



a. l. b

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 nécessaire à sçavoir;

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

ENSEMBLE.

Une Table Alphabétique 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 manière de bien prononcer, sur tout en
chantant, les Termes Italiens, Latins & François.

Et un Catalogue de plus de 900. Auteurs, qui ont écrit sur la
Musique, en toutes sortes de Temps, de Pays & de Langues.

Par M. SEBASTIEN DE BROSSARD, cy-devant Prélévé
Député & Maître de Chapelle de l'Eglise Cathédrale de Stras-
bourg; Maintenant Grand Chapelain & Maître de Mu-
sique de l'Eglise Cathédrale de Meaux.

TROISIEME EDITION.

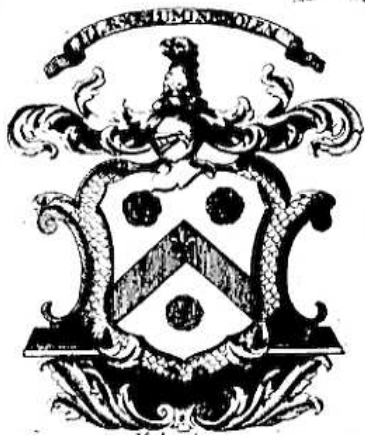
Fin de l'édition de Paris
2^e — —



Quatrième Edition
1703 in Paris
1705

A AMSTERDAM,

Aux dépens d'ESTIENNE ROGER, Mar-
chand Libraire, chez qui l'on trouve un assorti-
ment 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 vuë que celle d'ajouter une explication assez simple d'une centaine de mots Italiens, au petit Dictionnaire imprimé à la tête de la premiere Partie de mon * *Prodromus Musicalis*, & de joindre le tout à la seconde Edition, qu'on en a faite l'Année 1702. Mais à mesure que j'y travaillois, je m'apperçus qu'on trouvoit à tous moments, dans les Auteurs de differents Païs, 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'*Histoire*, mais encore de la *Theorie* & de la *Pratique* de la *Musique* tant *Ancienne*, que *Moderne*.

Pour une plus grande commodité, j'ay crû qu'il étoit encore nécessaire de dresser une Table Alphabetique des *Mots François* expliquez 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 de nos François & de quelques Etrangers, je devois donner un *Traité* de la maniere de bien *prononcer l'Italien*.

Enfin la necessité, où je me suis trouvé de consulter plusieurs Auteurs de differents, siècles, & de différentes nations, pour fournir à la composition

A 2

* Ce *Prodromus Musicalis* se trouve à Amsterdam chez Estienne Roger.

P R E F A C E.

tion de cet Ouvrage, m'a inspiré le dessein de ranger sous différents Catalogues tous les *Auteurs* qui ont traité de la *Musique*; tant ceux que j'ay lus, 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 différentes 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.

AVIS

A V I S

Necessaire pour l'usage de ce Dictionnaire.

1. Quoique j'aye expliqué amplement les premiers Elements de la *Musique Ancienne & Moderne*, aux mots *SISTEMA*, *NOTA*, *MODO*, *TUONO* &c. Il seroit bon, 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 *Methodique*. Ainsi lorsque quelque mot 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 feray un vray 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 quelqu'une, je recevray avec plaisir les corrections que les gens éclairés voudront bien m'envoyer, soit à *Meaux*, soit à *Paris* chez le Sr. BALLARD. 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

On Conseille à ceux qui n'ont que très peu ou point de connoissance de la Musique, de lire les Elements ou Principes de Musique de Mr. Loulié, avant que de lire ce Livre.

A V I S.

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 Garants. Il y a vingt ans au moins que j'étudie avec assez d'assiduité cette matiere; On trouvera dans le catalogue des *Auteurs*, les noms de plus de 200. *Theoriciens*, 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 cité 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 esperer qu'on me fera grace sur le *Stylé*, s'il n'est pas aussi châtié 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 *Matiere* m'a forcé de hazarder quelques termes qu'il a fallu comme inventer, & qui pourront peut être effaroucher d'abord les oreilles delicates. Mais souvent, comme dit Cicéron, *ut legibus, verbis quanquam novis cogimur uti*; & si c'est une faute, ou une temerité, il faut convenir que, sur tout en traitant des Arts, elle est pardonnable & souvent nécessaire. *Dabitur enim profecto, ut in rebus illustratis, quod Græci*

A V I S.

ipfi faciunt, à quibus hæc jamdiu tractantur, utamur verbis jam inauditis. Cic. Academ. quest. l. 1, n. 5. & 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.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

A.

- A.** Majuscule sert dans les Basses-Continues pour marquer la Haute-Contre chantante.
- A BATTUTA** Voyez **BATTUTA**.
- A BENE PLACITO** si l'on veut.
- A due**, ou **doi**, **tre**, **quatro**, **cinque**, **sei**, **sette**, **otto**, &c. veut dire, A deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, &c.
- ACRESSIMENTO**, Punto di Acrecimento. Voyez **PUNTO**.
- ACUTO**, aigu ou haut V. **SUONO**.
- ADAGIO**, ou par abréviation *Adag.* ou *Ad.* veut proprement di e, **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**, No. 3, & aux deux tables.
- AQUISONO. SUONI AQUISUONI. V. SUONO & UNISSONO.**
- AQUIVAGANS. SYNCOPE AQUIVAGANS** ou **CONSONANS. V. SYNCOPE**.
- AFFETTO**, ou *con affeto*. 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**, No. I.
- ALLA BREVE**. Voyez **BREVE**.
- ALLA ZOPPA**. Voyez **ZOPPA**.

AL.

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

ALLEGRO, ou par abréviation *All.* signifie toujours **GAYEMENT**, & *ben animé*; fut souvent *cito* & *legèrement*; mais aussi quelquefois d'un mouvement *modéré*, quoique *gay*, & *animé*.

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

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

ALLROVERSICIO, *Alla breve*, *alla Biratta*, *alla Zoppa*, &c. Voyez, **ROVERSICIO**, **BREVE**, **DIRITTA**, **ZOPPA**, &c.

ALTERA SESQUI ALTERA. V. SESQUI PROPORTIONE. TRIPOLA.

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

ALTISTA. Celuy qui chante la *Haute-Contre*.

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

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

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

ALTO VIOLA. ALTO VIOLINO. V. VIOLA VIOLINO.

ALTRO (Adjectif Italien) signifie **AUTRE**. *Una Altro volta*, Incoinc une fois. *In altro modo*, D'une autre maniere, &c.

AMBITUS. V. MODO, No. 3.

ANDANTE, du Verbe *Andare* **ALLER**, *cheminer à pas égaux*, 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.

ANTIPHONA. V. TUONO, No. 3.

ANTIQUA MUSICA. V. MUSICA.

ANTIQUO MODERNA MUSICA. V. MUSICA.

B

AN.

ANTIQUO SYSTEMA, V. **SYSTEMA** vers la fin.
APYCNOS, Terme Grec, qui veut dire qui n'est point
EPAIS ou *Condensé*, qui a de *grands Vides* ou *Intervalles*.
 Tel est le genre *Diatonique*. Voyez aussi **SUONO**.

ARCILEUTO, veut dire, **ARCHILUTH**, Instru-
 ment Italien qui a ses Basses allongées comme le Théorbe,
 & chaque rang doublé, ou d'une petite Oclate, ou d'un *Unif-
 son*, dont les Italiens se servent pour jouer la Basse-Conti-
 nue.

ARCO, veut dire, **ARC**, ou *Archet*. Ainsi, *Sirementid'ar-
 co*, ce sont tous les Instrumens pour lesquels on se sert d'un
 ar. let.

ARETINO en Latin **ARETINUS** en François *Are-
 tin*. On trouve souvent le celebre *Gui d'Arce* aussi nommé
 simplement du nom de son Pais V. **NOTTA**, **SYSTEMA**,
UT, **RE**, **MI**, **FA**.

ARIA, 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 mar-
 qués; & cela presque toujours un peu vite & *payement*, pour-
 veu qu'il n'y ait pas quelque terme comme *Aria larga*, ou *af-
 fetuosa*, &c. qui le demande autrement.

ARIETTA, Diminutif d'**ARIA**, veut dire **PETIT
 AIR**, ou *Chansonnette*. Une *Arietta* ordinairement deux re-
 prises, ou bien elle se recommence *da capo*, comme un *Ren-
 deau*. On ajoute souvent à ces deux mots *Prima*, *seconda*,
terza, *quarta*, &c. *Primo Air*, *second Air*, &c. quand il y
 a plusieurs *Strophes* ou *Couplets*, soit qu'ils soient sur le même
 chant ou non. Voyez **CANZONETTA**.

ARIONE, ou **ARIONO**, veut dire, **DU MESME
 MOUVEMENT** que si l'on chantoit un *Air*. Voyez **A-
 RIA**.

ARITHMETICA *Arithme*. Voyez, **HARMONICA
 DIVISIONE**, & **MODU**.

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

ASSI Adverbe de quantité, que les Italiens joignent
 souvent avec *Allarg*, *Allegro*, *Presto* &c. Selon quelques-uns
 il veut dire **BEAUCOUP**; & selon d'autres que la mesu-
 re & les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré, mais de-
 meurer dans une juste *moderité* de *temp*, & de *célérité*, se-
 lon les différens caractères qu'il faut exprimer, c'est ainsi
 qu'il faut entendre dans les *Motets* de mon premier Livre.

ATTEMPO, V. **TEMPO GIUSTO**, V. **TEMPO**.

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

Atte 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 *3^e*, ou
 descend de *3^e*, sur une Note, ce mouvement est un *Atte*
 de cadence pour la Basse, & en même temps un signe ou une
 marque que les parties supérieures doivent faire sur cette
 cadence, les autres especes de cadences qui leur sont propres.

AUTENTICO, veut dire **AUTENTIQUE**, ou
Approuvé. C'est le nom que les Italiens donnent à six des *Mo-
 des* ou *Tons* de la Musique, dont la Dominante est une *3^e*,
 au dessus de la *finale*, Voyez, **MODU**, & *Harmonica di-
 visione*.

B.

B. Se met souvent pour **BASSO**, qui veut dire *Basse chan-
 tante*, V. **BASSO**.

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

B. V. TONDO, **MOLLE** &c. son origine V. **TRITE**.
 Il se met au côté gauche & sur le même degré d'une Note mar-
 que qu'il faut en baisser le Son d'un demi *Ton mineur*, sans ce-
 pendant la faire changer de degré.

Il se met au dessus d'une Note de la **B. C.** marque qu'il faut fai-
 re une *3^e* 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 \flat , ou un 4 \sharp , il marque la *quinte* *passée*. &c. *Par ne-
 gligence* on les trouve aussi quelque fois placés au dessus des Notes
 d'autres parties que de la Basse Continue; il les faut alors conside-
 rer comme s'ils étoient devant les Notes au dessus desquelles ils
 sont placés.

B. V. QUADRATO,

Il se met au côté gauche & sur le même degré d'une Note
 marque que cette Note ayant été baissée par le *Be-
 mol*, ou haussée par le *Dièse*, doit être remise à sa situation na-
 tuelle, ou *Diatonique*.

Il se met au dessus d'une Note de la **B. C.** marque qu'il faut fai-
 re la *3^e* naturelle, s'il est devant ou après les chiffres,
 il les faut faire naturels & s'il est au dessus d'une Note d'autre
 parties que de la Basse Continue, on le doit regarder comme placé
 devant la Note même.

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

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

BARDONE, VIOLA DI BARDONE, V. VIOLA.
BARIPICNI ou **BARIPIKNOI SUONI** signifie en general *son* & *Alodi* 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.

BASSIS, V. TRINS HARMONICA.
BASSETTO, veut dire **PETITE BASSE**. c'est comme nos Quintes ou nos Basses de Violon. Les Italiens les nomment ainsi pour les differencier de ce que nous expliquons au mot *Violone*.

BASSISTA. C'eluy 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 le servent guere de ce mot que pour la *Basse-Chantante*, ayant d'autres termes pour les Basses des Instrumens.

BASSO CONCERTANTE, veut dire **BASSE-RECITANTE**, 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-piquette*, le *Thorbis*, la *Harpe*, &c. D'un les Italiens l'instruissent aussi souvent, *Lute*, *Archeleuto*, *Pavane*, *Organo*, *Tiorba*, *Spinetta*, *Clavecin*, &c. On la joue aussi souvent simplement, & sans chiffres sur la *Basse de Violon*, ou de *Violon*, avec le *Basson*, le *Negon*, &c. d'où les Italiens la nomment aussi *Basse Viola*, *Violone*, *Varotto*, &c. On en a fait differents traités. Et depuis peu *M. Boivin* en a composé un qu'on trouve à *Paris* chez *M. de la Roche*.

BASSO RIVOLTATO, V. RIVOLTARE.
BASSUS CONTINUUS, V. BASSO CONTINUO.

BASTARDA VIOLA, V. VIOLA.

BATTUTA, veut dire, ce mouvement de la main en battant & 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 où l'on declame 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 temps de la mesure.

BENE PLACITO, si l'on veut.
BERARDI (*Angelo*) nom d'un Auteur **V. DIRITTA, PERFIDIA, SYNCOPÉ** sur la fin.

BIANCHA, BIANCHE, V. NOTTA & MINIMA.
BISCHROMA, veut dire **TRIPLE CROCHE**. Voyez **CHROMA**.

BIS DIAPASON SYSTEMA, ainsi nommé parce qu'il comprend 15 Chordes ou la double Octave. **V. SYSTEMA** sur la fin.

BIZARRO, ou **CONBIZZARRIA**, veut dire **BIGARREMENT**, ou tantôt vite, 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 ou plusieurs *b* après la Clef, &c. Voyez **B**.

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

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

BRACIO, ou **BRAZZO**, ou chez quelques Etrangers *Brax*, 1. 2. 3. &c. ce sont des Instrumens à Archet qui répondent à notre *Haute-Contre*, *Taille* & *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**, &c. qui vaut *—* sous les signes de la mesure à 2. ou à 4. temps, deux mesures. Sous les signes du *Trois majeur*, ou *Temps parfait*, elle vaut trois temps, quand elle est suivie d'une ou de plusieurs semblables *quarres*, ainsi

— — — ou d'un point ainsi *—*. Mais quand elle est suivie d'une Note de moins d'une valeur, comme d'une *Q* ou de deux blanches elle ne vaut que deux temps. **V. MODO, TEMPO, PROLATIONE, NOTA, FIGURA, LEGATURA**, &c. & sur tout **TRIPOLA** c. *Clef N. 1.* On

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-là 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 maniere, **VIVE**, enjouée, palante, animée, brillante, &c.

BUCCINA. V. **TROMBA**.

BUONO. veut dire **BON**. Ainsi *Buono tempo*, 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 fincée, une Consonance &c. C'est pourquoy 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 que, 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 apres la Clef marque la mesure à quatre temps ou *vites* ou *lents* selon qu'il est marqué *Allegro* ou *Adagio*, & 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 souvent on donne sous ce signe la mesure à 4. temps vites ou animés à *quatro tempi vivaci*, 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 quoy Voyez, **PROLAZIONE**.

On y trouve aussi ces trois especes de C renversés aussi, 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 médiate 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, SFUGGITO, INGANNO**.

CAMERA. veut dire **C HAMBRE**, *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 reculer ou retrogradant ou en allant de la fin au commencement. V. **IMITATIONE, CANONE, FUGHA**, &c.

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

CANONE. veut proprement dire une **REGLE** & c'est de là que les Italiens appellent *Canone 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 l'entrée des *Fugues perpétuelles*, ou *in consequenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de *Fugues*; & ces avertissemens étant proprement les regles de cette espèce de *Fugue* s'intituloient *Canoni* ou *Canone*. De-là est venu, que prenant le nom du Titre pour la chose même, on nomme encore ces sortes de *Fugues* *Canoni*, *Canone*, ou *Canonis*. Il y en a d'une infinité de manieres, mais nous en parlerons plus amplement ailleurs.

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

CANONE IN PARTITO, ou *Risolto*, ou ce qu'on nomme simplement en Latin *Recitativo*. 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, varice de *Recitativo*, d'*Ariettes*, & de mouvement 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* & *spirituali*; quand elles parlent d'*amour*, ce sont *Cantate amare*. &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 modérée.

CANTO. au pluriel *Canti*. qu'on marque aussi souvent par un C. veut dire, **BAS-DESSUS**, ou *Second dessus*, sur tout si le mot *Secundo* ou *2^o* y est ajouté; S'il y a *Primo* ou *1^o*, 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 *Ripieno*, pour marquer le *Dessus du grand Chœur*, &c.

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

CANTO FERMO plein chant.

CANTO RIPIENO. 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, ou celui qui chante. C'est une dignité en beaucoup d'Eglises.


CANZONE. veut dire en général CHANSON. Mais on le prend en particulier pour un espèce de Poème en Italien, souvent fort long, sur lequel on peut faire de la Musique à peu près du même stile que la *Cantate*. 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* sous 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 Napolitane*, ont toujours deux reprises comme nos *Vaud-*

de.

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 $\frac{9}{8}$. Les unes & les autres sont presque toujours des *Rondeaux*, dont on recommence *da capo* la première reprise, pour finir.

CAPPELLA. au pluriel *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 de *Capella*, par la *Chapelle*, marquent, qu'il faut que toutes les Voix & les Instrumens 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 *Grand Chœur* ou *Grand Chœur*. Ce qui se chante *da Capella*, est ordinairement sous

le signe , & marqué *Maièze*. ce qui veut dire qu'on doit

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

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

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

DA CAPO. Voyez, **DA**.

CAPRICETTO. diminutif de *Capriccio*.

CAPRICCIO. veut dire **CAPRICIEUX**. ce sont de certaines pièces, ou le *Compozion*, sans s'assujettir à un certain nombre, ou une certaine espèce de mesure, ou à aucun dessein prémédité, donne l'esprit ou le jeu de l'imagination, ce qu'on nomme autrement *Plaisanterie*, *Psychologie*, *Ruèrante*, &c.

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

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

Ils se servent aussi de *Parza* en abrégé *Parz.* & du mot *Faccianta*, 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 *Co-*

fin.

sure, une Section, une Cadence, &c. de placer une Silabe longue, une Consonance &c. Voilà pourquoy on l'appelle aussi Temps de catura, c'est à dire Temps où l'on peut placer une dissonance 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.

CELEBR PROGRESSUS. V. SUPPOSITION.

CHELIN. V. VIOLA. & selon plusieurs VIOLINO

CHIAVE. au pluriel *Chia* 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 *Clef transposée*; quand il n'y a rien on les nomme *Clef naturelle*. Remarquez que quasi que la Clef ne soit pas transposée par la negligence ou l'oubli qu'on a eu d'y placer les ♯ ou les ♭ , la Piece ne laisse pas quelque fois de certaines Notes dans le cours de la piece &c qu'on aurait dû placer à la Clef. Voir le livre des Transpositions de Musique de Mr. Fiere.

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, Sonate, Musiques, Concerti, &c. propres pour l'Eglise. V. MUSICA. SUONATA.

CHITARIS ou CYTAR. V. VIOLA.

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

CHITARRONE. V. THEORBA.

CHIUDENDO. Participe du Verbe *Chiudere* qui veut dire FERMER, Contour, ainsi *Chiusendo al Ritornello, cel' Aria, cel' Choro, &c.* signifie qu'il faut finir par une Ritornelle, par un Air, par un Chœur, qu'on aura déjà chanté ou joué.

CHIUSO. 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 Da Capella, ce que nous appellons Gros Chœur ou Grand Chœur. *Adoi, a tre, quatro Chori, &c.* veut dire *à deux, à trois, à quatre Chœurs, &c.* Quand après le nom d'une partie on trouve Primo ou 1. Choro, c'est une marque qu'elle doit chanter dans le premier Chœur; quand il y a Secundo ou 2. ou Ho. 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 épaissi selon Zarlino institut. pag. 329. C'est une composition à 2, 3 ou 4. Chœurs.

CHRESIS. Terme grec. V. USO.

CHROMA. au pluriel *Chromie*. Terme Grec, qui veut dire COULEUR ou ORNEMENT, dont les Italiens se servent

pour nommer une Croche ou une Note faite ainsi ♩ Il en fait 2. pour faire une mesure. Ils nomment la double ♩ Croche

♩ Semi-tonne, comme qui dirait un demi Chroma, au pluriel *Semichrome*. Il en fait 16. pour une mesure. V. FULS. Il se servent encore de la DONDUPLA DI CROME, il en fait 12. en une mesure, & de la NONUPLA DI CHROME, il en fait 9 à une mesure, de la SESTUPLA DI CHROME, il en fait 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 alternant, c'est à dire, les haussant par des ♯ ou les baissant par des ♭ . Mais ce n'est pas, comme plusieurs se l'imaginent & ont 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 figures Chromatiques, mais si le chant ne procède que par Tons & demi tons majeurs, ce ne peut être tout au plus qu'un Diatonique transposé. Nous aurons lieu dans quelque autre occasion de le démontrer plus amplement.

CIACON. veut dire CHACONE. C'est un chant composé sur une Basse obligée de quatre mesures, pour l'ordi-

dinaire en triple de noires, & qui se repette autant de fois que la *Chacone* a de *Complets* 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 *Cifre*, veut dire CHIFFRE, c'est le nom 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 apres la Clef, voyez. **TEMPO PERFETTO**.

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

conjoints comme  &c. Voylà deux

en montant, en descendant.

Circoli mezz.

CIRCONCORRENTE CONDUCIMENTO, V. **USO**.

CIRCUMCURRENS DUCTUS CIRCUMCURRENS, V. **USO**.

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

CLAVECIMBALO, ou *Clave Cimbalum*, **CLAVESIN**.

CLAVIS & CLAVES SIGNATE, 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 apres les avoir repetez plusieurs fois, & c'est ce qu'on appelle *Coda*.

CO.

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

COLORATUR s. plur. *Colorature*, C'est le nom general qu'on donne en Ital. à tous les agreemens du Chant, comme sont les *Circoli mezz.*, les *Tremoli*, les *Trilli*, *Diminutioni*, *Variationi*, & une infinité d'autres dont on trouvera icy l'explication chacun à leur rang.

COME SOPRA, veut dire **COMME CY-DES-SUS**, 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 mathématiquement en deux *Schisma* dont 13. font un *Ton*.

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

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

COMPIETI, veut dire **COMPLIES**. Ainsi *Salmi di Compjeta*, ce sont les *Psalmes* & autres pieces 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 Zarlín mettre ensemble les *Consonances*, qui sont la matiere des pieces de Musique. C'est aussi inventer de beaux chants.

COMPOSTO, veut dire **COMPOSE**, c'est à dire quelques fois *redoublé*, quelques fois *figuré*, &c.

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

CON Affetto, Voyez, **AFETTUOSO**.

CON Bizarria, Voyez, **BIZARRO**.

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

CON diligenza, Avec soin, avec exactitude.

CON discretion, Avec jugement & discretion.

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

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

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

CON effervanza. 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*, *Saloni concertati*, &c. à 1. à 2. à 3. à 4. Voix. &c.

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

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

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

CONDUCIMENTO, 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 & ses mouvements, &c. V. **CANONE & FUGA**.

CONSONANS, SYNCOPE CONSONANS DE SOLATA & CONSONANS EQUIVAGANS. 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 *Perfette*, comme la 3^{me}. & la 5^{me}. soit qu'elles soient *Imperfette* 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 *soutenir* & *continuer* d'une égale force certains Sons; & pour les Instrumens sur tout à archet, qu'il faut en *continuer* ou *n'en*

put

pas contre 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 Zatin, à ce bourdonnement perpétuel, & cependant harmonieux, que font nos *Lowes* ou *Musettes*, ou le bourdon de nos *Vielles*.

CONTINUUS. BASSUS CONTINUUS GENERALIS. V. BASSO CONTINUO.

CONTRA. V. CONTRATENOR & ALTO.

