'en user comme dans les deux articles précédents, & d'observer sur tout pour l'*Allemand* de ne se pas servir en écrivant des *caractères* dont les Allemands se servent en écrivant à la *main*, que je ne connois pas; mais des *caractères Romains* ou *Latins*, ou du moins des *caractères* dont on se sert dans l'*impression* des Livres Allemands, que je connois assez bien.

6. Si les Auteurs, dont on m'envoyera les *noms* & les *Titres*, ont traité de beaucoup d'autres *matieres*, comme sont les *Encyclopedistes*, S. *Augustin*, *Boèce*, le venerable *Bede* &c. on m'obligera de me marquer le *tome*, & la *page*, où ces Auteurs parlent de la *Musique*, soit *ex professò*, ou par *occasion*, & si ce qu'ils en disent est considerable. Il sera bon aussi de me marquer l'*édition* de ces Auteurs, & même du moins en gros les *ouvrages* qu'ils ont donné au Public sur d'autres *matieres*, parce que tout cela sert à faire connoître les Auteurs.

7. On trouve aussi souvent des *Traitez de Musique* ou de choses appartenantes à la *Musique* dans des *compilations* de plusieurs *Traitez*, *discours*, *dissertations* &c. de plusieurs & différens Auteurs, & sur différentes *matieres* en un seul corps. On me fera un très-grand plaisir de me les indiquer, comme aussi le *volume* & la *page* où ils se trouvent, le *nom* du *Compilateur*, l'*année*, le *lieu*, l'*édition* &c. soit que tout cela y soit imprimé en son entier, ou seulement en abrégé, ou par *extrait*, ainsi que le pratiquent les *Journaux de Leipzig*, de *Hollande*, de *France* &c.

8. Si l'on trouve devant ou à la fin des *Traitez* (sur tout de ceux qui parlent *ex professò* de la *Musique*) des *Catalogues* des Auteurs qui y sont cités: on me fera plaisir de m'en envoyer une copie exacte, ou du moins les *noms* des Auteurs qui ne se trouveront pas dans quelque une des trois parties de ce *Catalogue*. Quand même il n'y auroit point de ces *Catalogues*, il faudroit tâcher de m'envoyer les *noms* des Auteurs, soit *Theoriciens* ou *Praticiens*, dont on cite les *ouvrages* dans le corps du Livre &c.

9. Mais ce que je demande avec le plus d'instance, c'est la *vérité*, la *bonne foy*, un entier *dépouillement de toute prévention*, & sur tout une *exactitude severe & scrupuleuse à bien orthographier les noms & les surnoms des Auteurs*, & à former distinctement les *caractères Romains ou Latins*, que l'on substituera en la place des *caractères des Langues originales* dans lesquelles ces noms seront écrits. Car enfin, si je suis le premier trompé par des *mémoires infidèles*, ou peu exacts, comment pourrai-je éviter de tromper le Public ?

10. Pour me faire part de tout ce que dessus, on pourra se servir de la voye des *Journaux de France, de Hollande, de Trevoux*, & même du *Mercur*, que je lis assez exactement, parce que ce sont des canaux très commodes pour le commerce & la communication des Sçavants: Ou bien on me les adressera en droiture à *Meaux en Brie*, où je fais ma résidence ordinaire, de la même manière que l'on lés'envoye au *Mercur*. Au reste ceux, qui voudront bien m'honorer de leurs avis, peuvent s'assurer que je n'en ferai pas ingrat en toutes manières, & que je les citerai même avec les éloges qui leur seront dûs, s'ils le souhaitent.

F I N.

AVERTISSEMENT.

On avertit le Public & principalement les Amateurs de Musique, que Pierre Mortier fait travailler à la correction de la plus grande partie de la *Musique Italienne & Française*, & qu'il la fait graver avec tant de beauté & d'exactitude, qu'on n'en a jamais eu de si belle ny de si correcte. Ledit Mortier avertit aussi qu'il vendra ladite Musique les deux tiers à meilleur marché qu'elle ne se vend chez les autres Libraires. Il avertit aussi le Public que toute Musique imprimée ailleurs que chez luy ne merite pas qu'on s'en serve, quand même on pourroit l'avoir pour rien, comme le même Libraire s'engage à le faire voir à quiconque le souhaitera.

Il donnera bien-tôt les autres Ouvrages d'*Albinoni, Albicastro, Aldrovandini, Anders, Bassani, Bononcini, Buonporti, Caldara, Finger, Gentili, Marini, Masciti, Schenk, Tonini, Torelli*, & autres. Il vend aussi toute sorte de *Livres Nouveaux à bon marché, en Latin, François, Italien, Espagnol, &c.*

F I N.