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

CONTRAPUNTISTA. plur. *Contrapuntisti*. Celay ou 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'Église*, 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 Livre*, ou *Contrapuntum 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 *Flexibile* ou *Contrepoint composé, flexibile, diminuto*, &c. en Italien *Contrapunto composto, chiaro, fluido, diminuto*, ou *diminuto* &c. S'il se fait sans aucune Note *syncopée*, c'est un *Contrepoint flectibile*, c'est à dire *lié* ou *délié*. S'il y a plusieurs *syncopes*, ils s'appellent *Contrapunto legato* ou *syncopato*, en Franc. *Contrepoint lié* ou *syncopé* ou *enchaîné*. 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 gâter l'Harmonie c'est *Contrapunto doppio*, &c. car il

y en

y 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.

CONTRA-TENOR. ou simplement **Contra,** Mots La-
tins, qui signifient **HAUTE-CONTRE** ou la Partie la
plus proche & au dessus de la Taille.

**CONVENIENTIA SIGNUM CONVENIEN-
TIAE AC MORAE. V. PUNTO.**

CORDA. ou **Chorda.** plur. **Corde,** veut dire **CORDE** &
signifie non seulement les cordes d'un Instrument, mais tou-
tes les **Notes** ou **Sons sensibles** qui sont renfermez dans l'éten-
due 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 ménagés, bien recherchés, &c.

CORNETTINO. diminutif de **Cornetto.** veut dire **COR-
NET,** ou **Cornet à Bouquin.** **Cornetto primo** ou **1^o,** **Cornetto**
secundo ou **2^o,** **Cornetto tertio** ou **3^o,** &c. veut dire, **Pre-**
mier, second, troisieme Cornet. On les peut supléer par nos
Haut-bois.

CORONA. ou **Coronata,** c'est un **C** de haut en bas avec
un point, ainsi **Œ.** Quand il est dans toutes les Parties, sur
de certaines Notes, c'est la marque d'un **finis 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'on en
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 Par-
tie, alors on l'appelle en François **Point d'Orgue,** & elle mar-
que 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 **Canons,** 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'Ita-
liens écrivent ces mots quoy qu'originaires du Grec, il faut
chercher icy **Cromas, Cromatico,** par un **CH.** qui répond au
Χρημα des Grecs.

CROMETTA TRIPLA ou **TRIPOLACRO-
MET-**

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

CROUSTE. Terme grec. V. **STROMENTO.**

CUSTO S. Terme Latin. en Ital. **Mesura,** en François
GUIDON. Voyez, **MOSTRA.**

CYTARA. V. VIOLA.

D.

D. Majuscule, dans les B. C. marque ce que les Italiens
appellent **Disanto,** & les François **Dessus** ou **Bas-Dessus.**

DA. Preposition Italienne, signifie quelques fois **PAR**
comme **Da Capella.** Par la Chapelle. Voyez, **CAPELLA.**

Quelques fois **FOUR,** comme, **Sonate da camera, da**
chiesa, &c. Sonates ou Simphonies pour la **Chambre,** pour l'**E-**
glise &c.

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

Quelques fois simplement **A** comme **Stromenti da Arco.** In-
struments à Archet.

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

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

DECIMA. C'est un des intervalles de la Musique compo-
sée d'une 8^{ve} & d'une 2^{ve} majeure ou mineure par dessus, en
Franc. **LA DIXIEME** ou la 2^{ve} doublée. Voyez, **TEK-
ZA.** Avec le mot **Opera.** C'est un nombre ordinal, qui veut
dire **dixieme, CONTRAPUNTO a la dixieme.** C'est une des
especes du **Contrepoint double,** & c'est quand le **Contrepoint**
se peut chanter une 10^{me} au dessus ou au dessous du sujet sans
gâter l'harmonie.

DECIMATEZZA. C'est la dixieme doublée. V. **SEXTA,**
DECIMATEZZA avec **opera,** signifie treizieme ouvrage.

DECIMA QUARTA. C'est la 14^{me} doublée. Voyez, **SET-
TIMA.** Avec **Opera,** il signifie, **QUATORZIEME Ou-
vrage.**

D

DE.

DECIMAQUINTA. Veut dire la quinzième ou OCTAVE REDOUBLEE, ou la double Octave. Voyez, **OTTAVA.** Avec *Opera*, il veut dire, **QUINZIEME Ouvrage.**

DECIMASEXTA. ou *sesta.* C'est la 2de. triplée ou la 6me. doublée. Voyez, **SECONDA.** Avec *Opera*, il veut dire, **SEIZIEME Ouvrage.**

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

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

DECIMA NONA. C'est la 5te. 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 Aetin donne à la suite des Notes quand elles vont en montant, ainsi, *ut, re, mi fa, sol, la.* Parce que *per has deductur vox.* Mais quand elles vont en descendant, ainsi, *la, sol, fa, mi, re, ut.* cela s'appelle *Reductione* ou *Reduction.* Parce que *per has reductur vox.*

DEL. fem. *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 nome di Gesu. Du S. nom de Jesus.

Della Madonna. De la sainte Vierge, &c.

DEPRESSIO. V. **TRESIS.**

DESOLATA. **SYNCOPE CONSONANS DE SOLA.**

TA. V. **SYNCOPE.**

DEUTERUS. V. **PROTOS.**

DI autre Article du genitif des Italiens. Devant les noms de Baptême des Auteurs, il veut dire **DI.** Comme, *di Gio. Maria Bononcini.* De Jean Marie Bononcini. &c. Comme aussi devant beaucoup de Substantifs, *Salmi di Terza, di Campiotta, &c.* Pleurmes de Tierce, de Campies, &c.

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

DIAFONOI 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 *Oratorio*, &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 Postif, & l'Echo, &c.*

DIAPASON. Terme Grec, en Italien *Ottava*, en François **OCTAVE.** ou 8. Voyez, **OTTAVA.** Les Ouvriers ou Facteurs 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, HYPER, HYPO & SUB.**

DIAPENTE. Terme Grec, en Ital. *Quinta*, en François, **QUINTE.** ou 5te. Voyez, **QUINTA.** *In Epi,* ou *Hypo,* ou *sub* **DIAPENTE.** V. **EPI, HYPER, HYPO, SUB;** &c.

DIAPENTE *cel Ditono.* C'est ainsi que Zarlino & après lui plusieurs autres appellent la *Septieme Mineure.* Voyez, **SETTIMA.**

DIAPENTE *cel Semiditono.* C'est la *Septieme Mineure.* Voyez, **SETTIMA.**

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

DIASEUXIS. Terme grec. V. **TRITE.** No. 2. & **TETRACHORDO.**

DIATEMA. Terme Grec, plus, *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, HYPO, SUB;** &c.

DIATONICI SUONI. V. **SUONO.**

DIATONICO. Du Grec *Diastonicen*, en François, **DIATONIQUE,** est un des trois genres de la Musique dont les moindres Intervalles sont les Semitons, & 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 aient 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*, & *si*, *ut*, qui sont des Semitons majeurs. Quand par le moyen des \times ou des \sharp on altere ou l'on change cet ordre; ou bien on le change par tout, en sorte que tous ces intervalles sont partagez en deux Semitons, sçavoir 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 un Genre mêlé qu'on nomme *Diatono-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 Zarlino, est le DIATONIQUE purement naturel, ou par *heccare*, 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 Zarlino, 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, TRANSPOZIZIONE** & l'Article **DIATONICO**.

DIATONOS. Terme grec, dont se sert *Martianus Capella* pour nommer quatre des Chordes de l'ancien Systeme des grecs.

HYPERBOLEON DIATONOS
DIESEUGMENON DIATONOS } V. **SYSTEMEON DIATONOS** } MA. 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**, No. 2.

DIESIS. Terme Grec, que les Latins, les Italiens & plusieurs étrangers ont comme naturalisé dans leurs langues, & dont les François ont fait celui de **DIEZE**. C'est un des Signes Accidentels de la Musique, qui marque qu'il faut élever une Note au dessus de sa situation naturelle, sans cependant la faire changer de *dièse* ny de *non*, mais seulement de *son*. Or comme cette elevation se peut faire du moins en trois manières sensibles. Il y a trois sortes de Diezes, sçavoir,

Le Dieze Enharmonique mineur, ou simple Dieze, qu'on marque par une croix simple, ainsi \times & qui éleve la Note de deux

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

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

Enfin le Dieze Enharmonique majeur, ou triple Dieze, marqué par une croix triplée, ainsi $\times\times\times$ qui éleve la Note 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 elevations presque insensibles de la Voix, causées par les deux Diezes Enharmoniques, étant d'une difficulté presque insurmontable, ne peuvent servir que dans la simple Mélodie, & seroient souvent capables de gâter l'Harmonie, & par conséquent ce qui relève la Musique Moderne beaucoup au dessus de celle des Anciens.

Le \times devant ou après les chiffres de la B. C. a le même effet que devant les Notes. 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 \times .

Quand le \times est tout seul au dessus d'une Note il marque qu'il faut faire la 3^e majeure. Quoique régulièrement les $\times\times$ ne se devoient placer qu'au dessus des Notes de la Basse Continue, par négligence on les place aussi quelque fois au dessus des Notes des autres parties, jointes & disjointes; on les doit alors considérer comme si ils étoient devant les Notes 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 Systeme, 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 Enharmonique 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 \circ ou une Blanche \square en plusieurs Noires ou Crahes, ou autres Notes de moindre valeur. Il y en a de plusieurs manières.

On en fait par degrés conjointe, comme les *Tilli*, *Tremoli*, *Tremolotti*, *Grppi*, *Cinelli mezzo*, *Ficatti*, *Toute*, *Rélatte di gola*.

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

DIMINUTO, *Diminuta*, ou *Diminuto*. Voyez, **CADENZA**, *Contrapunto*, *Intervallo*, &c. Tous les Intervalles qui sont moindres d'un Semiton mineur, que lorsqu'ils sont justes sont appellez *Diminuez*. Quand il y a un $\frac{3}{4}$ à la partie inferieure, ou un $\frac{4}{3}$ dans la partie superieure, c'est une marque que l'Intervalle est diminué.

D'INGANNO. 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.

DISANTO. veut dire, **DESSUS**, ou *Bas-Dessus*. *Discanto primo* ou 1. Premier Dessus. *Discanto secundo* ou 2. Second Dessus.

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

DIS-DIAPASON. Terme Grec, en Italien, *Decima quinta*. 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 3^e. la 5^e. & 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 **DE DEUX TONS**

C'est ce que les Italiens appellent autrement *Terza maggiore*. & les François *Tierce majeure*. Voyez, **TERZA**.

DITONO CONDIAPENTE. V. SETTIMA MAGGIORE, SEMI DIZONO CON DIAPENTE. V. SETTIMA MINORE.

DITONUM, AD DITONUM SUPRA. V. EPT,

ou **HYPER. AD DITONUM INFRÀ. V. HYPO.**

DITONUS *cum diapente*. Veut dire, La septième majeure. Voyez, **SETTIMA**.

DI-

DIVISARUM TETRACHORDON, *Ultima*, **EX-TENTA & TERTIA. V. SYSTEMA** Tab. 1. & *Disjointes* dans la table françoise.

DIVOTO. Veut dire, **DEVOTEMENT**, d'une manière grave, serieuse, affectueuse, qui puisse inspirer la devotion, &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'*ou*, au lieu de *u*.

DODECUPLA di crome. C'est ainsi que les Italiens appellent le Triple de douze Croches pour huit ou

12. 8.

DODECUPLA di semicrome. C'est le Triple de douze dou-

bles Croches, pour seize ou 12. V. pour les autres especes de DO-

16. **DECUPLA** les mots **OTTUPLA** & **TRIPOLA**. Claf. 3.

Art. 2. No. 1, 2, 3. **DODECUPLA DI SEMI BR E-**

VI, MINIME, SEMI MINIME, CROME, SEMI

CROME. V. TRIPOLA Claf. 3. Art. 2. No. 1. & suivants.

DOI, ou *due*. **DEUX**. *Ad doi canti*, à deux Dessus, &c.

DOLCE, ou *Dolcemento* 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 Antientiques: & la 3^e. contre la finale ou la 4^e. contre la plus basse corde des Modes ou Tons Plaqueux. Voyez, **MODO**.

DOMINICALI SALMI. Pleaumes 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 maintenant le mode *D, la, re*, ou simplement *D. à mol.* ou à la 3^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 Mediante est *F, ut, fa*, &c. Voyez, **MODO**.

DOSDUPLA DI CROME. V. CHROMA & DOSDUPLA.

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

DRAM-

DRAMMATICO STILO. V. STILO & *lib.*
DUCTILIS. TUBA DUCTILIS. V. POSANN &
TROMBONE.

DUCTUS. V. USO. DUCTUS CIRCUMCURENS,
RECTUS, REVERTENS. V. USO.

DUE, ou *dei*. Voyez, DOI.
DUETTO, au pluriel *Duetti*. Veut dire PETIT DUO,
ou *Chansnette* à deux voix ou parties. C'est le Diminutif de duo.

Duetti da camera. Petits *Dus* pour la chambre, &c.

DULCE SUONO. V. DULCINO.

DULCINO, ou *Dulcin*, ou *Dulce suons*. C'est un Instru-
ment 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 Par-
ties, dont l'une se chante & l'autre se joue sur quelque Instru-
ment. On appelle aussi souvent *Duo*, quand deux Voix chantent
seules différentes Parties quoiqu'elles soient accompagnées d'u-
ne 3^eme Partie qui est la Basse-Continue.

DUODECIMA. Veut dire la DOUZIEME, ou la 5^ee.
doublée. Voyez, *QUINTA*, joint avec *Opera*, veut dire DOU-
ZIEME OUVRAGE.

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

DUPLA, *sejqui quarta*, autrement *Nonupla di femminime*.
C'est le Neuf quatre ou le triple de 9. Noires à la mesure an-
cienne. V. *DUPLA & TRIPOLA*
lieu de 4. qu'on marque ainsi. 4. seconde Classe No. 1.

DURALE, ou *Duro*. Veut dire, DUR. C'est le nom qu'on
donne au *B* quand il est quarté, ou ainsi $\frac{B}{4}$ parce que le Son
qu'il exprime a quelque chose de dur, ou de moins doux que le
 $\frac{B}{2}$.

DUX. Terme Latin, en Ital. *Guida*. Dans les Canons &
dans les Fugues c'est la premiere Voix qui chante, qui fait enten-
dre 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 &. *Al-
legro e presto*. Gayement & vite. *Allegro ed andante*. Gayer-
ment & à Notes égales, &c.

ECCLESIASTICO. TUONI, O MODI ECCLE-
SIASITICI. V. TUONO, au cosimement.

ECCO. V. ECHUS.

ECHUS. en Ital. *Ecco*. en Franç. E CHO. C'est une repe-
tition de la Voix qui se fait naturellement par la reflexion de
l'air &c. On l'imité souvent en Musique, & les pieces compo-
sées pour cela se nomment *Echos*. Les Organistes en font sou-
vent sur des lieux propres pour cela. On se sert aussi quelques
fois du mot *Ecco* en la place de *Fans*, pour marquer qu'il faut a-
douceir la Voix ou le Son de l'instrument comme pour faire un *Echo*.

ECCOLI SUONI. V. SUONO.

ELEVATIO. Elevation. V. THESIS. Ce mot signifie
aussi des Motets à 1, 2, 3, 4 &c. Voix. Ordinairement seules, quel-
que 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.

EMIOIA. Il faut écrire & chercher HEMIOLIA.

EMMELI SUONI. V. SUONO.

EMPHYSOOMENA. 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 modula-
tion procede par de petits intervalles moindres que le Semi-
ton, c'est à dire par *Quarts de Ton*, c'est pourquoy il a deux
Dieses ou deux signes d'elever 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 *Recitative*. Mais comme ces elevations pres-
ques 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 rétabli-
r. V. *GENERE SYSTEMA, TETRACHORDO*.

ENTATA. V. STROMENTO.

EOLIO. Veut dire EOLIEN. C'est le nom que les An-
ciens donnoient à un de leurs Modes, dont la finale est *la*,
mi, *la*, la Dominante *F*, *si*, *mi* & la Médiane *C*, *sol*, *ut*,
c'est ce qu'on appelle vulgairement le 2^{me}. Ton. Voyez, *MODI*.

EPI. Préposition Grecque, aussi bien que *Hyper*, qui toutes
deux signifient *Supra*, en Italien *Supra*, en Franç. AU-DESS-
SUS. On trouve souvent dans les Titres des Canons une de ces
Prépositions jointe aux noms Grecs des intervalles de la Musi-
que. Par exemple.

DON, ou Musique simple de Notre contre Notre sur laquelle on chante souvent les *Psaumes* & 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 doive être précédé d'un Fermé, pour faciliter la fausse 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 a son agrément. Entrons le débat. On trouve des Exemples de l'un & de l'autre dans

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

FAVORITO. Veut dire FAVORISE, Chéri, &c. ainsi *Chevo favorito*. C'est un Chœur où l'on met les meilleures Voix & les meilleurs Symphonistes, pour chanter les *Recits*, joüer 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. Pleinchant. V. **CANTO TUONO**.

FIATA. 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 joüe de travers qui accompagne fort bien le Tambour, & fort 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, comme,

me,

me on le pratique dans le Plein-Chant. Un Parisien nommé Jean des Murs inventa vers l'an 1330 ou 1335. 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 Firde, c'est ce que les Italiens appellent *Virgula*, & les François la queue d'une Note.

FINALE. veut dire FINALLE. En général c'est la dernière Note de chaque pièce. Mais en particulier, c'est la dernière Note 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 3^e. en descendant ou de 4^e. en montant ce Mode est Authentique, ou Parfait. Si l'on y tombe par intervalle de 4^e. en descendant, ou de 5^e. en montant le Mode est Plagal ou Inparfait. A l'égard des Tons du Plein-Chant. Voyez quelles sont leurs Finales au mot *Tuono* §. 2. La Finale demande toujours la 3^e. majeure quand elle est la dernière note d'une pièce, ainsi en quelque endroit qu'on finisse un des Modes 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 Note 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. 1^r.

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

FINITO. Veut dire FINI. C'est ainsi qu'on nomme un *Camen* 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 *Cadenza finta*, 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 Note plus haut ou plus bas, ou bien on fait un silence, &c. Voyez, *INGANNO*, *SFUGGITA*, &c.

FIORETTO. plur. Fioriti. veut dire, FLEURET. ou

E 3

leur.

Fleurtes. C'est une des especes 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, *FLÉURI*. Ainsi, *Canto fiorito*, c'est un Chant parfumé & rempli de diminutions, de passages, de fleurettes, &c. *Contrapunto fiorito*, autrement composé, est ce qu'on appelle par cette même raison *Fleuris*. *Cadenza fiorita*, c'est une cadence dont la penultième est divisée ou diminuée en plusieurs petites Notes, &c.

FISTULA. V. *ZAMPOGNA FLAUTA*.

FLAUTINO, diminutif de *Flauto*. Veut dire, petite *FLUTE*, ou *Flageolet*.

FLAUTO, veut dire, *FLUTE* à bec. *Flauto piccolo*. Dessus de *Flûte*, ou *Flageolet*. V. *ZAMPOGNA FLAUTO*.

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 le 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 la 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 *ff.* Veut dire *TRES FORT*, avec beaucoup de véhémence, pour exprimer quelque passion outrée, &c.

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

FUGA AUTHENTICA ET PLAGALE. *FUGA IN UNISSONO & IDOCTAVAM*, ad *QUINTAM*, ad *QUARTAM* &c. *INFR.* 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 prononçât mal, on l'écrit aussi communément *Fuga* & veut dire *FUGUE*. C'est ce qu'on nomme autrement, *Ri-*

posta

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

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

Si elle se fait une 8^{ve}. plus haut ou plus bas, c'est *Fuga ad octavam*, ou *Fugue à l'octave*. Si elle se fait une 5^{ve}. 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 repéter, 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 *Imitationes*. Si la repetition 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 repète tout, elle est *legata*, ou *obligata*. C'est à dire liée, ou obligée, & c'est proprement un *Canon*, ou à l'unisson, ou à l'8^{ve}. ou à la 5^{ve}. &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 repéter les unes après les autres; on doit toujours le commencer par la *Dominante*, ou la *Finale* du *Mode*, & très-rarement par la *Médiate*.

FUGA per ascensum & descensum. C'est ce que les Italiens appellent, *per contrarii momenti*, par *movemens contraires* & nous *Fugue renversée*, ou *Contre Fugue* c'est lorsque la *Guida* descend & l'autre ou 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 repéter en propose un autre tout différent. Il y en a à 3, 4, 5, 6. Sujets tous différens.

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

FUGA HOMOPHONA. C'est la *Fugue à l'unisson*.


FUGA


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

FUGA PATHETICA. Veut dire **FUGUE PATHE- TIQUE**, ou *passionée*, 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 Etrangers **FUNDAMENT**. C'est en general, toute l'artie qui sert de *Basse*; mais spécialement c'est la *Basse Continue*, parce qu'elle est la *Baze* & le fondement de toute l'*Harmonie*.

FURIA. CONFURIA. V. CON- FUSA. plur. *Fuse*. C'est une des Nottes de la Musique, qu'on nomme en François **CROCHE**, on le nomme autrement *Chroma*, on la figure ordinairement avec une tête noire & un crochet au bout de la queue ainsi  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 Clâsses.

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*.

GAGLIARDA. veut dire **GAILLARDE**, espèce 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. Violle de Gambe. V. **VIOLA.**

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

G A

GAVOTTA. Veut dire **GAVOTTI**. C'est une espèce de Dance 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 Notes équivalentes & finit en *battant*, & tombant sur la *Dominante* ou la *Médante* du Mode, & jamais sur la *Finale*, à moins qu'elle ne soit en *Rondeau*. 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. ORGANO.

GENERALIS PIUSA. 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 *Mélodie* 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 blessoient point l'oreille, (ce que l'on appelle proprement *Harmonie*;) il a fallu nécessairement abandonner le troisieme, 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-Chromatique*, quand le *Diatonique* domine, c'est à dire, quand il n'y a que peu de \times ou de \sharp , dans les parties; Tantôt *Chromatico-diatonique*, quand au contraire les \times & les \sharp sont fréquemment employez dans la suite des Chants. Or comme le \sharp produit ordinairement des Sons tons majeurs, & que le \times produit ordinairement les Sons tons mineurs, on divise le *Chromatico-diatonique*, en trois espèces, dont la première est *Chromatico-diatonico per se mitum majiori*, & c'est lorsque les \sharp domi-

f

nat

nent ou sont plus frequens que les \times ; la seconde est *Cromatico diatonico per semitoni minori*, c'est lorsque les \times dominent; la 3me. est *Cromatico diatonico per semitoni maggiori minori*. Quand les \times & les \times sont à peu pres autant employez les uns que les autres. Nous aurons Dieu aidant, occasion quelque jour d'expliquer cela plus au long.

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

GIA. Adverbe qui veut dire *DEJA*, & souvent, *cy devant*. Ainsi par exemple. *Gia Maestro di Capella di San Pietro*, &c. veut dire, *Cy-devant Maitre 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 & sincopées qui en rendent le chant gay, & pour ainsi dire sautillant, &c. Voyez, **SALTARELLO.** Les Italiens mar-

quent le plus souvent le mouvement de la Gigue de $\frac{6}{8}$ ou $\frac{12}{8}$ 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 titre intitulé *Artificio Musicali de Vitali*, 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. **MODO & TUONO.**

GOLA. Veut dire *Gesler*.

GRADO. au plur. *Gradi*. Veut dire **DEGRE**. Quand les Italiens mettent de *grado*, ils entendent toujours, par *degrez conjoints*, comme qui dirait de *degre en degre*. 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 *2es*, de *4es*, &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 **MODO, 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 *graceusement, pesement*, avec *majesté*, & par conséquent presque toujours *lentement*.

GROPPO ou *Gruppo*, au plur. *Gruppi*. Veut dire **GRUPPE** 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 un espace de *boule* ou de *neud*, ou de *buffon*.

Le *Gruppe* 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 degre, la 2de. & la 4me. sur deux degrez differents, le tout par degrez conjoints. Quand la quatrieme 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 Cadence 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 *Evanes* & les *Canons*, on nomme ainsi la Partie qui commence la *Leque* ou le chant que la *Consequenza* c'est à dire la *Suivante* doit imiter ou repeter.

GUIDO ARETINUS. ou en Italien *Guido Arellino* ou d'Arezzo. V. **ARETINO, NOTA, SISTEMA.**

GUIARRA. veut dire, **GUIITARE**. 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 *3ve*. plus bas que la 4me.

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

H.

HARMONIA. Veut dire, **HARMONIE**. En Musique

c'est ce qui résulte de l'union de plusieurs Sons entendus tous ensemble. De maniere que ceux qui sont *Differents*, bien loin d'être

H 2

rouffler les Consonants, 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 faax.) 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 5^{te} avec le Son plus aigu; & pour lors c'est la *Division Arithmétique*. La 2^{de} quand la 5^{te} se fait contre le Son grave & conséquemment la 4^{te} contre le Son aigu, & pour lors c'est la **DIVISION HARMONIQUE**. Exemple.

Son grave. Son aigu. Son grave. Son aigu.



Division Harmonique. Division Arithmétique.

En deux mots, la 5^{te} contre la Bassé produit la *Division Harmonique*, La 4^{te}. contre la Bassé produit la *Division Arithmétique*.

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

HARMONICA REGUL. A. 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.



Au lieu de faire ainsi. On fait ainsi.

HE-

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*, & précédé 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 degrez, d'où on l'appelle **SECONDE**, de maniere cependant qu'entre ces deux degrez il n'y ait que 5. Comma ou *Demi-ton majeur*, d'où on l'appelle *Seconde mineure*. Voyez, **SECONDA**.

HEMIOLIA. Autrement **SESQUIALTERA**. C'est en general cette espèce de Proposition ou 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 *Oscurate*.

Si les Notes sont *quarrées* ainsi ♩, ou en *lozange* sans queue ainsi ♪; pour lors la *quarrée* vaut ♩ deux temps & la *Lozangée*

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

Mais si la plus grosse Note est une *Noire lozangée* ainsi ♪ pour lors elle vaut deux temps, une *Noire* ♩ un temps, deux Croches un temps, &c. On abat la mesure *gayement*, & on l'appelle *Hemiolia minore*.

Ces Notes noires, soit *quarrées*, ou *lozangées*, 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 donotte 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 sig-

ne pour avertir qu'il faut changer la mesure, & la battre 2. ou 3. temps. — **V. TRIPOLA**; Classe No. 1 & **PROPORTIONE SUPER-PARTICOLARE**.

HEPTARMONICO. 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 *Septième*. 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*, *HIPO*, &c. Tous ces mots qui viennent du Grec doivent s'écrire & on doit les chercher par un y Grec, *Hypate*, &c.

HOMOPHONI SUONI. V. *HOMOPHONO* & *SUGNO*.

HOMOPHONO. Terme forme du Grec. Veut dire, deux choses, *Deux Cordes*, *Deux Voix*, &c. qui ont le même Son, un Son semblable, &c. En un mot qui sont 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^{\sharp} , 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, f , mi , de la seconde Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez, *SYSTEMA*.

HYPATOCIDES. Terme grec. V. *USO*.
HYPATON DIATONOS. Termes grecs. V. *SYSTEMA*. Tab. 1.

HYPER. Terme Grec. Voyez cy-dessus *EPI*.
HYPERBOLEON. Genitif pluriel de l'Adjectif Grec *Hyperboleos*, en Latin *Excellent*, *Exuperant*, &c. C'est le nom que les Grecs donnoient à un de leurs Tetrachordes, parce qu'ils comprenoient quatre Sons qui sont les plus hauts ou les plus cieux de leur Systeme. Voyez, *TETRACHORDO*, & *SYSTEMA*.

HYPERBOLEON. *TRITE* *HYPERBOLEON*. Termes grecs. V. *TRITE* *NETE* & *PARANENE*.

HYPERBOLEOS. Termes grecs. V. ci dessus.
HYPER-EOLIO. Nom d'un des Modes des Anciens dont l'Octave commençoit en B^{\sharp} , & auroit fait un 13^{me} Mode, Si cette *Sixte* pouvoit être di- \sharp vi *ecchordiquement*, 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 fautive, on le rejette du nombre des Modes aussi bien que l'*Hyperfrigio* qui auroit été son Mode *Plagal*, & auroit fait un 14^{me} Mode, si la 4^{te} contre *F*, *ut*, *fa*, qui forme son Octave étoit juste diatoniquement, &c. Voyez, *MODO*.

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

HYPO. Terme Grec, en Latin *INFR*, en Italien *DI-SOTTO*, 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'ave au dessous.

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

In *Hypo-Diatesson*, 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 lui répond & qui lui prête son nom, aussi.

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 lui 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 b mol . V. *TUONO*, *MODO*.

HYPO-EOLIO. Est le Mode *Plagal* du Mode *ÆOLIEN*. Sa plus basse Corde est *E*, fa , 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 lui sert de Dominante. Il finit d'ordinaire par *A*, mi , la . Ainsi c'est à peu près le même 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*, fa , mi , qui lui 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 lui sert de Dominante. Il finit ordinairement par *F*, ut , fa . C'est à peu près notre 6^{me} Ton. V. *TUONO*, *MODO*.

HY-

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

HYPOPHRYGION. Est le Plagal du Mode PHRYGION. Sa plus basse Corde est, *B, fa, si* naturel ou \sharp . Sa Finale

une 4^e 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. 1.
HYPORCHEMATICO. V. **MUSICA & STILO.**

I.

IUSTIO. 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 Partie 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 reuerſa*; 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^e, ou une 3^e, ou une 4^e, ou une 5^e, ou une 6^e, ou une 7^e, ou une 8^e, ou au-dessus ou au-dessous de la Guida, ou premiere Voix, car si elle se faisoit à l'unisson, à la 4^e, à la 5^e, ou à l'ave plus haut, ou plus bas, ce seroit alors une véritable Fugue, Voyez, **FUGHA.**

IMMUTABILE SYSTEMA, V. SYSTEMA. sur la fin.
IMPERFETTO. Fem. *Imperfetta.* Veut dire IMPARFAIT, ou ce qui n'est pas si parfait qu'un autre. Ce mot se dit en Musique de certaines Cadences, Consonances, Modes, Tems, &c. Voyez, **CADENZA, CONSONANZA, MODO, TEMPO,** &c. Les Modes imparfaits par exemple, sont les Plagaux. Voyez, **PLAGALE.**

IMPERFETTA TRIPLA IMPERFETTA. V. **TRI.**

TRIPOLA. 1. Clas. No. 1. **SES QUI ALTERA MAGGIORE IMPERFETTA.** V. **SES QUI.** &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, ou moins qui soit terminée. C'est ainsi qu'on appelle certains **Canons** qu'on peut toujours recommencer, & qu'on appelle pour cela autrement *Fughe perpetue*, *Fugues perpetuelles*.

INFRA. V. **DI SOTTO, 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 *pose*, ou une demi *pose*, 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*, ou 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 n'a sure ordinairement, &c. 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 3^{me} rang, ou quadruplez, comme ceux du 4^{me} 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 7^{me} qui sera le simple; S'il reste quelque chose, le Chiffre restant sera le nom de l'Intervalle simple. Par exemple. Si l'on veut sçavoir ce que c'est qu'une 15^{me}, on n'a qu'à ôter 7. du nombre 15. reste 8. La 1^{re} est donc proprement une 6^{me} doublée. Ou bien si l'on veut sçavoir ce que c'est qu'une 26^{me}, ôtez trois fois 7. ou 11. reste 5. la 26^{me} est donc une 5^{te} quadruplée. 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, *CONSONNANTE*. D'autres *Dissonanti*, Voyez, *DISSONNANTE*. Il y en a d'autres qu'ils appellent *Vietatiou Proibiti*. C'est à dire, *Defendus*, 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 4^{me} majeure, le Triton, la 5^{te}, & tous les autres Intervalles superflus, la 7^{me}, la 9^{me}, 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 *defendus en montant*, & permis en descendant. Tels sont, la 4^{te}, la 5^{te}, la 7^{me} dominante, &c.

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

IONIO, ou *IONICO*. Veut dire, MODE IONIEN. C'est le nom que donnoient les Anciens à un de leurs Modes Antiques. Sa plus basse Corde & sa Finale c'est C, sol, ut. Sa Dominante qui divise harmoniquement son Octave, c'est à dire une 5^{te} au dessus de sa 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 5^{me} Ton. Selon quelques-uns c'est le premier Mode naturel, on le transpose souvent une quarte plus haut en F, ut, fa, par le 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 irrégularité, &c. On nomme aussi *Cadenza irregolare*, toute cadence dont la finale 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, *Far l'istesso*. Veut dire, Faire la même chose. *Cantar l'istesso*. Chantez la même chose. *l'istesso suono*, chanter le même Son, le même Ton, &c.

K.

KROUSTA. Terme grec. V. *STROMENTO*.

Kyrie, que quelques Italiens écrivent, quoy que très-mal, *Chirie*, (trompez sans doute par leur prononciation de *Cbi* 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 pièce de Musique, ainsi on dit, Voilà un beau *Kyrie*, un *Kyrie* bien travaillé &c.

L.

L A. C'est le nom d'une des six Syllabes inventées par Guy Arétin, pour nommer les Sons de la Musique. Celle-cy marque dans la première Octave de l'Orgue, la *Prestantanomenos*; Dans la seconde Octave, la *Mese*; & dans la troisième la *Nete hyperbolon*, de l'ancien Systeme des Grecs. Voyez, *SYSTEMA LACHRIMOSO*, ou *LAGRIMOSO*. Veut dire, d'une manière PLAINTIVE, comme en pleurant, &c.

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

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

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

LARGO. Veut dire, FORT-LENTEMENT, comme en clarifiant 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'agit ou qu'il veut exprimer, que celui d'une mesure égale & réglée.

LAUDATON SALVATOREM V. SEQUENZA.

LEGABILE ou *LEGABILI V. NOTA*.

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

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

LEGATO. Fem. *Legata*. Vent dire, souvent la même chose que *Obligato*, c'est à dire, *Llié*, 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*, *Ligata legata*, &c.

On dit aussi de deux *Nottes*, 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 *legata*, ou *liées*, c'est à dire, qu'elles ne sont proprement qu'une *Notte*, 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 *Nottes*, 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 *Sincoptes Legature*, parce que souvent on les fait par la liaison de plusieurs *Nottes*. Mais ils ont une autre manière de *Legature* pour les *Nottes breves*, ou *Quarriées* quand il y en a plusieurs sur différens degrés par une syllabe, dont on sera bien aise de trouver icy l'explication.

Sur quoy il faut remarquer 1. qu'il n'y a que les *Nottes Quarriées*, 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 *binaires* 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.

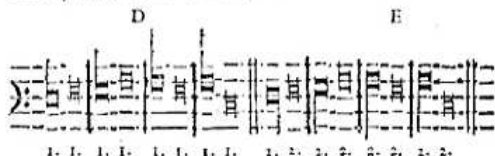
Si elles sont *simples*, ou bien elles vont en montant, & pour lors elles valent toutes leur valeur naturelle, c'est à dire, deux mesures chacune. Voyez, A. Mais si elles vont en descendant, elles vaudront alors chacune quatre mesures, s'il n'y en a que deux de suite comme B. Mais s'il y en a trois ou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



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 *Notte*) ou bien cette queue monte en haut, & pour lors toutes les *Breves*, ou *Quarriées*, 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 sont pas d'une figure à pouvoit 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.



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



G 3

I.E

Voyli les principales *Ligatures*, & celles qu'on rencontre maintenant le plus souvent, car nos Anciens en avoient encore une infinité d'autres dont nous parlerons plus amplement ailleurs.

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

LEGGIADRO. ou LEGGIADRAMENTE. Veut dire, GAILLARDEMENT, *payement, légèrement, &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 Théorbe. Voilà pourquoy on trouve souvent *Leuto*, ou *Linto* 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-Chant, & 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 premiere des cinq principales est toujours celle d'en bas, la 3^{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*.

LC.

LOCRICO. ou LOCRENSE. Est un des Modes des Anciens que Gaudence le Philosophe, au rapport de Zarlino nommé, autrement *Commune & Hypodoric*. Voyez, *HYPODORICO*.

LONGA. Substantif Italien. Veut dire, LONGUE. C'est une Note quarrée 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 Brevé  ou Quarrée, 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 1^{me} de la mesure à quatre temps. 2. qui est la premiere 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 *inscrite*. 5. Toute Note *pointée*. 6. Toute Note chargée de quelque agrément. 7. Une Note seule dans le 1^{er} 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, pourveu que la suivante descende, parce que pour lors elle est censée chargée de l'agrément qui s'appelle *Chuto*, &c.

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

LYCHANOS. 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 Antiques des Anciens. Sa plus basse Corde, c'est *F, ut, fa*. Sa Dominante qui divise son *ave harmoniquement*, c'est à dire, par la 3^e, 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 4^{me} Ton. Selon quelques-uns c'est le 7^{me} Mode. On le transpose une quarte plus haut en *B, fa, si* par *Bemol*.

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

sur lequel a été bâti & est fondé tout le *Systeme* des Anciens. On prétend qu'elle fut d'abord inventée, comme par hazard par *Mercure*, & qu'elle n'avoit alors que trois Cordes, qui faisoient un demi-Ton & un Ton, comme qui diroit *Al*, *Ja*, *sol*. Qu'*Apollon* y en ajouta une que; *Cercus* une 5me, *Hiagnis* une 6me, & *Terpanare* une 7me. Elle demeura en cet état jus-qu'à *Pithagore*, ou selon d'autres, *Lycaon*, qui y ajoutèrent une 8me Corde pour en rendre les extremités consonantes. Ensuite *Tamolie* ajouta la 9me, la 10me, & la 11me. Enfin successivement, d'autres dont l'Histoire ne nous a point conservé les noms, ou des noms desquels on ne convient pas bien, y en ajoutèrent encore cinq, ce qui faisoit en tout 16. Sçavoir, 15. principales & une *ajustée*, que nous expliquerons plus emplement au mot *SYSTEMA*.

M.

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

MAESTOSO, ou **MAESTUOSO.** Veut dire, d'une maniere **MAJESTUEUSE**, *Pompeuse*, *Emphatique*, &c. & par conséquent gravement & lentement, ainsi qu'avec une expression vive & bien marquée.

MADRIGALESICO STILO. V. **STILO.**

MAESTRA CHIAVE MAESTRA. V. **CHIAVE.**

MAESTRO di Capelli. Veut dire, **MAISTRE** de Musique. Voyez, **CAPELLA.**

MAGAS. au genitif *Magada*. Terme Grec dont les Italiens ont fait *Magada*. C'est proprement un espee de petit Pont, *Ponticello*, ou **CHEVALET** mobile, qu'on met en differents endroits sous la Corde du *Menecorde*, pour mesurer la proportion des Sons. Voyez, **MONOCORDO**. C'étoit aussi un des Instrumens des Anciens.

MAGGIORE. Adjectif Italien, du Latin *Majus*, 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*



Terza maggiore, *Setta maggiore*, *Settima maggiore*, &c. Voyez **MINORE**. Ce mot, se trouve joint avec beaucoup d'autres ainsi.

	<table border="0"> <tr> <td>PROLATIONE</td> <td rowspan="2">}</td> <td rowspan="2">Voyez tous ces mots chacun à leur rang.</td> </tr> <tr> <td>MODO</td> </tr> <tr> <td>TEMPO</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>TRIPOLA</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>SESQUI ALTERA MAGGIORE</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>MAGGIORE</td> <td rowspan="2">}</td> <td rowspan="2">IMPERFETTA. V. <i>Sesqui</i> & <i>TRI-</i> <i>POLA.</i></td> </tr> <tr> <td>TRIPOLA</td> </tr> <tr> <td>TRIPOLA MAGGIORE. V. <i>Tripola</i></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>1. Clas.</td> </tr> <tr> <td></td> <td rowspan="2">}</td> <td rowspan="2">TROMBONE MAGGIORE ou TROMBONE 10. V. TROMBONE.</td> </tr> <tr> <td>MAJOR. V. MAGGIORE.</td> </tr> <tr> <td>MAJUS</td> <td rowspan="2">}</td> <td rowspan="2">EPTACHORDON MAJUS. V. SET- TIMA.</td> </tr> <tr> <td>EXACHORDON MAJUS. V. SES- TA.</td> </tr> </table>	PROLATIONE	}	Voyez tous ces mots chacun à leur rang.	MODO	TEMPO			TRIPOLA			SESQUI ALTERA MAGGIORE			MAGGIORE	}	IMPERFETTA. V. <i>Sesqui</i> & <i>TRI-</i> <i>POLA.</i>	TRIPOLA	TRIPOLA MAGGIORE. V. <i>Tripola</i>					1. Clas.		}	TROMBONE MAGGIORE ou TROMBONE 10. V. TROMBONE.	MAJOR. V. MAGGIORE.	MAJUS	}	EPTACHORDON MAJUS. V. SET- TIMA.	EXACHORDON MAJUS. V. SES- TA.
PROLATIONE	}	Voyez tous ces mots chacun à leur rang.																														
MODO																																
TEMPO																																
TRIPOLA																																
SESQUI ALTERA MAGGIORE																																
MAGGIORE	}	IMPERFETTA. V. <i>Sesqui</i> & <i>TRI-</i> <i>POLA.</i>																														
TRIPOLA																																
TRIPOLA MAGGIORE. V. <i>Tripola</i>																																
		1. Clas.																														
	}	TROMBONE MAGGIORE ou TROMBONE 10. V. TROMBONE.																														
MAJOR. V. MAGGIORE.																																
MAJUS	}	EPTACHORDON MAJUS. V. SET- TIMA.																														
EXACHORDON MAJUS. V. SES- TA.																																

MANIERA DISTENDENTE, QUIETA & RESTRINGENTE. V. **MUTATIONE.**

MANO-HARMONICA. Veut dire, **MAIN HARMONIQUE.** C'est ainsi que l'on nommoit une application de tout le *Systeme* de *Gay Arctin* sur les doigts & les jointures de la main gauche, pour faciliter la memoire de tous les changemens ou *nuances* qu'il falloit y faire.

MASCHARADA. Veut dire, **MASCARADE.** C'est une suite d'Airs de differens mouvemens ordinairement bouffons & grotesques, composés 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 *demi-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. **MOD.** No. 1 & 7.

TETRACHORDON MEDIARUM. V. **TETRACHORDO** & **SYSTEMA**. Tab. 1. H ME.

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

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

MEDIARUM SUB PRINCIPALIS. V. PARYPATE MESON & SYSTEMA. Tab. 1.

PROPE MEDIA. V. PARAMESSE & 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 & chantez les uns apres les autres, de maniere qu'ils fassent plaisir à l'oreille.

MELOPEIA. Veut dire, MELOPE'E. 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. Abregé 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 *Système*, qui étoit 8. degrez plus haut que la *Proflandamente* & qui répond, à l'A, mi, la de la seconde Octave de l'Orgue ou du *Système* moderne. Voyez, **SYSTEMA.**

MESSEIDES. Terme grec. V. **USO.**

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

MESON DIATONOS. Termes grecs. V. **LYCHANOS**

NOS MESON. SYSTEMA. Tab. 1. & **MEDIA.**

MESOPICNI SUONI. Veut dire en general Sons Mytoyens 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 mis* en Musique.

MESSE brevi. Veut dire, *Messes courtes*.

MESSE concertate. Veut dire, *Messe* 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 *Fugues*, de *Contrepoint doubles* & autres ornemens de l'Art.

MESSE per li Defonti. Veut dire, *Messes* pour les Defunts, &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 $\frac{1}{2}$ &c. 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-DESUS, ou Haute. Contre qui va fort haut. On luy donne par cette raison la Clef de C. sur la seconde ligne ainsi $\frac{1}{2}$ &c.



MEZZO-SOSPIRO. qui veut dire, DEMI SOUPIR. On le figure ainsi $\frac{1}{2}$. 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 ou 2 il 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 crâi dont qu'il vaut mieux dire qu'il faut se taire pendant la valeur d'une croche figuree ainsi $\frac{1}{4}$ quelque mesure que l'on chante ou que l'on joue.

MI. Est une des six Syllabes inventées par Gu^{ty} l'Artin, pour

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

MINIMA Veut dire, *MINIME* ou *Blanche*. C'est une Note vide dans le milieu avec une queue ainsi. v Sous les signes C ou C . Elle vaut une demie mesure. Dans v le Triple elle vaut quelques fois un temps, & quelques fois deux; v quelques fois aussi il en faut deux pour faire un temps &c. — *TRIPLA DI MINIME*. V. *TRIPOLA*. Clas. 1. Art. 2. No. 2. — *SEXTUPLA*. *NONUPLA*. *DODECUPLA DI MINIME*. 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. *Comma*, que d'autres qui portent cependant le même nom, qui sont plus hauts & auxquels on joint l'Adjectif *Maggiore*. Ainsi on dit, *Terza minore*, *Setta minore*, *Settima minore*, &c. Voyez, *MAGGIORE*. Ce terme aussi bien que *Maggiore* se joint aussi souvent aux mots *Modo*, *Tempo*, *Tripla*, *Henialia*, &c. Voyez, tous ces mots chacun à leur rang, *SESQUI ALTERA MINORE PERFETTA*, *IMPERFETTA*, &c. V. *TRIPOLA*. 1. Clas. No. 2 & *SESQUI TRIPLA MINORE V. TRIPOLA*. 1. Clas. No. 2.

MINUETTO. Veut dire, *MENUET*, ou *Danse fort gaye*, qui nous vient originaiement du Poitou. On devoit à l'imitation des Italiens se servir du signe v ou v pour en marquer le mouvement, qui est toujours fort gay & fort vite; mais l'usage de le marquer par un simple v , ou triple de Noires a prévalu. L'Air de cette Danse a ordinairement deux reprises qui se joient 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.

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

liques. Sa plus basse Corde est nôtre *G*, *re*, *sol*. Sa *Dominante* qui divise Harmoniquement son Octave, 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 nôtre 2^{me} Ton, & selon quelques uns le 2^{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'*Authentique* & du *Plagal*. Voyez, *MODO*.

MISTIO. V. *USO*.

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

MISURA PROPORCIONATA ou *PROPORTIONALE*. V. *TRIPOLA*. Clas. 1. No. 1.

MIXIS. V. *USO*.

MOBILI SUONI. V. *SUONO*.

MODERATO. Veut dire, Avec *MODERATION*, *discretion*, *sageste*, &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 ce le 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^e est celle, qu'on rebat, qu'on repette, & qu'on entend plus souvent, que pas une autre, c'est pour cela qu'on la nomme en Latin *Reperensio*, comme qui diroit, *Rebattement*, & en François, *La Dominante*. La 3^e est celle qui tient le milieu entre la *Finale* & la *Dominante*, & qui pour l'ordinaire est une *re* ou *re* 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 *Distoniques* ou *Naturelles*. Ainsi, comme il n'y a que sept Cordes *Distoniques* dans l'étendue de l'Octave; on peut di-

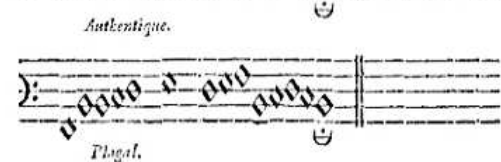
re aussi qu'il n'y a que sept Cordes, par lesquelles on puisse terminer un Chant, & par conséquent qu'il n'y a que sept sortes de *Finalles* au moins *Diatoniques*, sçavoir, C, D, E, F, G, A, B $\frac{4}{4}$, ou selon la maniere moderne, Ut, re, mi, fa, sol, la, si. $\frac{4}{4}$

3. Chacune de ces Cordes en a une autre, huit degrez plus haut, dont le Son est plus aigu & qui luy sert de l'*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 dirait, la *Circonférence*, 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 maniere 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 5^{te} juste au dessus de sa plus basse Corde: & un autre qui la divise *Arithmétiquement*, c'est à dire, qui est une 4^{te} plus haut que sa plus basse Corde. Par exemple.



5^{te}. 4^{te}.
C'est cette double division qui a formé les deux classes des Modes, dont il est si souvent parlé dans les Auteurs, sçavoir, celle des Modes Authentiques, & celle des Modes Plaqueux. Car lorsque dans un Chant, on rebat ou l'on fait entendre souvent le Son qui est une 5^{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^{ce} contre la *Finale*, c'est un Mode Plaqueux. Exemple.



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 5^{te} juste; sçavoir les *Octaves*, C, D, E, F, G, A, parce que la 5^{te} de l'*Octave* B $\frac{4}{4}$ ou du si au fa en montant est diatoniquement fautive ou di. $\frac{4}{4}$ minime: Il n'y a aussi que six *Adodes 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; sçavoir, 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 Plaqueux*; 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 $\frac{4}{4}$, n'en a aussi qu'un qui est Plagal: ce qui fait le nombre $\frac{4}{4}$ de douze, auquel *Glarean* & *Zarlino*, & une infinité d'autres apres eux, ont fixé le nombre des Modes, voicy une Table qui sera comprise 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 5^{te} est superflue

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



Authentique. Plag. Auten. Plag. Cet. Octave. Plag.
n'a point d'Aut. Sa 5^{te} est diminuee.

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

dant bien des choses encore à dire sur la manière 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 contenteray 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 joindray au bout la lettre de l'Octave qui fait leur *Ambitus*, & à laquelle on les rapporte communément, sans cependant prétendre garantir absolument la vérité de ce rapport, les opinions étant fort partagées là-dessus.

A U T E N T I C I. P L A G A L I.

IONIO, ou <i>Faslio</i> . C.	} HYPER-FASLIO. ou <i>Hyper-Dorio</i> . A. HYPO-FASLIO. G.
DORIO. D.	
PHRYGIO ou <i>Frigio</i> . E.	} HYPER-PHRYGIO. F. Rejeté, si parce que sa 4 ^e est superflue. HYPO-PHRYGIO. B. \sharp
LYDIO, ou LIDIO. F.	
MIXOLIDIO, ou <i>Hyper-Lidio</i> . G.	} HYPER-MIXOLIDIO. ou <i>Hyper-Faslio</i> . G. HYPO-MIXOLIDIO. ou <i>Hyper-Lidio</i> . G.
EOLIO. A.	

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 TUNO, ou TONO.

6. Cette manière 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. demi-

mi-tons *Chromatiques*, on a bien-tôt rejeté cette distinction de Modes *Authentiques* & *Plageux*. On a veu 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 *Finale*, la *Dominante*, la *Médiate*. La *Finale* 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 3^e juste au-dessus de la *Finale*, 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 degré de cette *Dominante*, la rendre juste, accidentellement. La *Médiate* enfin est celle qui partageant l'intervalle qui est entre la *Dominante* & la *Finale* 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 *Finale*, peut-être ou majeure, ou mineure; si elle est majeure, c'est à dire, composée de deux Tons plains 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-ten* comme, *re*, *fa*; pour lors le Mode est, & on le nomme mineur ou *benel*. Aussi 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 demi-ton majeur, soit naturel, soit accidentel, au-dessus de la *Finale*. 2. Pour les Modes mineurs, un demi-ton majeur au-dessus de leur *Dominante*. 3. Pour les Modes majeurs, un Ton plein au-dessus de leur *Dominante*.

Enfin il y a 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 *Finale*, & 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 β soit immédiatement après la Claf, ou dans la suite du chant, 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*, qui soit véritablement *Diatonique* ou *Naturel*. Tous les autres, ayant besoin de quelques \times ou de quelques β soit pour mettre leur *Finale* dans le degré qu'on veut, & pour lors ils sont *transposés dramatiquement*; soit pour rendre leur *7^e juste*; soit pour faire leur *Tierce majeure* ou *mineure*; soit pour faire qu'il n'y ait qu'un *degiton* au-dessus de la *Dominante*, ou au-dessous de la *Finale*, soit enfin pour faire qu'il y ait un *Ton plein* au-dessous de la *Dominante*, & au-dessus de la *Finale*.

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^e, &c. 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, c'est-à-dire qu'on en veut sortir, & même on ne peut faire de cadence parfaite sur la *Médiate* des *Modes majeurs*, sans en sortir; & il y en a beaucoup qui prétendent que c'est la même chose pour la *Médiate* 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 s'élève, soit dans la *Haute*, 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 sup^{ra} pos^{ita}* sont meilleures sur la *Médiate* 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 *Finale* des Modes mineurs, que 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 quel que Mode que

que ce soit demande naturellement plutôt la *3^e majeure*, que la *3^e mineure*, & que la *Finale* des Modes mineurs demande au contraire plutôt la *3^e mineure* que la *majeure*; à moins que ce 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. 6 TUONI ECCLESIASTICI. V. TUONO 3^eme signification & *MODE* dans la table Française & *TON* dans la même table.

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

MODO. TEMPO. PROLATIONE. C'est 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. À l'égard du premier, on le nomme en François *Mode* & vulgairement *Musif*. C'étoient certaines lignes perpendiculaires qu'on mettoit après la Claf 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-dessous 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 2 mesures qui est la valeur ordinaire sous la mesure *binome* 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.

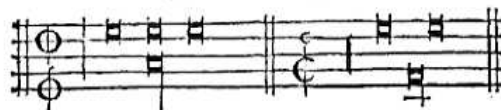


Signes de Mœuf maj. parfait.

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 *Modulation*. 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 *essentielle* & *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 sorties souvent mal à propos du Mode. *Moduler* est aussi fort 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 la composition ce certain je ne sçay quoy de doux & de *pratique*, qu'un long & fréquent exercice peut donner quelques fois, qu'un heureux génie fournit souvent naturellement & sans peine, & qu'on nomme *Bon-Chant*.

MODULUS. V. **MOTTETTO**.

MODUS. V. **MODO**.

MOL.

MOLLE. veut dire, **MOL**. D'où l'on a formé le mot *belle* 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 *Semiten mineur*, en rend le Son plus doux, plus *moli*, 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 *géométriquement*, les proportions & les quantités des Sons. Il n'avoit qu'une seule Corde, & une ligne au-dessus divisée en plusieurs parties égales sur lesquelles on apliquoit un espee 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 entière, 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 entière 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 *Canon harmonique* 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 **MOTTETUM** ou **MOTECTUM**. V. **MOTTETTO**.

MOTECTICO STILO. V. **STILO**.

MOSTRA. en Latin, *Cuſtes*, 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, surtout quand la Basse Continue charge de clef devant la première note que le *guidon* designe, il faut peser cette clef auparavant le *guidon*.

MO

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 *5^{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 *Alti di cadenza*, qui nous engagent à faire des cadences.) Cependant les parties semblent éviter exprès la conclusion naturelle de ces cadences, soit en finissant la *5^{me}* en la place de la *5^{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 tres-bon effet sur tout dans les Fugues, &c.

MOTETTO, au plur. *Motetti*. D'autres écrivent *Mottets*, d'autres, *Motets*, &c. en Latin, *Motettus*, ou *Mottetus*, *Motellum*, *Motets*, *Canticum*, *Motulus*, &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 Periode fort courte, d'où luy vient selon quelques-uns le nom de *Motet*, comme si ce n'estoit 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'affujeter à en exprimer le sens & la passion, les Italiens l'appellent pour

pour lors *Fantasia*, & *Ricercata*, & les François *Fantaisie*, *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 *Motet*, &c.

MOTTO, ou simplement *Moto*, ou selon Zarlino *Movimento*, au plur. *Motti*, *Movimenti*, &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 *movement* de seconde, de 3^e de 4^e, &c. un *movement* de 3^e d'8^{ve}, &c. soit que le Chant parcoure tous les degrez renfermez dans ces intervalles, soit qu'il n'en exprime que les deux extrémitez, &c.

Quelques fois il signifie la *Lenteur*, ou la *Vitesse* des Nottes & de la mesure, ainsi on dit, *movement gay*, *movement lent*, *movement cis*, ou *animé*, &c. & dans ce sens il signifie aussi souvent une *égalité*, *reglée* & bien *marquée* de tous les temps de la mesure. C'est en ce sens qu'on dit que le *Recitatif* ne se chante pas de *movement*, que le *Menuet*, la *Gavotte*, la *Sarabande*, &c. sont des airs de *movement*, &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 sont que par rapport à la mélodie,) & c'est lorsque l'on compare la maniere dont une partie supérieure passe d'un Son à un autre Son; avec la maniere 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 manieres.

La premiere quand le Dessus & la Basse, *montent* ou *descendent* tous deux à la fois, c'est ce qu'ils appellent, *Motto retto*, *Movement 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 *Moto contrario*. *Movement contraire*. Voyez, B.

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

The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass staff. System A shows both staves moving in the same direction (upwards). System B shows the treble staff moving upwards while the bass staff moves downwards. System C shows the treble staff moving upwards while the bass staff remains stationary on a single note.

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

Jean des MURS ou de **MURIS**, Docteur de Paris, Inventeur (vers l'an 1250 ou 1255) des Figures des Nottes de la Musique. V. **NOTA FIGURATA SYSTEMATA**, &c.

MUSIC, en Grec, **MOUSIKI**, en Latin *Musica*, en Frang. **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 nottes*; 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 *Styl* ou la maniere de composer, ainsi on dit la *Musique Italienne*, est bien différente de la *Musique Française*, la *Musique d'Église* 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 ses 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*, *Elementaire*, &c.

Ce sont ces diverses idées qui ont causé toutes ces différentes divisions de la Musique & les diverses espèces qu'on trouve dans les Auteurs. Ce seroit une grosse affaire de les rapporter toutes, voicy seulement par ordre alphabétique 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 1024, que Gui l'Arétin inventa la Musique à plusieurs Parties, qu'on peut appeler *Antiquo-moderna*; Moderne par rapport aux Grecs, Ancienne par rapport à nous.
- Musica arithmetica.** Musique Arithmétique, qui considère les Sons par le rapport qu'ils ont avec les nombres.
- Musica Artificialis.** Musique Artificielle, qui se règle sur les principes de l'Art; ou qui s'exécute sur des Instrumens que l'Art a inventés. *Musica Artificialis se prend encore pour une Musique qui a quelque chose de parti, aller & qui n'approche point du naturel, comme de jouer à deux une pièce dont l'un joue par le mol & l'autre par le quare &c. Voyez. Artificiali Musicali del Signore Vinti.*
- Musica Artis, 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 différens mouvemens 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 fermo.* *Musique plane, ou Plein 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 manières qu'il est possible.
- Musica Contemplativa, ou Speculativa, ou Theoretica.** Musique où ce s'applique qu'à raisonner sur les Sons, à en examiner la nature, les propriétés, les effets, &c. sans descendre à la pratique.
- Musica Divina.** Musique Divine, c'est à dire, dont le chant se prononce par Tenor & Solistes majurs, manière de chanter qui est à présent en usage. Elle se pratique aux plus insignes d'Église, & se nomme aussi *naturale* ou *naturale.* Voyez, *MUSICO.* Ma-

- Musica Didactica.** Musique qui ne s'applique qu'à considérer la quantité, les proportions & les différentes qualités des Sons. C'est une des espèces de la Musique *speculativa.*
- Musica Drammatica, ou Scenica, ou Theatralis.** C'est une Musique propre pour le Théâtre, autrement, *Musica Recitata.* Voyez, cy dessous *Musica recitata.*
- 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 Signataria.* Voyez, cy dessous, *Musica Signataria.*
- Musica Figurata, ou Figurata, ou Colorata.** Musique figurée, dont les figures sont de différente valeur, & les mouvemens variés, allant tantôt vite tantôt lentement, &c.
- Musica Harmonica.** Musique Harmonique. Qui a plusieurs Parties ou chants différens, qui cependant chantent ensemble font un bon effet. C'est ce qu'on nomme à présent 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 Hyperbentica, ou Choraica.** Musique propre pour les Ballets, ou pour être dansé.
- Musica Instrumentalis.** Musique Instrumentale. C'est à dire, composée & propre à être jouée sur des Instrumens.
- Musica Manifesta.** Musique qui demande certaines manières ou façons particulières pour être bien exécutée.
- Musica Melismatica, ou Melodica.** Musique Melodique. C'est proprement un beau Chant, un chant bien modulé, doux, précis, &c.
- Musica Melopoeia.** Est la science ou l'art de ranger & disposer les Sons les uns après les autres d'une manière qui soit agréable, c'est de-là que provient la *Melodie* ou le *beau Chant.*
- Musica Mensurata, ou Misurata.** Musique mesurée, dont les figures qui doivent suivre un certain mouvement, sont de valeur inégale, &c. C'est le contraire de *Musica plana* ou *Chorale.*
- Musica Metallica.** 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 Metrica.** Musique *Métrique*. C'est cette Cadence harmonieuse 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 *Antiqua moderna*, C'est cette espèce de Musique grave & sérieuse à plusieurs Parties, qui a regné 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 expresse, & 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, *MODULAZIONE* & *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 *Artificiale*, & 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 *sicce*, parce que les Intervalles sont naturels ou *Diatoniques*. Voyez, *DIATONICO*, & *NATURALE*.
- Musica Odica.** C'est à peu près comme *Musica Hyperchromatica*, ou *Chorica*.
- 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 touche, qui émeut & ébranle le cœur & les entrailles, &c.
- Musica Piava.** C'est comme *Musica Chorale*.
- Musica Poetica.** Musique *Poétique*, ainsi dite du verbe grec *Poies, facio, compono*. C'est l'art d'inventer de beaux Chants, & de bien mêler ensemble les Sons *dissonans* & *consonans*. 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 de même que *Musica Attiva*.
- 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 Symphoniale.** C'est ainsi que quelques uns appellent la Musique à plusieurs Parties qui s'accordent bien.
- Musica Theatralis.** Musique propre pour le Théâtre.
- Musica Tragica.** Musique qui exprime quelque chose de *funeste*, de *Tragique*, ou propre pour la *Tragedie*.
- 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 ATTIVA*.
- 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 par 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 nommée *la*, un moment après, il falloit la nommer *re*. Cela esuivoit de grands embarras auxquels la Gamme par *se* remédie, 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 *Melodie*, lequel accident se fait par un *changement*. Or ce changement se fait en quatre manieres.
- 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, & humilia respicit in celo, & in terra*. Cela s'appelle, *Mutatione per Systema*.

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 *Mutation 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 efféminée, qu'on nomme *Maniera restringente*; ou à une manière paisible & tranquille, qui tient comme le milieu entre les deux, & qu'on nomme, *Maniera quieta*. Or ce changement se nomme, *Mutatione per Melopeia, &c.* Toutes ces manières & les autres changemens sont *Pathetiques*, c'est à dire, fort propres pour exprimer les différentes passions ou mouvemens, dont l'esprit & le cœur humain sont agitez.

N.

NATURALE. 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 lay 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, CANZONETTA 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*, *Canto necessario, &c.* pour lors il veut dire aussi la même chose que *concertante*. Voyez, **CONCERTANTE**. Il y a dans les Modes certaines Cordes nécessaires expliquées ci-dessus au mot **MODO** No. 9.

NEL Nella, Nelle. 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. NOTA.**

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 *FE, fa, 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 *FA, mi, la* de la troisième Octave de l'Orgue ou du *Système moderne*. Voyez, **SISTEMA**.

NETE-SYNEMENNON. Termes Grecs qui signifient, *La dernière des Appliqués, ou Appliqués*. C'étoit la plus haute Corde d'un *Tetrachorde* appliqué au *Système des Grecs*, pour faire tomber un *b mol* entre la *Mese* & la *Paramese*, c'est à dire, entre *la* & *si*. Cette plus haute Corde avoit le même Son que la *Paramete disjunctamenon*, 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 *Nome*. **V. MODO.**

NON. Negation Italienne, qu'on abregé souvent par *Ni*. On la voit souvent avec l'adverbe *Troppo*, qui veut dire, *Trop*. Et on les met devant les autres adverbies 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. Feminin de l'Adjectif *Nona*. Veut dire, **LA NEUVIEME**. C'est un des Intervalles dissonans de la Musique qui proprement est la *Seconde doublee*. Quand le dessus ténor, ou la noûve & on la traite comme *une*, c'est à dire, qu'on la fauve de l'eye, qu'on l'accompagne de la *trois* de la *six*. & fut souvent de la *quatre* ténor. Mais quand la basse ténor, on la nomme & on la traite comme la *seconde*. Voyez, **SECONDA**. Dans les chiffres de la Basse-Continue, elle est ordinairement suivie d'une *une*, ainsi, 9 8.

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

NONUPLE. Veut dire, **NONUPLE**. C'est ainsi que les Italiens appellent une des espèces de Triple composé, que nous appellons *Mesure à neuf temps*, qui se font en deux trappes & un leve. Ils ont de trois sortes de *Nonuple* pour 3. degrés de mouvement. La première est *Nonupla di Semibreve*, ou *Dupla sesqui-*

quarta, qu'ils marquent ainsi $\frac{9}{4}$. Il faut neuf noires à la mesure, au

lieu de quatre, sçavoir, trois à chaque trappe ou lever. On la bat *Adagio*.

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 *Priso*.

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-cy *prestissimo*. Il y a encore deux autres especes de Nonuple dont il est parlé ci-dessus au mot *TRIPOLA* 2. *Clas.* *NONUPLA DI SEMI BREVI DI MINIME. V. TRIPOLA* 2. *Clas.*

NOTA, plur. *Note*. Veut dire, *NOTTE*, ou *Nottes*. En général toutes les marques ou tous les signes dont on se sert dans la Musique, tels que sont, les *Pauses*, le A , le X , le H , les signes des *Agriemens*, les *Chiffres* de la *Basse-Continue*, les *Clefes*, &c. sont des *Nottes*. Mais en particulier ce mot signifie proprement les marques qui dénotent ou indiquent quel degre 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 pourrout trouver dans Alipius, traduit en Latin par Meibomius; dans les P. P. Kircher & Merfenne, &c. A leur imitation les Latins du temps de Boece se servoient aussi des 15. premières lettres de leur alphabet. Dans la suite S. Gregoire Pape les reduisit aux sept premières. Enfin dans l'onzieme siecle 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 e'étoient toujours des points d'une egalle valeur. Enfin, environ l'an 1110 ou 1122. 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, & voylà proprement ce qu'on appelle les *Nottes* de la Musique.

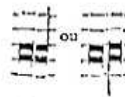
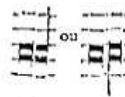




Or on doit considerer dans les *Nottes* trois choses. 1. La *quantité*, c'est à dire, les différentes grandeurs & figures de leur tête, ou comme disent les Italiens *del corpo* de leur corps. 2. La *qualité* ou la *couleur* de cette tête, sçavoir par exemple, si elles sont *pleine*, & *vacue*, pleines ou vuides, c'est à dire *nera* ou *bianche*, noires ou blanches. 3. Ce que les Italiens appellent *Proprie-*

ta,

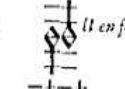


ta, ou *Virgula*, c'est à dire, si elles ont une *virgule*, ou une *queue*, ou non. Car tout cela les rend fort différentes les unes des autres.


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, quoy que sur différens degrez, ne paroissent faire qu'une seule figure.

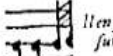
A l'égard des *Nottes*, *sciolte* ou *separées*, on en voit ordinairement de 8. sortes, dont voyez les noms Italiens & François, avec la figure, & la valeur, seulement par rapport à la mesure *linaire* qui est la mesure commune de toutes les *Nottes*.

Noms.	Figures.	Valeur.
MASSIMA.	 ou 	8. mesures.
LONGA ou Longue.	 ou 	4. mesures.
BREVE ou Quatrième.		2. mesures.
SEMBREVE 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.	
SEMINIMA. ou Noire.	 Il en faut 4. pour 1. mesure.	
CHROMA. ou FUSIA. Croche.	 Il en faut 8. pour 1. mesure.	SE-


SEMICHROMA ou **SEMI FUSA** ou Double Croche.  Il en faut 16. pour 1. mesure.


BIS-CHROMA ou Triple Croche.  Il en faut 32. pour 1. mesure.


Cette 5^{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.


À l'égard des Nottes liées, ou legate, nous en avons déjà parlé. Voyez, **LEGATURA**.

Il faut seulement ajouter icy que ces Legatures sont, ou di due Note. De deux Nottes ainsi. 

ou. *Di jtu di due.* De plus de deux. 

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

ou. *Retta.* Droite. 

ou. *Indiretta.* Indirecte. 

ou. *Con la Virgola.* } Voyez, **VIRGULA**.

ou. *Senza Virgola.* } Voyez, **VIRGULA**.

ou. *Perfetta* ou *quattro.* } Voyez, **VIRGULA**.



ou. *Imperfetta.* &c. } Voyez, **VIRGULA**.











Il n'y a comme il est aisé de voir, que les trois premières Nottes, sçavoir, la *Maxime*, la *Longue*, & la *Breve*, qui soient le-
ca

gabili, c'est à dire, qui puissent être liés. À 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 Nottes ordinairement d'une Mesure à deux Temps chacune, qui servent de Sujet à quelque Contrepoint; sur tout quand elles sont tirées du Plain-Chart de l'Eglise ou Chant Gregorien. qu'ils nomment *Antiphona*. V. **CONTRAPUNTO**.

NOTHO plur. *Nathi*. Veut proprement dire, **BATARD**, *Illegitime*, produit par des voyes irrégulieres. C'est l'epithete 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 5^{te} au-dessus fausse ou diminuée *Dia*  tantiquement, & par cette raison est rejeté du nombre des Modes *Authentiques*. L'autre qui est l'*Hyper-Frigien* a sa finale en F, ut, fa, & la 2^{te} au-dessus superflue, & pour cela rejette du nombre des Modes *Plazaux*. Voyez, **MODO**.

NUMERO au plur. *Numeri*. Veut dire, **NOMBRE**. Il y a huit nombres que les Italiens appellent *numericali*, sçavoir, 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 1. marque la seconde & ses repliques; Le 2. marque la tierce, &c. On met quelques fois devant ou après un  ainsi  ou ainsi  pour marquer que l'intervalle doit être *majeur*; Et s'il doit être *mineur*, on met devant ou après un  ainsi . Il y auroit encore bien des choses à dire sur les nombres, mais cela nous meneroit trop loin. Remarquez que souvent au lieu du 2 avec un  en un  qu'on devoit mettre un  par negligence qu'un  ou un  se qui signifie toujours qu'il faut faire la 3^{te} Majeure ou Mineure.

O.

O. Majuscule qui proprement est un double C, & que les Italiens appellent à cause de la figure *circolo*, est la ma que 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

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

L 2

OBL.

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

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

Con Fagotto obligato. Avec un Basson obligé.

Con Viola obligata. Avec une Balle 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-Continuë qu'elle est *obligée* ou *contrainte*, lorsqu'elle est bornée à un certain nombre de mesures qu'on repete toujours, comme dans les *Chacones*; 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 lites* ensemble, mais qui ne sont 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 extremités qui marquent le Son, le milieu n'étant que pour faire la liaison, &c.

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

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

OCTAVINA. Veut dire, **OCTAVINE**. Espace de petite *Epinette*, qui pour être transportée plus commodément n'a que la petite *Obace*, ou petit *Jeu de Clavecin*.

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

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 *Opéra*, les Tragedies, les Pastorales, & autres Poëses, mises en Musique & mêlées de Spectacles & de Danfes, pour être re-

presen-

présentées 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 *Oppositione*. Veut dire, **OPPOSITION**. C'est lorsqu'on met quelque chose auprès d'un autre, quoy 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 un espee d'*Opéra spirituel*, ou un tissu de *Dialogues*, de *Recits*, de *Duos*, de *Trios*, de *Ritornelles*, 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'*Oratorios*. On en vient de donner un au Public du Sieur *Lochon* où il y a de grandes beautés, il est à quatre Voix & deux Violons.

ORCHESTRA. C'est la Partie d'un Theatre où sont placez 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 Terminus*, *di Philolo*, *di Pitagora*, &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 *Tetracorde* par exemple, est un *Ordine di quattro corde*, c'est à dire, un tout composé & divisé en quatre cordes, &c.

ORGANO. Veut dire, **ORGUE**. Instrumens 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 *accompagnemens*, les Italiens se servent ordinairement du mot *Organo*, pour marquer la *Basse-Continue* *chiffree*.

ORGANO PICCIOLO. Veut dire, PETIT ORGUE. C'est ce que nous appellons autrement *Pesitif*, qui le plus souvent peut se transporter ou l'on veut.

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

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

OTTAVA, en Grec *Diapason*, comme qui dirait 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 Diatoniquement huit degrés. (ce qui luy a fait donner le nom d'*Ottava*) & sept Intervalles, dont il y en a cinq qui sont des Sons, & 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 superflue, & de l'une & de l'autre maniere elle cesse d'être consonance & juste, & devient fausse & dissonante, même impraticable. Dans l'étendue du Systeme des Grecs elle n'avoit qu'une replique qui étoit, la *Disdiapason* ou double Octave; Dans le Systeme moderne, outre cette replique, elle a encore pour *Triplique* la *vingt deuxième*, & pour *Quadruple* la *vingt neuvième* (Voyez, *Intervallo*.) Dans les chiffres de la Basse Continue on marque tout l'ave, simple que ses repliques par le chiffre 8. Dans la *Melodie* on peut faire des *fautes* d'une Octave, mais très rarement d'une double Octave, sur tout pour les Voix. Dans l'Harmonie il ne faut jamais faire deux Octaves 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 2de *synopie* par le Dessus & la 7me *synopie* par la Basse, &c.

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

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

OTTINA, **TRIPOLA OTTINA**. Voyez, **TRIPOLA**, 3 Claf. No. 4. & **CROMETTA**.

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

qu'on marque ordinairement par un C, quelques fois par $\frac{8}{12}$

&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 $\frac{12}{8}$ qui est la *Dodecupla*

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 cesse 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, **DODECUPLA**. Exemple.



Ottupla. Dodecupla.



OXIPICNI 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 *Sy-*

Sy-

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

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 SEPARÉS*. 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, *SYS-TEMA*.

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, *SYS-TEMA*.

PARANETE - SYNEMENNON. Termes Grecs qui signifient *LA PENULTIEME DES AJUSTÉS*, ou *Appliqués*. 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 1^{re}me 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, *SYS-TEMA*.

PARHYPATE - 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, *SYS-TEMA*.

PARHYPATE - 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 *F*, *ut* *fa* de la 2^eme Octave de l'Orgue, ou du Systeme moderne, qui est proprement le *fa* ou *lut* de la Clef d'*E*, *ut*, *fa*.

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

PARS, V. *PARTÉ*.

PARTÉ, en Grec *Diagramma*, en Latin *Partis*, & 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 canta*, c'est la *Partie* qui

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

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

PARTÉ 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 inférieures* ou des *Basses*.

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

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

INPARTITO, V. *CANONE*.

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

PARTITURA, en Grec *Diagramma*. C'est ce que l'on nomme ordinairement *PARTITION*, ou 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, *PASSACAÏLLE*. 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 *Modes mineurs*, c'est à dire, dont la *Médiane* n'est éloignée de la *Finale* que d'une 3^eme mineure.

PASSAGGIO, ou *Passo*. Veut dire, *PASSAGE*. C'est une suite de Chant composée de plusieurs petites Nottes comme *Croches*, *doublets Crochet*, &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 Nottes d'un sujet, mais qu'on est obligé d'imiter dans la suite sur les autres Nottes du sujet, non par les mêmes Cordes ou Tons, mais en observant le même mouvement, le même nombre & la même figure des Nottes du premier passage. C'est une des espèces du *Contrapunto perfidiato*. Voyez, *PERFIDIA*, & l'exemple suivant.

Contrepoint.



Passo 1ma.



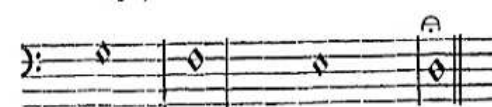
Sujt.



Passo :do.



Passo 3tio.



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

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

PASSIONATO. D'une manière PASSIONNÉE ou animée. Voyez, ANIMA.

PATHETICO. Veut dire, PATHÉTIQUE, Touchant, Expressif, Passionné, capable d'émuouvoir, la pitié, la compassion, la colère, &c. 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 menagement des dissonances sur tout des superflues & des diminutives; la variété des mouvemens tantôt vifs, tantôt languissans, tantôt lents, tantôt vites, &c. y contribue aussi beaucoup.

PAUSA. du Latin *pausa*, d'où l'on a fait *Repausare* repousser, 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; ce qu'un vient de chanter, comme dans les Dialogues & dans les Echos, &c.

J'ay dit maintenant, car nos Anciens avoient deux sortes de Pausés. Ils en avoient que les Italiens appellent *Pause Initiali*, parce qu'on les marquoit d'abord au commencement de la piece, quelques fois apres, 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 apres 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.

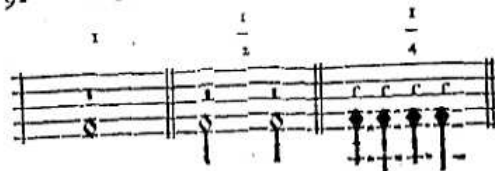


Pausa di massima
Double-Riton.

Pausa di lunga
Riton.

Pausa di breve
Demi-Riton.

M 2



Pausa di semibreve. Pausa di minima. Pausa di semiminima.
Pause. Demi pause. Soupir. Sospir.



Pausa di Cromia.
ou Mezzo sospir.
 Demi Soupir.

Pausa di Semi.roma

Toutes ces valeurs sont icy par rapport à la mesure *linéaire*, 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 *temp.* de chacune.

PAUSA GENERALIS. V. PUNTO & CORONA.
PAUSA INITIALIS. V. MODO, TEMPO, PRO-
LATIONE PAUSA.

PEDALE. Veut dire, **PEDALLE.** Ce sont les plus gros Tuyaux 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**, 2 Clav. *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 degrés, ou Cordes. Voyez, **QUINTA**.

PENTATONON. Terme grec. **V. SESTA**, C'est la *6^e* superflue. PER

PER. Preposition Latine; qu'on trouve souvent devant un de ces deux mots *Arsti*, & *Thesti*. *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 Nottes descendent de l'aigu au grave; & qu'ils sont *per arsin*, quand au contraire les Nottes montent du grave à l'aigu. Voyez aussi. **CANONE**.

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

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

2^d. On la trouve à tous momens dans les *Talles* ou *Indices* des *Maters* pour marquer leur *Sujet*, & la *Jour* ou la *Fête* 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 *eu* en l'honneur de la Sainte Vierge.

Per li ou gli Defonti. Pour les Défonsés.

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

Per la resurrezione. De la Resurreccion, 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, ou en quelque jour & occasion que ce soit.

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

Per il santissimo Natale. Pour le jour de Noël.

Per sancta Magdalena, Catharina, Cecilia, Orsola, &c. Pour *eu* de Sainte Magdeleine, Sainte Catherine, Sainte Cecile, Sainte Ursule, &c.

Per un Apostolo, un Martire, un Confessore, una Vergine, ou Ver-gine, &c. Pour un Apôtre, un Martyr, un Confesseur, une Vierge, &c.



Per qual si voglia Sancto, & Sancta. Pour quelque Saint, ou Sainte qu'on voudra. Pour lors on trouve dans le texte du *Ma-tet* une **N.** majuscule, qui marque l'endroit où il faut appli-quer le nom du Saint ou de la Sainte, au Chant exprimé par les Nottes.

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

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

PERFETTO. fem. *Perfetta.* plur. *Perfatti*, & *Perfette*, veut dire,

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

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

PERFETTA, TRIPLA PERFETTA. V. TRIPOLA.

TRIPLA MAGGIORE PERFETTA. V. TRIPOLA.

1. *Class.* No. 1.

SESQUI. ALTERA MAGGIORE PERFETTA.

V. SESQUI &c.

PROLATIONE PERFETTA. V. PROLATIONE.

PERFETTIONE, PUNTO DI PERFETTIONE.

V. PUNTO, PROLATIONE, SEGNO.

PERFIDIA. Veut dire proprement, PERFIDIE, *Infidélité*, &c. mais dans la Musique, il veut dire *Obstination*, c'est à dire une affectation 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 manières, 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 *Pestimacia* selon *Zarlino*.

PERPETUI, ou STABILI SUONI. V. SUONO.

PERTINACCIA. V. PASSAGGIO & PERFIDIA.

PETTEIA ou PETTIA. Ce que c'est & combien il en a d'especes. V. USO.

PHANTASTICO STILO. V. STILO.

PHI.

PHILOLAO. Nom d'homme. ORDINE DI PHILOLAO. V. ORDINE.

PHISICA MUSICA. V. MUSICA.

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

PIANISSIMO. V. SUONO.

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

PIANO. ca abrégé *Pian.* ou quelques fois *Pis.* 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 *Echo*.

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, TRÈS-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. *Class.* No. 1.

PICCOLO. TROMBONE PICCOLO, ou PRIMÓ,

ou 10. V. TROMBONE.

PIENO. Fem. *Piena*. Veut dire, PLEIN, Rempli, Entier, &c. Quelques fois ce mot est joint avec *Choro*. *Pieno Choro*, Plein Chœur, pour lors c'est le même que *Tutti*, ou *Da Capella*. Quelques fois il signifie l'Énergie ou la Force d'une Consonance ou d'un Accord. Ainsi, on dit que la *Quinte* est *piu piena*, plus pleine que l'*Octave*, 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 NOTE. 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 Haut-je-Contre de Haut-bois.

PIFFERO. Veut dire, FLUTE, ou Fiffre.

PIKINOS ou PYKNOS. 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

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.
PNEUMATICOS. Terme Grec. V. STROMENTO.
POCO. V. UN POCO.

PONTICELLO. Voyez, MAGAS.
POSAUNE. Terme qui vient d'Allemagne, en Latin *Tuba dulcibus*, en François SACQUEBOUTE. C'est une espèce de Trompette propre à jouer la Basse qu'on allonge & qu'on racourcit selon l'acuité ou la gravité des Sons. C'est ce que les Italiens appellent *Trombone*. Voyez, TROMBONE.

POSITIO. V. THESIS.
POTENZA. au plur. *Potenze*. 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. *Musica prattica*. 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 *Ritournelles* qui sont au commencement des *Scenes*, &c. souvent on fait preluder tous les Instruments 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 *Cantons* 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 premiere doit commencer. Si on en trouve encore une, c'est où doit commencer la troisième Voix, &c. V. USO.

PRES-

PRESTO. Veut dire, VITE. C'est à dire qu'il faut presser la mesure, ou en rendre les temps fort courts. Ce qui marque ordinairement de la gaieté, ou de l'emportement, de la jeunesse, de la rapidité, &c.

PRESTO PRESTO, ou *Prestissimo*. Veut dire, TRES-VITE.

Quelques fois on le joint avec les Adverbes *Men & Fin*. *Men presto*. Moins vite. *Fin 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 *Premiere*. Souvent on marque ce mot en abrégé ainsi *Pr.* ou *1.* ou *1.* Ainsi, *Opera prima*, ou *1.* veut dire, *Premier Ouvrage*.

Canto primo, ou *1.* Premier Dessus.

Alto primo, ou *1.* Premiere Haute-Contre.

Tenore primo, ou *1.* Premiere Taille.

Basso primo, ou *1.* Premiere Basse.

Fagotto primo, ou *1.* Premier Basson.

Violino primo, ou *1.* Premier Dessus de Violon.

Viola prima, ou *1.* Premiere Violle.

Choro primo, ou *1.* Premier Chœur, &c.

PRIMO, CHORO, TROMBONE, VIOLINO, CANTO, TENORE, &c. V. tous ces mots à leur rang & PRIMO.

PRINCIPALIS MEDIARUM & PRINCIPALIUM PRINCIPALIUM EXTENTIA TETRACHORDON. V. SYSTEMA. Tab. 1.

PROFESSORE DI MUNICI, au plur. PROFESSORI. Celui qui montre ou qui enseigne la Musique.

PROGRESSUS CELER. V. SUPPOSITION.

PROHIBITO. Veut dire, DEFENDU, ou ce qu'on ne doit pas faire dans les bonnes regles. 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 *4.* majeure, de la *7.* mine, &c. V. INTERVALLO & VIETATO.

PROLATIONE, ou *Prolatione*. Veut dire, PROLATION. C'est un Point que nos Anciens mettoient au milieu du Cercle, ou du Demi-cercle ainsi $\odot \cdot$. Or comme le *Musica* ou *Mode*, dont nous avons parlé cy-dessus, Voyez MODO, étoit la mesure de la Maxime, de la Longue & de la Breve & comme le Temps dont nous parlerons cy-dessus, (Voyez TEMPO) étoit proprement la mesure de la Breve & de la *Semi breve*. La *Prolation*, ou le Point ainsi nommé, étoit la mesure de la

N

Se-

Semibreve & de la *Minime*. Il y en avoit de deux sortes l'une *Parfaite* & l'autre *Imparfaite*.

La *Prolation parfaite* se marquoit après la *Clef* par un point dans un *Cercle* ainsi \odot , ou dans un *Demicerle* ainsi \odot & pour lors la *Semibreve* ou *Ronde* valoit trois *Minimes* ou *Blanches*, voylà 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 me-

sure. Voyez A dans l'exemple suivant.

La *Prolation imparfaite* se marquoit comme le *Temps*, ou par un *Cercle* ainsi \odot , ou par un demi-cercle ainsi \odot tous deux sans point, & pour lors la *Semibreve* ou *Ronde* ne valoit que deux *Minimes* ou *Blanches*. Voyez, B.



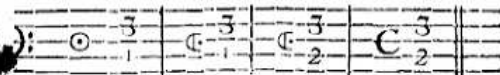
On ne voit plus que rarement de ces signes, on en a trouvé depuis de moins embarrassants, mais on en trouve quelques fois, & un véritable Musicien doit du moins en avoir quelque idée en cas de besoin.

Les Italiens Modernes ont encore souvent dans leur Musiques deux sortes de *Prolations* à peu près semblables à celle de l'exemple A cy-dessus.

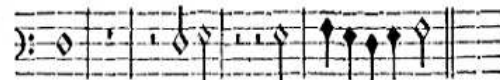
La première qu'ils appellent *Prolatione maggiore perfetta* se marque avec un \odot & $\frac{3}{1}$

La seconde qu'ils appellent *Prolatione minore perfetta* se marque avec un \odot & $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{1}$ & quelques fois avec un \odot & $\frac{3}{2}$. 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.



Prolatione mag. perf. *Prolatione min. perfetta.*



V. TRIPOLA. 1. Clas. No. 2.

On nomme aussi *Prolation* une suite de plusieurs *Notes* 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 *Y*, & encore moins ou pour mieux dire jamais sur la *voyelle U*.

PRONTO. Veut dire, *PROMPTEMENT*, *Vite*, sans retardement, &c.

PROPE V. PARA, PROPE MEDIAV. PARAMESE & SYSTEMA. Tab. 1.

PROPORTIONE, 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 comparés ensemble, comme entre le *Son ut* en bas, avec le *Son sol* en haut. Or il y a en general deux sortes de *Proportion*.

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 diroit *Genes* ou *Generals*.

La première est nommée *Multiplus*, ou *Multiple*. 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 multiple*.

N 2

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 *Proportion dupla*, ou *Proportion double*. S'il le contient justement trois fois comme 3. 1. ou 6. 2. ou 9. 3. &c. cela s'appelle *Proportion tripla*, ou *Proportion triple*. S'il le contient 4 fois comme 4. 1. ou 8. 2. ou 12. 3. c'est *Proportion quadruple*, ou *Proportion quadruple*, & ainsi à l'infini.

La seconde *Proportion d'inégalité* est *Proportion del genere Super-Particulaire* 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* & *Alter* 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 Tertia*; 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 1^{me} *Proportion d'inégalité* est *Proportion 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. *Quatti* pour 4. &c. entre *Super*, ou *Sur*, & *Partiente*. L'usage de quoy on ajoute le nombre ordinal du plus petit terme. Ainsi la proportion entre 5. & 3. se doit appeler *Super bi-partiente Tertia*, 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 quadri-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 2^{me} & 3^{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 sui-
T A-

TABLE DES
PROPORTIONS.
CONSONANCES.

L'OCTAVE	-----	Double.	2. 1.
LA QUINTE	-----	Sesqui- Altere.	3. 2.
LA QUARTE	Tire son Origine	Sesqui- Tertia.	4. 3.
LA 3 ^{me} MAJ.	& si forme de la	Sesqui- Quarte.	5. 4.
LA 3 ^{me} MIN.	Proportion	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 Octave.	15. 8.
LA 7 ^{me} MINEURE.	-----	Sur-quatri-partiente Cinq.	9. 5.
LA FAUSSE 5 ^{te} .	-----	Sur-dix-neuf-partien. Le Quarante-cinq.	64. 45.
LE TRITON.	Tire son Origine & si forme de la	Sur-treize-partiente. Trente deux.	45. 32.
LE TON MAJ. ou 2 ^{de} MAJ.	Proportion	Sesqui-Septième.	9. 8.
LE TON MIN.	-----	Sesqui-Neuvième.	10. 9.
LE SEMIT. MAJ. ou 2 ^{de} MIN.	-----	Sesqui-Quinzième.	16. 15.
LE SEMIT. MIN.	-----	Sesqui-Vingt- quatrième.	25. 24.
LE COMMA	-----	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 proportion, il n'y a qu'à mettre la préposition *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*, *Proportioni*, toutes les especes de *Tripla* dont nous parlerons cy-dessous. Voyez *TRIPLA*.

PROPORTIONALE MISURA PROPORTIONALE, ou *PROPORTIONATA*, V. *TRIPOLA*, & *Chiff. No. 1.*

PROPORZIONE & PROPORZIONI, V. *PROPORTIONE & SEGNO*.

PROPRIETA, V. *NOTA & VIRGULA*.

PROSLAMBONIMENOS, ou selon d'autres *Proslambanomenos*, Terme Grec, qui veut dire l'AJOUTÉ ou *Supplémentaire*. C'est ainsi que les Grecs appelloient la plus basse des Cordes de leur Lyre ou Systeme, qui répond à l'A mi la de la plus basse Octave de l'Orgue ou du Systeme moderne. Voyez *SYSTEMA*.

PROTOS, DEUTEROS, TRITOS, TETARTOS. Ce sont quatre mots Grecs que quelques-uns traduiroient quoyque barbarement en Latin *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetartus*, & quelques autres un peu mieux, *Primarius*, *Secundarius*, *Tertius*, *Quartus*. C'est à dire en François, du PREMIER, du SECOND, du TROISIEME, du QUATRIEME ordre ou rang. C'est ainsi que les Hebreux qui ont écrit de la Musique depuis le Siecle de Solon jusqu'au Onzieme Siecle, partagent les huit Tons ou Modes du Plein Chant, mettant le Premier & le Second (qu'ils nomment par cette raison *Protus* ou *Primarius*) dans le premier rang; Le 3me & le 4me, qu'ils nomment *Deuterus* ou

Secundarii, dans le second rang; Le 5me & le 6me, qu'ils nomment *Tritus* ou *Tertarius*, dans le troisieme rang; & le 7me enfin & le 8me, qu'ils nomment *Tetartus* ou *Quartus*, dans le quatrieme rang. On pretend que les Grecs modernes leur donnent aussi maintenant les mêmes noms.

PROTUS, V. *PROFOS*.

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 \ominus ou ainsi f qu'on nomme en François *Point d'Orgue*, lequel marque deux choses en apparence toutes contraires. La première 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, voyez pourquoy on le nomme *Signum continuationis ac mora* ou signe de *Continuation* & de *Continuance* & pour lors il n'est que dans une ou deux des Parties. 2do 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 arrêter la mesure.

Il y en a un 3me, qu'on appelle *Punctus caudatus*, ou *Point à queue* parce qu'il est ainsi figuré v 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 *Punctus d'Alteratione* & quelques fois *Divisione* dont nous parlerons plus bas.

Il y en a enfin un 4me, qu'on appelle *Punctus d'Accrescimento*, ou *d'Augmentation* qui est tres ordinaire dans les Musiques tant anciennes que modernes, & qui sous les figures *impulsus*, ou

d'imperfections, c'est à dire de la mesure à deux ou à quatre temps, ne perfectionne pas mais augmente toutes les Nottes apres 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-

re trois mesures. Une Ronde pointée vaut trois Blanches ainsi . Une Blanche pointée vaut trois Noires; une Noire pointée







vaut trois Croches; Une Croche pointée vaut trois Doubles Croches, &c.


Mais sous les Signes parfaits, ou de perfectionne tels que sont ou O, qui ont la vertu de donner aux Nottes 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 voyez l'explication.

Punto di Perfectione. Le Point de perfection est celui qui perfectionne la Breve. Pour entendre ce cy il faut sçavoir


que dans le Triple marqué 3 la Breve ou Quartée vaut ordinairement trois temps ou une mesure entiere, pourveu qu'elle soit suivie d'une autre Breve ou d'un demi Baton, ou d'une figure de plus grande valeur; mais si elle est suivie immédiatement d'une Ronde ou de deux Blanches ou Nottes équivalentes; pour lors elle ne vaut plus que deux temps, en sorte que pour être parfaite elle a besoin alors d'un point qui luy 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 3  pour les Blanches ou le Triple 3  & même pour les Noires ou le


Triple de 4 

Triple de 3 


Punto di Divisione, ou Point de Division. C'est celui qui fait la separation des Nottes. On le met dans le temps parfait ou le Triple devant une Ronde, suivie d'une Breve ou Quartée

ainsi  & pour lors cette Quartée 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 Quartée, ou de l'acroissement 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 Quartées, fait que ces deux Quartées ne valent chacune que deux


temps. Exemple. 

On figure aussi ce Point avec quatre comme nous l'avons dit cy-dessus. Cela arrive aussi dans tous les autres Triples de moindre valeur, toutes les fois que deux Nottes moindres sont enfermées de suite entre deux de plus grande valeur & égales comme



J'ay dit que ce point donne de l'acroissement à la Semibreve ou Ronde, parce que quand on le met devant une Ronde laquelle est suivie de deux autres Rondes enfermées entre dix Breves ou Quartées, 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 Longueur. On le met avant une Ronde suivie d'une Longueur, & pour lors il ôte à la

Longueur une de ses six parties, comme  &c.

On le met aussi devant une *Longue* suivie de deux *Rondes* & pour lors il ôte à la *Longue* deux de ses parties, com-

me, $\frac{4}{4}$ &c.

Nous 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 manières dont nous aurons lieu de parler dans quelque autre occasion.

PUNTO D'ACRESCIMENTO, D'ALTERATIONE, DIVISIONE, DI PERFETTIONE, DI TRANSLATIONE &c. V. PUNTO.

PUNTO DI RADOPIAMENTO. V. RADOPIAMENTO.

PIKNOS. V. PIKINOS.

PIYAGORICO SYSTEMA. V. SYSTEMA sur la 5^{ne}.

Q

QUADRATO, ou *Quadre*. Veut dire, QUARRE. C'est l'Épithète qu'on donne au $\frac{4}{4}$ quand il est signe *Diatonique*, ou *Naturel* ou figuré ainsi $\frac{4}{4}$ & pour lors son effet est de remettre les *Cordes* altérées $\frac{4}{4}$ par le *Dieze* ou par le *b* mol, dans leur situation naturelle & par conséquent de hausser d'un *semiton* la Note que le *Bémol* aura baissée, & de descendre de *semiton* celle que le *Dieze* aura haussée. V. TONDO.

QUADRIPPLICATO. Veut dire QUADRIPLE. Voyez, INTERVALLO.

Quadrupla Proportione. Veut dire, Proportion quadruple. C'est une des espèces de la Proportion Multiple lorsque le plus grand nombre contient quatre fois précisément le plus petit comme 8. 2. Voyez, PROPORTIONE.

QUARTA. en Grec *Distaffan*, comme qui diroit *per quatre*, par quatre degrés, en Latin *Quarta*, en François QUARTE. C'est un des Intervalles de la Musique qui non plus que l'*Sixte* & la *Septime*, ne souffre point de *Majusité* ny de *Minorité*, qui tire son origine de la Proportion Soixanti-troisième 4. 3. & qui divisant l'*Octave* Arithmétiquement, fait la différence des Modes *Placaux* d'avec les *Autentiques*; que les Théoriciens 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 *Mixte*, comme tenant le

milieu

milieu entre les *Consonances* & les *Dissonances*, &c. Elle contient quatre degrés (d'où luy viennent les noms de *Tetrachorde* & de *Quarte*) & trois Intervalles. Pour être juste, il faut qu'elle contienne *Diatoniquement* deux Tons, l'un *Majeur* & l'autre *Mineur*, & un *Semiton majeur*, 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 conséquent *Dissonance*, qu'on ne passe que par *supposition*, & qu'on doit sauter de la 3^{ce}. ou quelques fois de la fausse *Quinte*, &c.

Si elle contient deux Tons, un *Semiton majeur* & un *Semiton mineur*, ou trois *Semitons majeurs* & trois *Semitons mineurs*, pour lors on la nomme *Triton* ou *Fausse Quarte*, & elle est *superflue*, & par conséquent *Dissonance*, défendue absolument dans la *Méodie* tant en descendant qu'en montant, & qu'on ne passe dans l'*Harmonie* qu'à condition de la sauter par la 3^{ce} ou quelques fois par l'*Ève* & très-rarement par la 5^{te}.

Dans le Systeme des Anciens, elle n'avait qu'une *Replique*, qui étoit l'*Onzième*. Dans le Systeme moderne elle a outre l'*Onzième*, la 18^{me}. pour *Triple*, & la 25^{me}. pour *Quadruple*, &c. Voyez INTERVALLO. Les unes & les autres se marquent indifféremment dans la *Balle*. Continué par un 4. On y marque la 3^{ce}. diminuée ainsi $\frac{4}{4}$. ou ainsi $\frac{4}{b}$, & la 4^{te}. superflue ou *Triton* ainsi $\frac{4}{4}$ ou ainsi $\frac{4}{4}$.

La *Quarte* juste fait un très bon effet dans la *Méodie*, tant en descendant qu'en montant, tant par degrés 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 *Méodie*, l'ont mise au nombre des *Consonances*, & si ses 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^{ce} quand le *Dessus* *lineope*, & par la 5^{te} quand la *Basse* *lineope*, voylà pourquoi les *Praticiens* la traitent comme une *Dissonance*. Quelques uns cependant prétendent qu'elle est *Consonance* quand elle se fait sur la première partie de la *Sincope*, & même qu'elle sert de préparation à la *Quarte* qui se fait sur la seconde partie de la *Sincope*. Entr'eux le débat, nous serions trop longs s'il falloit entrer dans cette dispute pour laquelle il y a eu des *Traitez* *ex professo*, &c. Voyez, Kircher, Meslene, Zarlino, &c.

QUARTA DUPLA. SESQUI QUARTA DUPLA. V. SES.

QUINTUPLA. Veut dire, QUINTUPLE. C'est une des espèces de la Proportion *Multiple*, 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 Zarlino, est le point d'alteration explique cy-dessus. Voyez, **PUNTO.**

RADDOPIATO. Veut dire, REDOUBLE', ou *Composto*, composé.

RAGIONE. ou *Ratione.* Veut dire, RAISON. C'est à dire, tort 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 *Rationel*, ce qui appartient proprement à l'Arithmétique, les Proportions étant ordinairement *Rationelles*, &c. Voyez li-dessus Monsieur Oïanum 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 embarrassés 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* quarré 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 *Lychnis hypaten* & la *Paracete di'sugmenon* de l'ancien Systeme sont des *Re*, comme nous l'expliquons chacun à leur rang, &c. Comme le *Re* forme selon Zarlino & beaucoup d'autres après luy, la seconde espèce d'Octave, il sert aussi de Finelle aux 2^{me} & 3^{me} Modes, &c.

REALE. A QUATRO VOCI REALE. à quatre parties.

RECITARE. ou **RECITANDO** V. **RECITATIVO.**

RECITATIVO, ou en abrégé, *Rec.*, ou *Rec.*, ou *Rec.* ou *R.* 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 sont un sujet general. C'est une manière de chanter qui tient entre de la *Declamation* que du *Chant*, comme si on *declamoit* en *chantant*, ou si l'on *chantoit* en *declamant*, par conséquent on 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 *raconter*, ou *faire le récit* de quelque action, c'est sans doute de *Recitando* ou *Recitare* qu'on a fait *Recitativo*. V. **BATTUTA**, **ENHARMONICO**, **LARGO** &c.

On appelle aussi *Recit* en François, tout ce qui se chante *seul*, ou à deux, à trois, quatre Voix seules, en un mot tout ce que les Italiens marquent par *solo* & *seu*. Voyez, **SOLO.**

RECTUS. DUCTUS RECTUS. V. USO.

REDITTA. Voyez, **FUGA** & **REPLICA.**

REDUCTIONE. Voyez, **DEDUCTIONE.**

REGOLA, en Grec *Canon*. Veut dire, REGLE, Loy 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. *Regolati* Veut dire, REGULIER, qui est dans les *Regles*, ou conforme dans de justes limites, &c. *Cadenza regolare*. *Cadence régulière*, est celle qui tombe sur les Cordes essentielles du Mode, celle qui tombe sur les autres Cordes est *irregulière* ou *errancière*. *Modo Regolare* un *Mode régulier*, est celui qui a une 3^e note juste au-dessus de la Finelle, &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 le *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 exotonner ou chanter aisément. Comme dans l'exemple suivant A. Les Relations fausses qu'on nomme en Latin *Relationes non harmonicae*, sont celles dont les extrémités forment un Intervalle faux & pour ainsi dire *inchantable* comme B. Les Notes noires sont celles dont on considère icy la Relation. Nous ne les considérons icy que de la gauche à la droite; il y en a qui veulent qu'on les considère 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, afflicteuses, &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 diray volontiers comme un de nos Auteurs, *Evite qui vaudra, 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 telle 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 de 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 degré.

joints ou disjoints. Comme au contraire *intentione*, est quand elle passe ou monte du Son grave au Son aigu.

REPAUSARE. V. PAUSA.

REPERCUSSIO. Veut dire, REBATTEMENT, ou *Repetition frequente des mes 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 extremes, 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 *Altiante*. 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 censees longues. Voyez, LONGA.

REPETATUR. Terme Latin qu'on trouve souvent pour marquer qu'il faut *Repete*, c'est à dire, chanter ou jouer encore une fois quelque morceau, soit de Symphonie, soit de Chant, &c. Voyez, REPLICA.

REPLICA, ou *Redita*, ou *Ridita*. Veut dire, REPLIQUE ou *Repetition*. C'est lorsqu'une Partie apres quelque silence repette 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 le proprement ce qui fait la *Fugue*. Ainsi voyez, FUGA.

REPLICA, est aussi souvent l'Imperatif du Verbe *Replicare*, *Repete*. Ainsi *Replica*, veut dire, comme *Repetatur*. *Repetez*. Mais quand on veut parler plus civilement on dit *Si replica se piace*, on repette s'il vous plaît. *Si replica il Ritornello il Choro*. &c. *se piace*. Il faut s'il vous plaît *repete* la Ritournelle, le Chœur, &c.

REPLICATO. Veut dire, REPLIQUE ou *Double*. Ainsi, *Intervallo replicato*, *Octava replicata*, &c. C'est un Intervalle auquel on ajoute le nombre de 2, comme 1, & 2, font deux qui est la *Replique* de la 1^{re}. Voyez, INTERVALLO.

RESOLUTIO. Voyez, RESOLUTIONE.

RESPONSORIO. plur. *Responsorii*. Veut dire, REPONS. Ce sont des especes d'*Antiphones redoublées* qu'on chante apres 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 sancta*, veut dire, les *Repons* 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. SO.

RHITMOS. V. MUSICA RHITMICA.

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 battemens 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 appelons *Tour de gosier, double cadence, &c.*

RICERCATA. Veut dire, RECHERCHE. C'est un espèce de *Prelude* ou de *fantaisie* qu'on joue sur l'*Orgue*, le *Clavecin*, le *Clavier*, &c. où il semble que le Compositeur Recherche les traits d'harmonie qu'il veut employer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champ & sans préparation, & par conséquent cela demande beaucoup d'habileté. V. MOTETTO. SYMPHONIA. &c.

RIDITTA. Voyez. REPLICA.

RIFORMATO SYSTEMA. V. TEMPERAMENTO & SYSTEMA sur la fin.

RIG. au plur. *Rigle*. 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. Originellement 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 reduisit 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'œuvre, si ces onze degrez ne sont pas suffisans pour exprimer tous les Sons d'une *melodie* ou d'un Chant.

RIPLENO. au plur. *Ripieni*. Veut dire, REMPLI, Remplissage. C'est le nom que donnent les Italiens à ce que nous appelons 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 veut seulement ce qui doit être chanté par tous les Musiciens ou *Da Capella*, & que l'on marque ordinairement par les mots *Tutti*, ou *entra*, ou *tenu*. 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 desquelles deux *Violons* avec une *Basse* & une *Basse-Continue* suffisent 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 devroit 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 *RE-DITTA*, *FUGHA*, &c. V. *FUGHA*. P. 2

RIPRESA. Veut dire, **REPRISE.** 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 repeter 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, *Ripresa maggiore* & *minore*, c'est à dire la grande & la petite *Reprise*.

La grande *Reprise* se marque ainsi || ou ainsi || & signifie qu'il faut repeter tout ce qui a été joué jusques là, si c'est le commencement d'une pièce, ou tout ce qui a été joué ou chanté depuis un certain point, 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 *Menuets*, 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 repette 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 fait entendre ou ressentir. &c.

RISOLUTO. fem. *Risoluta.* Veut dire, **RESOLU**, ou **Résolu.** C'est ce que nous appelons *faux* ou *fautive*, en parlant des *Dissonances* qui se font par *syncope*, ou qui sont liées & qu'on délie ou *saute* de la manière que nous le dirons cy-dessous au mot *syncope*. Ainsi quand on dit *La settima Risoluta con la 3a*, con la 2a, con la 3ta, &c. cela veut dire, *La 7me fautive sautive ou déliée par la 3e la 2e ou la 3e &c.* *Dissonanze ben risolute*, ce sont des *Dissonances fautes* naturellement selon les bonnes règles, &c.

RISOLUTO CANONE. V. CANONE IN PARTITO.

RISOLUZIONE, en Latin *Resolutio*. C'est lorsqu'un *Canon* ou *Figure* particulière n'est pas *cluse* ou *in corpo*; c'est à dire lorsqu'

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 *Pauses*, & dans le *Ton* qui convient à chacune, soit que cela se fasse en *Partition* ou en *Parties séparées*, &c.

RISVEGLIATO. Veut dire, **REVEILLE.** Cela se met lorsque après avoir chanté *larguissamment* ou comme *en dormant*, on doit tout d'un coup comme réveiller la mesure & le mouvement en les rendant plus *tifs* & plus *pays*, 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 RE-TOUR**, 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 *Simphonies* qui repètent ce que les *Voix* ont chanté, mais aussi aux *Preludes*, ou à ces *repettes Simphonies* qu'on joue avant que les *Voix* commencent & qui servent comme d'*introduction* & de *preparation* à ce qui va suivre, sur tout si ces *Simphonies* sont des *Trio* à *Violon* ou à *Flûtes* seules, &c. On trouve souvent dans les *Partitions* des Italiens les *Ritournelles* marquées par ces mots *Si fiano*, pour marquer que l'*Orgue* ou le *Clavecin* doivent repeter ce que la *Voix* vient de chanter, &c.

RIVOLGIMENTO. Veut proprement dire **RENVERSEMENT.** Ainsi, *Il rivolgimento delle 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* lui sert de *Dessus*; & tout cela de manière que l'*harmonie* quoique différente soit néanmoins aussi correcte 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 *Conto 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 Setta Rivoltata diviene Settima*, &c. La Sixte renversée devient Septième, &c. Ce *renversement* se nomme

omme 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 gête rien dans l'harmonie c'est un secret dont nous donnerons bien-tôt Dieu aydant un Traité en particulier, c'est pourquoy nous n'en parlerons pas davantage.

RIVOLTATO. V. RIVOLTARE

ROSTRUM instrument qui sert à regler soi-même du papier pour la Musique; en en fait de une, deux, trois, quatre & cinq parties.

ROTONDO. Veut dire, ROND. C'est ainsi que les Italiens

liens appellent le *b mol*, *B Rotondo*, *b Rond* à cause de sa figure, nommant, le $\frac{H}{4}$ quarté *b quadrato* ou *b quarté* par la même raison.

ROVERSCIO. *Al Roverscio*, ou *per Roverscio*. Veut dire, A L'ENVERS, à la Renverse, Sans dessus dessous, &c. Voyez RIVOLGIMENTO cy-dessus & RIVOLTARE.

S.

S. Veut dire Solo. ou Soli. V. SOLO. L'S mise seule dans la Bassa Continue au dessous d'une note marque souvent qu'il faut pousser les registres du positif ou commencer par cette note à accompagner avec le petit clavier si l'on accompagne avec le grand sur une grande Orgue.

SALMO, au plur. *Salmi*. Veut dire PSEAUME. C'est une partie de l'Office Divin composée originalement en Hebreu par le Prophete David, & que les Hebreux chantoient à leur maniere avec des accompagnemens de toutes sortes d'Instrumens, &c. Zarlín prétend que le Pape Leon III. en introduisit l'usage dans nos Eglises, & qu'il en regla luy-même les Intonations, les Méditations, les Terminaisons & tout ce qui regarde la maniere de les chanter qu'on nomme en general *Salmodia*, Psalmodie. 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 intitulez *Salmi vespertini* c'est à dire, Pseaumes de Vespres.

Salmi Dominicali. Pseaumes pour les Vespres du Dimanche.

Salmi di Compitta. 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 Defonti. Pseaumes de l'Office des Morts ou pour les Defunts.

Salmi concertati, ou *In concerto*. Voyez, CONCERTATO.

SALMODIA. V. SALMO.

SALTARELLA, ou *Saltarello*. C'est un 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 *Forlames de Venise*, les *Siciliennes*, les *Gigues Angloises* & autres danses gayer dont l'air va en sautant &c.

SAL.

SALTO. Veut dire, SAULT. Ainsi, *Di Salto*, ou *per Salto*, ou *Saltando*, signifient en Sautant. C'est quand le Chant ne va point par degrés conjoints, ou quand entre chaque Note il y a un intervalle, de 4^{te}, de 5^{te}, ou de 6^{te}, &c. & du moins de 3^{es}. Voyez, GRADO.

Mais il faut bien observer qu'il y a deux sortes de Sauts, savoir, *Salti regolari*, & *Salti irregolari*. Les Sauts réguliers, ce sont ceux de 3^{es}, majeure & mineure soit naturellement, soit accidentellement, de 4^{te}, de 5^{te}, de 6^{te} mineure & d'Octave & tout cela tant en descendant qu'en montant. Les Sauts irreguliers sont ceux de Triton, de 6^{te} majeure, de 7^{me} majeure & mineure de 9^{me}, de 10^{me}, & généralement tous ceux qui passent l'étendue de l'Octave, à moins que ce ne soit pour les Instrumens.

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^{te}, & de 7^{me} diminuée, mais toujours en descendant & très rarement en montant.

En un mot tout intervalle dont les deux Sons, qui en font les extrêmes, peuvent être entonnés aisément & naturellement par la Voix de l'homme sont bons, réguliers & permis; & tous ceux qui ne s'entonnent qu'avec peine, avec art, avec réflexion, &c. sont irreguliers, 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.

SALVEREGINA. Antienne. V. TUONO. § 2. No. 2.

SAMPOGNA. V. ZAMPOGNA.

SCANELLO. Veut dire, un PETIT BANC. Voyez, PONTICELLO, ou MAGADE.

SCHALA. V. ut dire, ESCHELLE. C'est ainsi qu'on nomme l'arrangement des six sillabes de *Gui Aetin, 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 sillabes est comme un *Eschelon*. V. SYSTEMA.

SCENICA MUSICA. V. MUSICI.

SCHISMA. Terme Grec. Voyez, COMMA.

SCIOLTO. Fem. *Sciolta*. Veut dire, DESLIÉ, Libre, &c. Ainsi, *Contrapunto*, ou *Canone Sciolto*, c'est un Contrepoint ou un Canon libre, c'est à dire, qui n'est point rempli de Notes liées ou succédées, 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 *Scioltte*, quand elles ne sont pas liées. Voyez, NOTI.

SE. Conjonction conditionnelle des Italiens qui veut dire, *SI en cas que*, *Pourveu que*, &c. ainsi, *Se piace*, veut dire, *Si cela plaît*, ou plus civilement, *Se piace a vostra Signoria*, ou par abréviation, *Se piace a 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 quoy que 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 *si* à l'*ut*, ou accidentellement par le moyen du *b* comme du *la* au *si bémol*, ou par le moyen du *fa dièze* 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, suit que cela arrive naturellement comme entre *ut* & *re*, *re* & *mi*, &c. ou accidentellement comme entre *mi* & *fa dièze*, &c. C'est ce que les Italiens nomment autrement *Tono*, ou *de parfaite*.

La 4^e enfin est la *Seconde superflue* composée d'un Ton & d'un *Semiton mineur*, comme du *fa* au *sol dièze*, &c.

Dans le Systeme des Anciens la seconde n'avoit qu'une Replique qui est la 9^{me}. Dans le Systeme moderne elle a outre cette Replique la 1^{re} même pour *Triplique*, la 2^{me} pour *Quadruple*, &c. On les marque toutes indifféremment dans la Basse Continue, quand la Basse lincopie par un 2. & quand le Dessus lincopie par un 9. Quand il y a un *b* mot devant ou après le chiffre, c'est la *ide mineure*; quand il y a un *dièze*, c'est la *ide 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 *Disgré conjoint*, ou *di grado*. Voyez, GRADO.

A l'égard de l'harmonie, on ne doit jamais se servir de la

Diminuite, & rarement de la *Superflue*; il n'y a proprement que la *Mineure* & la *Majeure* qui puissent y entrer: mais il ne faut pas que l'une ny l'autre soient dans un bon temps de la mesure, ou si elles y sont, il faut que cela se fasse par *syncopé*; & quand le Dessus *syncopé*, pour lors elles demandent d'être suivies naturellement de l'Unisson dans le temps suivant, ou de l'Œve si elles sont doublées; & de la 3^e si la Basse *syncopé*. Les Secondes sur tout dans les expressions de douleur ou de tristesse font un effet merveilleux, & encore plus les *Mineures* que les *Majeures*. Il y a beaucoup d'autres manieres de les sauver, mais celles-ey sont les plus naturelles.

SECUNDARIUS. V. PROTOS.

SE^{NO}, 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 *Segno*.

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 barrés dont nous parlerons au mot *Tempo*; tels sont les *Points* qu'en 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 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 *dièzes* tant *enharmoniques* que *chromatiques*, ou \sharp , le *Beccato*, ou H , 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 *Dièze* est proprement un *Signe enharmonique*, le \flat est proprement un *Signe chromatique*; & le H un *Signe diatonique*, &c.

3. On nomme aussi *Segni 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 *Respirés*, les *Pauses initiales* & *finales*, les *Points de separation*, les *Guidons*, &c. dont nous parlons chacun à leur rang aux mots *PUNTO*, *RIPRESA*, *AIOSTRA*, *PAUSA*, &c.

SEGUE. Troisième personne du présent 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 on Aria*; *Segue Alleghya*, *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, *Segue* ou *Piacera*, ou 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. Quant 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 queie aussi Q , qui vaut ordinairement la moitié d'une *Breve* ou *Quarrie*.

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 queie. C'est ce qu'on nomme en François, une *Noire* à queie, ou simplement *Noire*.

Semi-Chroma, ou *Semi-Ipsi*. Veut dire, un Note qui vaut la moitié d'une *Croche*; dont la queie a un double *Crochet* & qu'on nomme pour cette raison en François *Double Croche*, ou *Croche*, &c.

Semi-Ditona (ou *Disyente*). V. SETTIMA.

Semi-Tripola, *Sestupla*, *Nonupla*, *Dodecupla*, *di semi-brevis*. V. TRIPOLA dans toutes les classes.

Semi-Croma. V. NOTA & FUSA.

Semi-Crometta Tripola. V. TRIPOLA 1. Clas. No. 5.

Semi-Fusa. V. NOTA & FUSA.

Semi-Solpo. Veut dire, une *Pause* qui vaut la moitié d'un *Solpo*, ou la 5^e partie d'une mesure à quatre temps. On la nomme *Demi-Solpo*, & on la figure ainsi H , ou ainsi r .

2. Cette particule jointe avec les noms des Intervalles, marque une diminution non de leur moitié, mais d'un *Demi-Ten mineur* ou quatre *Comma*, sur toute leur étendue. Ainsi par exemple.

Semi-Tono. Veut dire, un *Ton* dont on a retranché quatre *Comma*, & par conséquent un *Intervalle* de 5 *Comma* qu'on nomme autrement *Semitono maggiore*, *Demiton majeur*, ou *Seconda minore*, *Seconde mineure*. On le sert aussi du même mot pour marquer l'autre moitié du *Ton*.

qui n'a que 4 Comma d'étendue, mais on le nomme par cette raison *Semiuono minore*, Semiton mineur, ou *Secunda diminuta*, Seconde diminuée. Voyez, *SECONDA*.

Semi-Ditono, ou *Tribemittano*, veut dire, *Terza minore*, Tierce mineure. Voyez, *TERZA*.

Semi-Diatessaron. Veut dire, une *Quarte diminuée*, que quelques-uns appellent aussi *Fausse Quarte*, Voyez, *QUARTA*.

Semi-Dispente. Veut dire, une *Quinte diminuée*, qu'on nomme communément en Italien *Falsa Quinta*, ou *Quinta falsa*. & en François *Fausse Quinte*. Voyez, *QUINTA*.

Semi-Diapason, ou *Diapason dominante*. Veut dire, une *Octave diminuée* d'un *Semiton mineur* ou de quatre Comma, Voyez, *OCTAVA*.

3. 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 *Deuble* ou *Composé* de plusieurs Parties ou figures de différentes valeurs, 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 repeter ou le dire encore une fois, &c.

Senza Ritornello. Veut dire, *Sans le Ritornelle*, ou sans la recommencer.

Senza Violini, ou *Violini*; *Senza Stamenti*, &c. signifie, *Sans Violons*, *Sans Instrumens*, &c. pour marquer que pour exécuter une pièce il ne faut point de Violons, &c.

SEPTIMA, Veut dire, *SEPTIEME*. Les Italiens l'écrivent, & il faut chercher *SETTIMA*.

SEQUENZA, au plur. *Sequenze*. Veut dire, *PROSE*, ou *Sequence*. C'est à dire, certains especes d'Hymnes, qu'il plus souvent l'ont 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 Vêpres

pres avant *Magnificat*, &c. L'usage en étoit autres fois bien plus fréquent que maintenant. L'Office Romain n'en a retenu que trois, que les Italiens appellent *Le tre Sequenze dell'anno*. Les trois Sequences de l'année. Ce sont *Vigilia 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 & 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, *Dicitur, dicit 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 Instrumens, souvent on y mêle des Voix, & les Pièces qu'on fait pour de pareilles occasions se nomment aussi *Serenate*.

SEQUI. Particule Italienne, qui, selon Zarlino, veut dire une des especes de *Proportion* que nous avons expliquée cy-dessus au mot *Proportione*. Mais les Italiens se servent particulièrement du mot *Sesqui* pour marquer plusieurs des especes du Triple ainsi.

SEQUI ALTERA. V. *TRIPOLA* 1. *Clas. No. 1* & 3 & 3e *Clas. Art. 1 No. 1*.

Sesqui-altera maggiore perfetta. C'est un Triple marqué comme



cy à côté, ou la Breve m vaut trois tems sans

même avoir de point. Voyez, *BREVE*. & *TRIPOLA*. *L. A. Clas. 1 No. 1*.

Sesqui-altera maggiore imperfecta. C'est un Triple marqué comme



cy à côté, ou la Breve pointée ainsi m ; vaut trois

temps, & deux temps sans être pointée. V. *TRIPOLA*. *L. A. 1 Clas. No. 1 & 2*.

Sesqui-altera maggiore perfecta. C'est un Triple marqué comme

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 imparsetta. C'est un Triple marqué comme C^3 cy à côté, ou la *Ronde* pointée ainsi Δ . vaut trois temps & deux temps sans être pointée.

On pourroit aussi nommer *Sesqui altera* les Triples $\frac{6}{4}$ & $\frac{12}{8}$ selon Bontempi, mais sur cela voyez, *Super li parziente*, &c. *SESQUI ALTERA DUPLA*. V. *TRIPOLA* 3 Clas. *Arti* 2 No. 4.

SESQUI NONA. V. *TRIPOLA*. *Clas.* 2. No. 3.

SESQUI QUARTA. V. *PROPORTIONE*.

Sesqui-Quarta. C'est un espee de Triple marqué comme cy à

côté C^9 que les Italiens appellent autrement *Nonupla*

di Crome, où il entre *neuf Croches* au lieu de *huit* dans chaque mesure, c'est à dire, trois Croches à chaque temps. V. *EPOGDON* & *TRIPOLA* *Clas.* 2. No. 2.

Sesqui-Quarta dupla. C'est un espee de Triple marqué comme

cy C^9 à côté que les Italiens appellent autrement *No-*

nupla di Semiminime où il entre *neuf Noires* par chaque mesure, ou lieu de quatre, c'est à dire, trois Noires à chaque temps.

Sesqui-Terza. C'est le nom qu'on pourroit, selon Bontempi,

donner à la mesure marquée ainsi $\frac{6}{8}$ & $\frac{12}{16}$ mais sur

cela voyez cy après, *SUB SUPER, PROPORTIONE, EPITRITO* & *TRIPOLA* &c.

SESQUI TERZA DUPLA ou *DOSDUPLA DI SEMICROME*. V. *TRIPOLA* 3 *Clas. Arti* 2. No. 5.

SESTA, en Grec, *Hexacorde*, en Latin *Sexta*. Veut dire, *SIXTE*, ou quelques fois *Sixième*. C'est la seconde des Consonances imparfaites, qui par conséquent souffre *majorité* & *minorité*; voilà pourquoy on en distingue ordinairement de deux sortes.

La premiere est nommée par les Grecs & les Latins *Hexa-*

chor-

chordeon minus, par les Italiens *Esfacherdo*, ou *Sesfa minore*, en François *Sixte* ou *Sixième 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 *Semitons majeurs*. Et *Chromatiquement* de huit *Semitons*, 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 *Hexacordeon majus*, par les Italiens *Esfacherdo maggiore*, en François *Sixte* ou *Sixième 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. *Semitons*, dont il y en a 5. *majeurs* & 4. *mineurs* par conséquent 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*.

Anciennement la *Sixte* n'avoit qu'une *Replique*, qui étoit la 12me, mais dans le Systeme moderne, elle a pour *Triplique* la 20me, & pour *Quadruple* la 24me, &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 apres le 6. ainsi *b6*, ou ainsi *6b*; & si elle est majeure par accident, on met un *♯* ou un *♭* devant ou apres le 6. La *Sixte* étant mineure naturellement, si l'y a un *b* avec le 6. cela marque la 6me diminuée; & la *Sixte* étant majeure naturellement, si l'y a un *♯* avec le 6. cela marque la 6e *superflus*. 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 *dissonantes* & *Dissonante*.

La premiere est la *Sixte diminuée*, composée de deux *Tons* & trois *Semitons*, ou de 7. *Semitons*, dont il y en a 3. *majeurs* & 4. *mineurs*, comme d'un *♯* au *la* bemol.

La Seconde est la *Sixte superflus* composée de 4. *Tons*, un *Semiton majeur*, & un *Semiton mineur*, comme du *si b*, au *sol ♯*, d'où quelques-uns l'appellent *Penta-tonon* parce qu'e le 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, encore

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 Quinte. 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 tres-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 *Sauts*, ou des *Intervalles* absolument défendus dans la suite d'un Chant. Voyez, *SALTO* & *INTERVALLO*.

SESTUPLA di *Seminime* Voyez, *SUPER-BI-PARZIENTE QUARTA*.

SESTUPLA di *Crome* Voyez, *CHROME* & *SUB SUPER-BI-PARZIENTE SESTA*. Il y a encore trois autres espèces de sextuples dont nous parlerons au mot *TRIPOLA*; 3. Clas. Art. 1.

SESTUPLA DI SEMI BREVI, DI MINIME, SEMI MINIME, CROME, SEMI CROME. 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'*ut* ♯ au *si* b.

La seconde est celle que Zarlín & les Italiens nomment *Semitono 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*; & Circumatiquement de dix Semitons dont il y en a six majeurs, & 4. mineurs. Elle tire sa forme de la Proportion *Sur-quadré partiente*, cinq comme 9. à 5.

La 3^{me} est celle que Zarlín & 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 point, & un seul qui est *Semiton majeur*, en sorte qu'il ne fait plus

plus qu'un *Semiton majeur* pour arriver à l'Octave comme d'*ut* à *si*; & Chromatiquement d'once Semitons, dont il y en a 6. majeurs & 5. mineurs. Elle tire sa forme ou son origine de la Proportion *Sur-sept partiente 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* ♯ 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, li confondant avec l'Octave, prétendent avec raison qu'il n'y a que les trois premières *Septimes* qui puissent être de quelque usage.

La Septième n'avoit anciennement qu'un *Replique*, qui étoit la 14^{me}; mais dans le Systeme moderne, elle a outre cette *Replique* la 21^{me} pour *Triplique*, la 28^{me} pour *Quadruple*, &c. Voyez *INTERVALLO*. Dans la Basse-Continue, on marque la 7^{me}, soit simple, soit repliquée, soit majeure, soit mineure, pourvu 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 b7, ou 7b. Si elle est majeure accidentellement, on met un ♯ devant ou après le 7, ainsi, ♯7, ou 7♯. Mais si étant mineure, il y en a encore un b avec le 7, c'est une marque que la 7^{me} est diminuée, &c.

Dans la Mélodie, on peut tres 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 défendus 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 incohérent. Mais il faut pour cela 10. Qu'elle soit précédée ou de la 3^{ce} ou de la 5^{ce} ou de l'Octave, ou de la 6^{te}.

10. Qu'elle soit saignée ou suivie de la 1^{re} & quelques fois de la 3^{ce}.

10. Qu'elle soit accompagnée de la fausse 6^{te} & de la 3^{ce}. On s'en sert aussi fort bien *per finope* dans le *Deus*, & pour lors elle est saignée par la 1^{re}. La Basse demeurant sur le même degré, ou encore mieux descendant d'un *Semiton mineur*, &c.

Les deux autres Septimes majeure & mineure se pratiquent à tous momens dans l'Harmonie, & euls en trois manières.

10. Par *Supposition*. C'est à dire, 19. pourvu qu'elles tombent dans un des mauvais temps de la mesure. (Voyez *CITATIVO*.) Et 20. Pourvu qu'elles ne soient pas sur une Note senée longue, (Voyez *LONG*.) &c. En ce cas elles peuvent

vent être précédées, & suivies de quelque Consonance que ce soit, & souvent de quelques *Dissonances*. Voyez, *SUPPOSITION*.

20. Par *syncope*. Mais il faut observer, 10. que ces *Septièmes* tombent dans la *Seconde* partie de la *syncope*. 20. Que la première partie de la *syncope* soit une *Consonance* ou parfaite, ou imparfaite. 30. Que la partie qui *syncope*, ne monte jamais, après la 3^{me}, mais descende d'un seul degré. Avec ces conditions, si c'est le *Dessus* ou une autre Partie Supérieure qui *syncope*; la 7^{me}, se sauve naturellement par la 4^{te}. quelques fois par la 3^e. quelques fois par la 5^{te}. juste, quelques fois, mais avec jugement, par la 5^{te} *diminuée* ou *fausse*, par la 5^{te} *superflue*, &c. Mais, mais par l'*Octave*. Quand on la sauve par la 6^{te}. on en peut faire tant qu'on veut de suite, mais il faut que la dernière *Sixte* soit *maigre*, & 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* *syncope* (ce qui se pendant étoit descendu autres fois, & qu'on pratique aujourd'hui sans scrupule,) pour lors on la sauve naturellement de l'*Octave*, quelques fois de la 5^{te}. ou de la 6^{te}. ou *maigre* ou *mineure*; mais comme pour ces deux dernières manières il faut que, contre la règle générale, la partie qui *syncope* monte d'un degré, il ne s'en faut servir que rarement & jamais de la 3^e.

La 3^{me} maniere est particulière à la 7^{me} majeure. On pourroit la nommer par *Tensé*. C'est lorsque, la *Basse* tenant ferme un même Son pendant deux ou plusieurs mesures, on fait après une bonne Consonance une 7^{me} 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 4^{te}. de la 2^{de}. & de la 6^{te}. Ce qu'on marque ordinairement dans la

Basse-Continuë comme dans l'exemple cy à côté $\begin{matrix} 7 & \times & 1 \\ 6 & & 6 \\ & 4 & 4 \\ & 2 & 2 \end{matrix}$

Cette maniere est fort fréquente dans les *Recitatifs* des Italiens. J'en ay vû même qui commencent une piece 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 maniere ces sortes d'irregularitez, qui ont quelque chose de trop bizarre.

SETTIMANA SANTA. V. *RESPONSORIO* & *LAMENTATIONE*.

SEXTI, mot Latin, que quelques uns traduisent fort mal en François par *Sixte*, (à moins qu'on ne parle d'une partie de

de l'Office Divin.) Voyez, *SESTA*.

SFUGGITO, Fem. *Sfuggita*. Participe du Verbe *Sfuggire*, qui veut dire, *FUIR*, *Eviter*, se détourner du chemin ordinaire. Ainsi, *Cadenza sfuggita*, c'est une *Cadence* ou la *Basse* au lieu de monter de *quarte*, ou descendre de *Quinte* ne monte que d'un *Ton* 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 n'a signifie rien, mais qui jointe avec un Verbe, veut dire *ON*, ou *Il faut*, ou *en 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 altra volta. Veut dire, *On repete s'il vous plaît une autre fois, ou encore une fois*.

SI segue. Veut dire, *On suit*, ou *Il faut poursuivre*. Ce qu'on met quand la piece 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 *Clavestin*, &c. doivent repeter ce que la Voix vient de chanter, comme par une espece 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 *COMMÀ*.

SICILIANE, CANZONETTA SICILIANE. V. *CANZONETTA*.

SIEGUE. C'est ainsi que plusieurs écrivent, quoy que fort mal, ce que nous avons expliqué au mot *SEGUE*.

SIGNATUS, CLAVES SIGNATA. 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 Arvino*, les six *Sillabes ut, re, mi, fa, sol, la*, que ce levant *Benedictin* a substituées en la place des noms embarrassés des Anciens Grecs,

SIMPHONIA. SINCOPE & SISTEMA. & plusieurs autres mots tirez du Grec, que quelques Italiens écrivent par un I. se doit chercher icy par un Y Grec.

SINCOPIATIONE. V. SYNCOPE.

SINCOPE. V. SYNCOPE.

SI SUONA. V. S. & RITORNELLO.

SISTEMA. V. SYSTEMA.

SIXTE. Terme François. Voyez, **SESTA.**

SMORZATO. Éteint, de *Smorzare* éteindre. Cela veut dire qu'il faut traîner l'Archet en affaiblissant 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 *Soggetto*. Veut dire, **SUJET.** C'est à dire, 10. un Chant au-dessus duquel on doit faire un Contrepoint, & pour lors cela s'appelle *Contrapunto sopra il Soggetto*, Contrepoint sur, ou au-dessus du sujet, & ce sujet est à la basse.

20. Un Chant au-dessous duquel on doit faire un Contrepoint, pour lors cela s'appelle *Contrapunto sotto il Soggetto*, Contrepoint au-dessous du sujet, & ce sujet est dans quelque partie 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 *Soggetto invariato*. Mais s'il change l'un ou l'autre, ou tous les deux, on le nomme *Soggetto variato*.

30. *Soggetto* est aussi souvent un Texte, ou des paroles sur lesquelles on doit faire un Chant ou une Composition à une, ou plusieurs Parties.

40. *Soggetto* 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 Doppii, 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 H, un en C, *sol, ut* par h. Elle sert aussi à nommer une des trois 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 *Lycianus misos*, & l'Octave en haut *Paranete hyperboleon*. Voyez ces deux mots à leur rang & les Tables du mot **SYSTEMA.**

SOL.

SOLFEGGIARE, ou *Solfizare*, ou *solmizare*. Veut dire à **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 *Canons* 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'inquietudes, &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 exactitude, &c. quelques fois *Promptement.*

SOLU. au plus *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 apelions 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 deux *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. TRIAS HARMONICA.

SOPRA. Adverbe, qui veut dire, **SUR, au-dessus &c.** *Sopra il soggetto*, ou-dessus du sujet. *Nella parte di sopra*. Dans la partie d'au-dessus ou supérieure. *Di sopra*. D'au-dessus, &c.

SOPRANO. au plus. *Soprani*. C'est ce que les Italiens appellent autrement *Canto ou Haut Dessus*, ou *Premier Dessus*, à deux, 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. Canone al Sospira,**

C'est un Canon dont toutes les parties vont un *Solpir* seulement l'une après l'autre. &c.

SOSTENUTO. Veut dire, SOUTENU, ou en *Soutenu* 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'embas, ou *Inferieur*. *Sotto il Soggetto.* Au dessous du Sujet. *Nella parte di Sotto.* Dans la partie d'embas ou inferieure à toutes les autres. *Disotto.* 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'embas est toujours nommé le premier, & celui d'embas le quatrième. Quand une Note est au dessus ou au dessous des cinq lignes elle est censée dans un espace, &c. Voyez, **RIGA.**

SPESSO. Voyez cy-dessous **SPISSUS.**

SPICCATO, du Verbe *Spicare*, qui veut dire, SEPARER, *Disjoindre.* C'est un Adj. Euf. Italien qui devient souvent Adverbe, & qui veut dire qu'il faut bien détacher ou separer 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 Espece de Clavecin qui n'a qu'un Jeu, qui est la grosse OÛave, Voyez, **OC LAVINA.**

SPIRITO. CON SPIRITO. V. SPIRITOSO.

SPIRITOSO, ou *Spiritoso.* On dit aussi *Con spirito*, ou *con spirito*, veut dire, avec esprit, avec ame, avec jugement & discrétion. C'est aussi à peu près comme *Affettoso.*

SPISSUS, a, um. Adjectif Latin, que les Italiens traduisent par *Spesso*, & les François par *Epais*, *Condensé*, *Plein*, ou *Rempli*, qui n'a que de petits Intervalles, &c. Ce que les Grecs appelloient aussi ΠΙΝΟΣ, & 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 Systeme moderne a douze petits Intervalles dans l'étendue de l'OÛave, & l'Enharmonique qui en a 24. Ils font 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'OÛave, & par conséquent plus grands que les Intervalles des deux autres. Ainsi *Monochordo spissito*, dalle *Chorde Chromatice* 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 mélurer, &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 coup d'Archet *sec*, sans traîner & bien détacher, ou separer les uns des autres. c'est presque ce que nous apellons en François, *Piqué* 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 passer 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 genie des Auteurs, du Pays & de la Nation; comme aussi selon les matieres, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, &c. Ainsi on dit le *Stile* de Charissini, 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, *fiery*, *expressif*; celui des Compositions Françaises, est naturel, *coolant*, *tendre*, &c. De-là viennent diverses Epithetes pour distinguer tous ces différents caractères, comme *Stile Ancien* & *Moderne*; *Stile Italien*, *François*, *Allemand*, &c. *Stile Ecclesiastique*, *Dramatique*, de la *Chambre* &c. *Stile gay*, *enjoué*, *fiery*; *Stile piquant*, *pathétique*, *expressif*; *Stile grave*, *serieux*, *majestueux*; *Stile naturel*, *coolant*, *tendre*, *affettueux*; *Stile grand*, *sublime*, *galant*; *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 voyez encore quelques-unes qui ne font pas à négliger.

Stile 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 dévotion & de porter l'ame à Dieu, par conséquent propre pour l'Eglise.

Stile Musicale. C'est un *Stile* varié, fleury & susceptible de tous les ornemens de l'art, propre par conséquent à exprimer diverses passions, mais sur tout l'admiration, l'exten-

Titonnement, la *douleur*, &c. Voyez, *MOTTELO*.
Stilo Madrigalesco. C'est un Stile propre pour l'*Amour*, la *tendresse*, la *compassion*, & les autres passions douces, qui remuent agréablement le cœur humain. Voyez, *MADRIGALE*.

Stilo Hyperbematico. C'est le Stile propre pour exciter la *joie*, pour la *danse*, &c. par conséquent rempli de mouvemens 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 maniere de composer libre & dégagée de toute contrainte, comme nous l'expliquons aux mots *Phantasia*, *Ricercata*, *Toccata*, *Senata*, &c.

Stilo Choroico. C'est le Stile propre pour la *danse* qui se subdivise en autant de manieres différentes qu'il y a de *Dances*. Ainsi il y a le Stile des *Sarabandes*, des *Menuets*, des *Passepieds*, des *Gavottes*, des *Bourrées*, des *Rigaudons*, des *Gaillardes*, des *Courantes*, &c.

Nous n'aurions jamais fait si nous les voulions tous rapporter icy. Voyez ey devant *MUSICA*. Et dans la suite de cet Ouvrage plusieurs autres endroits.

STOCCATO. V. *STACCATO*.

STRETTO. Veut dire, *SERRÉ*, *Estroit*, & se met fort souvent pour marquer qu'il faut rendre les temps de la mesure *serrez* & *courts*, & par conséquent *fort cits*. Ainsi c'est l'opposé ou le contraire de *Largo*.

STROFFA. Veut dire, *STROPHE*, en parlant des *Odes*, des *Stances*, des *Balades* & autres *Poésies* serieuses & longues, ou *COUPLE* 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 fait un sens, & ou par conséquent le Compositeur doit faire ordinairement une *Cadence* sur la finale du *Musé*, à moins que la suite ne le demande autrement, & puis on en recommence une autre qui a même nombre & même mesure de Vers, & même dispositions de rimes, si ces Vers sont d'une nature, ou dans une langue qui demande qu'ils soient rimez, &c.

STRO-

STROMENTO, au plar. *Stromenti*. Veut dire, *INSTRUMENT*. Ce sont des machines inventées & disposées par l'art pour exprimer les Sons au desaut, 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 manieres que l'on réduit ordinairement sous trois genres, ou ordres.

Le premier contient ceux que les Grecs appellent *Enchoria*, ou *Entata*, qui sont composés de plusieurs Cordes que l'on fait raisonner, ou avec les doigts comme le *Luth*, le *Theorbe*, la *Guitare* la *Harpe*, &c. ou dont on tire le son avec un archet, comme sont le *Violon*, la *Viole*, la *Trompette marine*, l'*Arkiolole*, & generalement tous ceux que les Italiens nomment *Stromenti da arco*; ou par le moyen des sautoirs comme l'*Épinette* le *Clavecin*, &c.

Le second genre comprend ceux que les Grecs appellent *Empysoomena*, ou *Empneumata*, ou *Empneusta*. 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 lois* le *Basson*, le *Serpent*, &c. ou le vent artificiel des soufflets, comme les *Musettes*, les *Chalemies* ou *Lours*, & 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 troisieme genre comprend ceux que les Grecs appellent *Kroussa* & les Latins *Pulsatilia*, parce qu'on ne les fait raisonner qu'en frappant dessus, ou avec des baguettes comme les *Tambours* & les *Timbales*; ou avec de petits bâtons comme le *Psalterion*, la *Cymballe*, &c. ou avec une plume comme le *Cistre*, le *Clavecin*, &c. ou avec des marteaux ou un battant comme les *Cloches*, &c. On peut voir la description de toutes ces especes dans les Sçavans Traités de Musique des P. P. Merseune & Kircher, des Sieurs Praetorius, Salomon de Caux, &c.

SUB. Preposition Latine, en Grec *Hypo*, en Italien *Sotto* ou *di sotto*, en François *DESSOUS*, ou *Enbas*. V. *PROPORTIONE*. On trouve souvent cette preposition jointe quoy que barbairement, & en la place d'*Hypo*, avec les noms Grecs des Intervalles de la Musique comme *Sub-diastesson*, *Sub-diapente*, *Sub-diapason*, &c. & cela tout souvent dans le Titre de ces Fugues perpetuelles qu'on nomme vulgairement *Canons*, pour marquer que les Parties qui doivent imiter ou suivre la *Guida*, doivent prendre leur Ton une aye ou une ste ou une dve, &c. au-dessous ou plus bas que la premiere, ou celle qui les precede immédiatement. Cette obligation cause bien de l'embarras aux Compositeurs, qui n'en sçavoient pas le secret, mais elle fait souvent des effets surprenants.

S

20. O.

29. Outre cela nous avons déjà remarqué au mot *Proportione* que lorsqu'on compare le plus petit terme ou nombre avec le plus grand, on ajoute la proposition *Sub* aux noms des proportions du plus grand nombre au plus petit; comme *Sub dupla*, *Sub tripla*, &c.

30. Enfin c'est sur ce principe que les Italiens ajoutent la proposition *Sub* au nom de plusieurs especes de *Proportions* ou *Triples* dont voici l'explication.

Sub sesqui terza, ou *Trippla 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-bi-parziante Terza*, & *Trippla 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-setti-parziante Nonia, ou autrement *Nonupla di semi-croce*. 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-bi-parziante-terza. C'est le trois huit. Voyez, *TRIPOLA*, 1. Clas. No. 4.

Sub-super-bi-parziante Sesta. C'est ce que nous apellons *mesure de six pour huit*, & les Italiens, *Sesupla di croce*, 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-quadrè-parziante Duodecima, ou *Dodecupla di Semi-croce*, 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*,
tout

tout d'un coup, sans s'arrêter, &c. Ainsi on dit, *Volti subito*, *Si volti subito*, &c. Tournez vite, &c.

SUB PRINCIPALIS MEDIARUM. V. *PARHY-*

PATE MENON & SYSTEMA. Tab. 1 & 2.

SUB PRINCIPALIS PRINCIPALIUUM. V. *PAR-*

HYPATE HYPATON & SYSTEMA.

SVEGLIATO veut dire, d'une manière *GAYE*, *E-*

veillee, *Gaillarde*, *Espré*, &c.

SUPPOLO. V. *ZUOLO*.

SUMMUS. V. *TRIS 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 *s*, ainsi *Sonata*. C'est ce que les François commencent

à traduire par le mot *SONATE*, non pas de masculin

genre comme font plusieurs, (car il est du dernier ridicule de

dire par exemple, voilà un beau *Sonate*,) mais de féminin gen-

re. Ce mot vient de *Suono* ou *Suonare*, parce que c'est unique-

ment par le Son des Instrumens qu'on exécute ces sortes de pie-

ces, 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, *Fan-*

tasties, ou *Preludes*, &c. variées de toutes sortes de mouvemens

& d'expressions, d'accords recherchés ou extraordinaires, de

Fugues simples ou doubles, &c. & tout cela purement selon

la fantaisie du Compositeur, qui sans être assujéti qu'aux regles

generales du Contrepoint, ny à aucun nombre fixe ou espece

particuliere de mesure, donne l'essor au feu de son genie,

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-Con-*

tinue pour le *Clavessin*, & souvent une *Basse* plus figurée pour

la *Vielle de Gambe*, le *Fagot*, &c. Il y en a pour ainsi dire,

d'une infinité de manieres, mais les Italiens les reduisent ordi-

nairement 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 & à

l'importance du lieu; ensuite duquel on prend quelque *Fugue gaye*

& animée, &c. Ce sont-là proprement ce qu'on appelle *Son-*

ates.

Le second genre comprend les *Sonates* qu'ils apellent *da Ca-*

mera, c'est à dire, propres pour la *Chambre*. Ce sont propre-

ment

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 *Airs sérieux*, ensuite viennent les *Gigues*, les *Passecailles*, les *Gavottes*, les *Menuets*, les *Chacones*, & autres *Airs 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 2, 3, ou 6 mouvements, le plus souvent sur un même ton, quoi 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 *Palletti*, en ce que les mouvements de celles da chiesa sont des *Adagio*, des *Largo* &c. mêlez de *suaves* 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 *Saralande* & une *gigue*, ou bien après un *Prelude*, une *Allemande*, un *Adagio* une *Gavotte*, une *bourée*, ou un *Menuet*. Voyez pour modeler les ouvrages de Corelli.

SUONATINA, diminutif de *Sonata*. Veut dire, une PETITE SONATE, pour servir de *Prelude* ou de préparation à quelque grand morceau, &c. Voyez, SUONATA.

SUONO, en Grec *Πητος*, 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 *Voix*, *Corde*, *Tuono*, *Petence* ou *Note*, &c. c'est à dire, *Voix*, *Corde*, *Ton*, *Note*, &c. non n'étant plus ordinaire que de dire par exemple, la *Voix* ou la *Corde*, ou le *Ton*, ou la *Note* B ou A pour marquer le Son exprimé par ces Lettres.

2. On distingue ordinairement trois sortes de Sons, *Suoni gravi*, les Sons graves ou bas; *Suoni acuti*, les Sons aigus ou hauts & *Suoni mezzani* les Sons qui tiennent le milieu entre le grave & l'aigu. Outre ces trois différences générales, il y en a encore une infinité d'autres. Voyez une explication alphabétique des principales.

Suoni Alterati. Sont les Sons haussés ou baissés par les ♯ ♯ ou les ♭ ♭.

Suo.

Suoni Antifoni. Ce sont ceux qui étant distans l'un de l'autre d'une ou de plusieurs Octaves sont consonants entr'eux.

Suoni Apieni. Ce sont, entre ceux que les Anciens apelloient *Stables* ou *Perpetuels*; les Sons qu'ils apelloient *Proslambanomenos*, *Nete-syntemnon* & *Nete-hyperbolon*. Voyez ces mots chacun à leur rang, & cy-dessous *Suoni Stabili*.

Suoni Harmonici. Ce sont, entre ceux que les Anciens apelloient *Stables* ou *Perpetuels*; Les cinq Sons qu'ils nommoient, *Hypate-hypaton*, *Hypate-meson*, *Mese*, *Paramese*, *Nete-di-jugmenon*. 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 *demiton mineur*, par le moyen du ♯ *Chromatique*. Voyez, CHROMATICO.

Suoni Consoni. Ce sont les Sons qui, soit qu'ils soient chantés ensemble, ou l'un après l'autre, s'accordent bien entr'eux, & font un bon effet à l'oreille, comme, *ut, sol*, &c.

Suoni Continui. Ce sont des Sons qui, quoique séparés quant à la prononciation, ne le sont point cependant quant à la tension 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 disposés, 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 *Dissini*.

Suoni Dissinti. Ce sont des Sons séparés ou distingués sensiblement les uns des autres, soit par la différente tension de la Voix, ou de la Corde qui les forme, ou par les différents degrés qu'ils occupent. Voyez cy-dessous *Suoni Emmeli*.

Suoni Emmeli. Ce sont, selon Boëce des Sons continus ou continus 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 *Assinelli* & séparés, desquels, selon le même Boëce on peut faire une *Melodie* ou un Chant.

S 3

Suo.

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 différens & 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 Mesopici. Ce sont, entre ceux que les Anciens appelloient *Mobiles*, les cinq Sons qu'ils appelloient dans leur Systeme *Paripate hypaton*, *Paripate meson*, *Trite synemmenon*, *Trite diezeugmenon*, *Trite hyperboleon*. 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-dessus.

Suoni Naturali. C'est comme *Suoni Diatonici*. V. **DIATONICO.**

Suoni non unisoni. Ce sont ceux qui sont différens en acuité ou gravité. Il y en a, dit Boece, de cinq sortes, savoir, *Equisoni*, *Consoni*, *Emmelli*, *dissoni*, & *Emmelli*; nous les avons déjà tous expliqués.

Suoni Oxipici. Ce sont, entre ceux que les Anciens appelloient *Mobiles*, les cinq Sons de leur Systeme qu'ils appelloient *Licani-hypaton*, *Licani meson*, *Paranete synemmenon*, *Paranete diezeugmenon*, *Paranete hyperboleon*, 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^e ou d'une 5^e 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 *Vaganti*,

ganti; parce qu'ils pouvoient souffrir ces alterations, ce sont les *Mesopici* & *Oxipici* expliqués cy-dessus. A l'égard des *Stabili* il y en avoit de deux sortes *Baripici* & *Apici* que nous avons aussi expliqués. 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 altéré 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 *Sorvi*, *Cicari*, *Settiti*, *Grossi*, *Duri*, *Aspri*, &c. Mais comme ce ne sont-là que des différences accidentelles, & que ces termes, d'ailleurs faites à entendre, se trouvent dans tous les Dictionnaires, nous n'en parlerons pas davantage.

SUPER-BI PARZIENTE-QUARTA, & **Super-Quadri-Parziente-Anodecima.** 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 appellent autrement **Sestupla di Semiminime**, & nous mesure ou Triple de six pour quatre, parce qu'il faut six Notes au lieu de quatre, pour faire une mesure. On la marque apres la Clef comme dans l'exemple cy à côté. C⁶ Voyez, **TRIPOLA.** 3^e Cl. Art. 2^e

No. 1 & **SESTUPLA DI MINIME.**

SUPER-BI PARZIENTE-TERZA. V. PROPORZIONE.

SUPER-QUADRI-PARZIENTE-DUODECIMA. C'est ce que les Italiens appellent autrement **Dodecupla di Croma**, & nous Triple ou mesure de douze pour huit, parce qu'il faut douze Croches, trois à chaque temps pour faire une mesure. On la marque apres la Clef comme dans l'exemple cy à côté. C¹² Voyez, **TRIPOLA.**

SUPER-QUADRI-PARZIENTE-OTTAVA. V. TRIPOLA. Cl. 3^e Art. 2^e No. 4.

SUPER-QUADRI-PARZIENTE-QUINTA. V. PROPORZIONE.

SUPER-QUADRI-PARZIENTE-TERZA. V. ibidem.

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 terme une Note, l'autre Partie fait deux ou plusieurs Notes de moindre valeur contre cette Note, par degrez conjoints. C'est une des manieres de figurer le Contrepoint que les Italiens apellent *Contrapunto sciolto*, d'autres *Celr 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 *Sans* les plus *disonnans* 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.

10. Il faut que les Notes de la Partie qui *chemine* ou *se ment*, tandis que l'autre *sient ferme*, procedent par degrez conjoints, car si elles procedent par degrez 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 *Disonnante* 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 *Notes* contre une *Revue*. Il n'y a que la 1^{de} & la 4^{te} qui puissent être *Disonnantes*, 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 *Disonnante*, parce qu'elle est censée *breve* ou *courte*. Voyez, C. D.

40. Si l'on fait trois Notes contre une seule: Ou bien ces trois Notes seront d'une egale valeur, comme dans la mesure de 6. pour 2. ou 6. pour 3. ou 12. 8. &c. Pour lors il n'y a que la *seconde*, & quelques fois, mais rarement, la 3^{me} qui puissent être *Disonnantes*, 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 *Disonnante* comme N.) La 2^{de} & la 3^{me} peuvent être ou toutes deux *Disonnantes* 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 2^{de} *Disonnante*, la 3^{me} *Consonante* ou *Disonnante* selon les occasions. Voyez, M.

Ou bien enfin ces trois Notes seront d'egale valeur, mais elles


elles seront précédées d'un *silence* qui vaudra autant qu'une d'icelles; pour lors la premiere des trois peut être *Disonnante*, parce que la *Pause* est censée tenir la place d'une *consonance*, Voyez, P. Exemples.

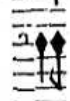
The page contains ten musical examples, labeled A through T, arranged in five pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The examples illustrate various supposition techniques:


- A, B, C:** Examples of two notes against one. Example A shows a treble staff with notes on 2, 4, 6, 5♭, 2 and a bass staff with notes on 4, 6, 5♭, 2. Example B shows a treble staff with notes on 2, 4, 6, 5♭, 2 and a bass staff with notes on 4, 6, 5♭, 2. Example C shows a treble staff with notes on 2, 4, 6, 5♭, 2 and a bass staff with notes on 4, 6, 5♭, 2.
- D, E, F:** Examples of four notes against one. Example D shows a treble staff with notes on 4, 6, 9, 7 and a bass staff with notes on 4, 6, 9, 7. Example E shows a treble staff with notes on 4, 6, 9, 7 and a bass staff with notes on 4, 6, 9, 7. Example F shows a treble staff with notes on 4, 6, 9, 7 and a bass staff with notes on 4, 6, 9, 7.
- G, H, I, K:** Examples of three notes against one. Example G shows a treble staff with notes on 4, 5♭, 2 and a bass staff with notes on 4, 5♭, 2. Example H shows a treble staff with notes on 6, 7, 4, 5 and a bass staff with notes on 6, 7, 4, 5. Example I shows a treble staff with notes on 6, 7, 4, 5 and a bass staff with notes on 6, 7, 4, 5. Example K shows a treble staff with notes on 7, 6 and a bass staff with notes on 7, 6.
- T:** Example of three notes against one with a pause. The treble staff has a rest followed by notes on 4, 5♭, 2. The bass staff has notes on 4, 5♭, 2.

en battant ; ou bien lorsque la premiere partie de cette Notte ne se fait point dans la premiere 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 *Ferio* ou *Verbero* parce qu'elle frappe & heurte pour ainsi dire les temps naturels de la mesure, & la main de celuy qui les marque. Par consequent lorsqu'une ou plusieurs Nottes se trouvent posées entre deux autres Nottes, dont la premiere se fait en frapping 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 premiere de ces trois Nottes il y a une Pause en battant qui vaut autant que la premiere, comme cy à côté :




té :  Ou bien enfin, lorsqu'au lieu de la premiere Notte il y



té :  Il est seur qu'on peut & qu'on doit appeler cela une véritable Syncope.

Mais il faut bien remarquer qu'une Notte syncopée peut être écrite en trois manieres.

La premiere 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.

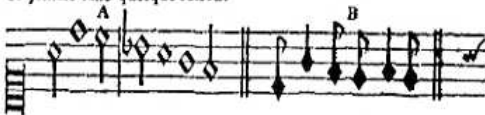
La seconde est lorsqu'on separe cette Notte en deux autres qui en valent chacune la moitié, mais qu'on lie par un demi cercle ainsi  pour marquer que ces deux n'en font qu'une, ce qui les a fait nommer *Notte legate*, ou *Nottes liées*. Ce qui se fait parce qu'une de ces Nottes est à la fin d'une mesure ou d'un temps l'autre au commencement de la suivante, & que cependant on veut separer les deux mesures par une ligne, ou les

les temps par une separation, pour faciliter l'exécution. Voyez C D.

La 3^{me} 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 Nottes partiales de la syncope ; comme E F.

Souvent même il arrive qu'on subdivise la premiere de ces deux Nottes en deux autres de moindre valeur. Ce qui se peut encore faire en deux manieres. La premiere, qui est la meilleure, est lorsque la premiere des deux Nottes, qui composent cette subdivision, est pointée & suivie par consequent sur le même degré d'une Notte qui vaut autant que son point. Comme I. K.

La seconde est lorsque ces deux Nottes sont d'une égale valeur. Comme L. M. Toutes ces manieres se pratiquent aujourd'hui communément ; sur tout celle marquée I. K. dans les Compositions pour les Instrumens à Cordes, où l'on 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 *soûpirs*; quelques fois quand les *Notes syncopées* ont un mouvement *vite & animé*, pour exprimer la *joye*; Les *contretemps* causés par la *Syncope* faisant un mouvement *sauvillans* 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 contre-temps ou contre l'ordre naturel de la mesure. C'est ce que quelques-uns appellent *Syncope consonans* ou *equivagans*. 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 *Syncope consonans dissonans*.

La 3^e 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, *Syncope consonans 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 *5^{te}*, soit imparfaite comme la *3^{ce}* ou la *6^{te}* tant majeure que mineure. C'est là ce qu'on appelle proprement *preparer* une *Dissonance*. Exemple.

The musical notation consists of two systems, one on page 150 and one on page 151. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The top staff of each system contains a melodic line with notes and rests, some of which are syncopated. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The notation includes various rhythmic values (e.g., 98, 76, 76, 7, 2, 6, 7, 5) and accidentals (sharps, flats, naturals). The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music treatise.

Il est vray qu'on trouve souvent la *Quarte* dans la première partie d'une *syncopé*, sur tout dans la formation des *cadences*, mais pour 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 *5^{mes}* & d'autres *Dissonances* dans la première partie d'une *syncopé*; mais comme il faut que ces *Dissonances* continuent aussi dans la seconde partie de la *syncopé* & 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 3^{me} & la 2^e; quelques fois,

fuis, mais rarement la fausse 3^e & le Triton, & jamais les autres dissonances *superflus* ou *diminués*.

39. Il ne faut pas, ou du moins très-rarement, demeurer sur la dissonance passé 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.

40. Car ce n'est pas assez de préparer & de faire une Dissonance il faut encore la *sauger*, 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.

50. J'ay ajouté cy-dessus, ou médiatement, parce que souvent, avant de *sauger* tout à fait la *Dissonance syncope*, on fait passer une fausse 3^e, d'où l'on tombe sur la 3^e, comme dans l'exemple cy-dessus A. Souvent même avant de tomber à cette 3^e on fait passer une 4^e *syncope*, à laquelle la fausse 3^e sert comme de *preparation*, comme cy-dessus B.

60. On peut encore éluder en apparence la 3^eme 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 temps. En attendant il faut que la pratique & sur tout les partitions des bons Auteurs les apprennent à ceux qui ne les sçavent 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. Voicy seulement une Table tirée d'un *Trattato Armenico di Angelo Berardi*, 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

La 2de.	se sauve par l'Unisson
La 4te.	par la 3ce.
	la 5te.
La 7me.	par la 6te.
	la 8te.
La 9me.	par l'8ve.
La 11me.	par la 10me.
&c.	

Quand la Basse syncope,

La 2de.	se sauve par la 3ce.
La 4te.	par la 5ce.
La 7me.	par l'8ve.
La 9me.	par la 10me.
La 11me.	par la 12me.
&c.	

SYNOPSIS. Terme Grec. V. SYNCOPE.
SYNEMMINON. TETRACHORDON. NETE,
PARANETE & TRITE. SYNEMNON. V. SYNEMMINON. SYSTEMA. TRITE & TETRACHORDO.

SYNEMNON, gentil plur. du participe Grec *Synemmenos*, qui veut dire, AJUSTE, Appliqué, Conjoint, &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 mytroyenne entre la Mese & la Paramese, ou entre la & β, que l'on a depuis marquée par un β mel. Voyez, TRITE, TETRACHORDO & SYSTEMA.

SYNKOPTO, Verbe Grec. V. SYNCOPE.

SYNTONO. C'est ainsi que les Anciens apeloient une des especes du genre Diatonique, lequel, apres avoir bien examiné toutes leurs disputes là-dessus, revient à peu pres au Diatonique naturel, mais cependant dont les Quintes & les Quartes sont un peu temperées, & ne sont pas par conséquent d'une juste & cette précision que demandent les Propositions mathématiques. C'est de cette espece de Diatonique dont on use maintenant dans le Systeme moderne. Voyez, TEMPERAMENTO.

SYNTONO-LYDIO. Selon Zarlín, c'est le même Mode que Hyperlydio. Ainli voyez, HYPERLYDIO & MODO.

SYSTEMA, au plur. *Systemi*. Terme Grec que les Italiens se sont appropriés, que les François traduisent par SYSTEME, & que Boece a tres bien traduit en Latin par le mot *constitutio*, puisque, reciproquement 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.

10. 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 composés de trois, de quatre, de cinq, &c. *Diastemes* ou *Intervalles*, telles que sont la 3ce, la 4te, la 6te, l'8ve. Et l'on nomme ces Systemes *Systemes particuliers*.

20. C'est de-là que Boece, 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 apelle *Melodie* ou *Chant*.

30. 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 connaître les Sons graves & les Sons aigus, leurs différences, leurs Intervalles, leurs proportions, &c. si bien que Systeme & Gamme sont à peu pres 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 répondoit à notre *mi*, & les trois autres aux Notes *fa*, *sol*, *la*, c'est ce que Boece apele l'*Ordre* ou le *Système* de Moïse, auquel on en attribue 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-dessous des quatre, y-dessus, qui répondoient à ce que nous apellons maintenant *si*, *ut*, *re*, & qui formerent avec elles deux *Tetrachordes*, mais deux *Tetrachordes conjoints*, puisque le *mi* servoit de plus haute corde au premier ou plus bas, & de plus basse Corde au plus haut comme dans l'exemple suivant. Voyez, **TETRACHORDO.**

Mi Fa Sol La
Si Ut Re Mi

Quelques temps après Pythagore, selon la plus commune opinion, ayant établi des regles pour trouver les Proportions des Sons, s'appergut bien-tôt que les deux extrémités de ces deux *Tetrachordes*, savoir, *Si* & *la*, faisant l'Intervalle d'une 7^{me}, étoient *Dissons*: 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, savoir avec *La*, ce qui luy fit donner le nom de *Proslambanomenos*, ou d'*Ajoutée*.

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, Ainsy, le *Système* se trouva composé de 15 Cordes, ou de quatre *Tetrachordes*, dont les deux extrémités faisoient entr'elles le *Vis diapason* ou la *double Octave*, & dont voici, 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 *Système moderne*, dont nous parlerons bien-tôt, en commençant par la plus aigüe ou la plus basse.

Pour

TABLE DES QUINZE CORDES DIATONIQUES DU SYSTEME DES ANCIENS.

<p>NETE-HYPERBOLEON. LA</p> <p><i>Ultima Excellentium.</i> La dernière des Excellentes ou des plus Aigües.</p> <p>PARANETE-HYPERBOLEON. ou HYPERBOLEON-DIATONOS. Clef de SOL</p> <p><i>Excellentium Extenta.</i> La Penultième des Excellentes.</p> <p>TRITE-HYPERBOLEON. A</p> <p><i>Tertia Excellentium.</i> La Troisième des Excellentes.</p> <p>NETE-DIESEUGMENON. M</p> <p><i>Ultima Disjunctarum.</i> La Dernière des Dis-jointes.</p> <p>PARANETE-DIESEUGMENON. ou DIESEUGMENON-DIATONOS. MI</p> <p><i>Disjunctarum Extenta.</i> La Penultième des Dis-jointes.</p> <p>TRITE-DIESEUGMENON. MI Clef de UT</p> <p><i>Tertia Disjunctarum.</i> La Troisième des Disjoints.</p> <p>PARAMESE. I</p> <p><i>Prope-Media.</i> La Sous-Moyenne.</p> <p>TRITE SYNEMENON. C'est maintenant le <i>Si</i>.</p> <p>MESE. LA</p> <p><i>Media.</i> La Moyenne.</p> <p>LYCHANOS-MESON. ou MESON-DIATONOS. SOL</p> <p><i>Mediarum Extenta.</i> L'Indice ou la Monstre des Moyennes.</p> <p>PARHYPATE-MESON. A Clef de</p> <p><i>Sub-principalis Mediarum.</i> La Sous-principale des Moyennes.</p> <p>HYPATE MESON. MI</p> <p><i>Principalis Mediarum.</i> La Principale ou plus Basse des Moyennes.</p> <p>LYCHANOS-HYPATON. ou HYPATON DIATONOS. RE</p> <p><i>Principalis extenta.</i> L'Indice ou la Monstre des Principales, ou plus Basses.</p> <p>PARHYPATE HYPATON. UT</p> <p><i>Sub-principalis Principium.</i> La Sous-principale des Principales ou plus Basses.</p> <p>HYPATE HYPATON. SI</p> <p><i>Principalis Principium.</i> La Principale des Principales ou plus Basses.</p> <p>PROSLAMBANOMENOS. LA LA</p> <p><i>Adquisita.</i> L'Acquisée, ou l'Ajoutée.</p>	<p>TETRACHORDON HYPERBOLEON. <i>Tetrachordon Excellentium.</i> Tetrachorde des aigües ou plus hautes.</p> <p>TETRACHORDON DIESEUGMENON. <i>Tetrachordon Disjunctarum.</i> Tetrachorde des Disjoints.</p> <p>TETRACHORDON MESON. <i>Tetrachordon Mediarum.</i> Tetrachorde des Moyennes.</p> <p>TETRACHORDON HYPATON. <i>Tetrachordon Principium.</i> Tetrachorde des Principales.</p>
---	---

Pour l'intelligence de cette Table, il faut remarquer.

19. Que comme la *Prestantanone*, 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 *Mytyenne* 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 Boec. Remarquez.

20. 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 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.)

30. Remarquez que pour faire mieux connoître la conjonction des *Tetrachordes*, nous avons expres 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*. Voyla ce que les Anciens appelloient, 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 disposés. Mais dans la suite comme on eut remarqué qu'entre la *Mese* & la *Paramese* y avoit un Ton plein qui rendoit la Quarte du *fa* au *si* superflue & très defaigreeable: on inventa un cinquieme *Tetrachorde*, dont nous parlerons cy dessous au mot *TRITE*, pour faire tomber une Corde *mytyenne*, qui séparât l'Intervalle de la *Mese* à la *Paramese* en deux *Semitons*, l'un *majeur* & l'autre *mineur*, ce qu'on appelle maintenant *Si b*, & qu'on a depuis marqué par un *b* mol.

Ce fut sans doute ce qui donna occasion à *Timothée le Milesien*, de partager aussi en deux *Semitons* les Intervalles *ut re, & fa sol*, qui sont le milieu de chaque *Tetrachorde*, & qui font un *Ton majeur*, & cela par le moyen du double diez, 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 *Tetrachorde*, parce qu'ils ne font qu'un *Ton 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 *Semitons majeurs*, ce qui luy fit mettre 18. une Corde mytyenne, entre les deux plus basses Cordes de chaque *Tetrachorde*, savoir, entre *si ut*, & *mi fa*. Et 19. une autre Corde mytyenne, entre la seconde Corde *Diatonique* de chaque *Tetrachorde*, & la Corde *Chromatique* qui étoit un *Semiton* plus haut que la *Listonique*. 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. Ensoite 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 *Tetrachorde* étoit composé 10. de quatre Cordes *Diatoniques*, telles que font par exemple, *si, ut, re, mi*. 20. D'une Corde *Chromatique*, laquelle étoit un *Semiton* au-dessus de *ut*, & qu'on nomme maintenant *ut Dieze*. 30. de deux Cordes *Enharmoniques* dont la première partageoit le *Semiton* de *ut naturel* à *ut Dieze* en deux autres *Quarts de Ton*. A 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 Nottes ordinaires de la Musique où les quatre Nottes blanches sont *Diatoniques*, les deux premières Noires sont *Enharmoniques*, & la 3^e Noire & Quartée est *Chromatique*.



Nous n'avons mis qu'un des *Tetrachordes*, parce qu'il faut raisonner des trois autres de même à proportion.

Voilà 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 Nottes très curieuses, ou dans les Ouvrages des PP. *Mersenne* & *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 *Gaffarius* & 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 réciteroit 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 Siècle, environ l'an 1014. selon *Baronius*, *Guy*, surnommé *l'Arctin*, en Latin *Guido Arctinus*, parce qu'il étoit natif de la Ville d'*Arezzo* ou *Arezzo* en Toscane, Moine *Bénédictin*, du Monastère de *Nôtre-Dame* de *Pomposé* dans le Duché de *Ferrare*, inventa un troisième *Système*, qui fut 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 *quam* *laxit* REsonare *floris*
MIRA *gestorum* FAculis *tororum*
SOLve *polluti* LABi *reatum*
Sancto *Joannis*.

Ce qu'un sçavant Italien (*Angelo Bernardi*) a renfermé fort heureusement dans le vers suivant.

UT REsonare MIRAculum SOLvit que LABi reat.

20. La briéveté de ces monosyllabes luy auroit pu 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 degrez 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 representoit, il prit les six premières lettres de l'Alphabet des Latins, au-dessous desquelles il mit le *r* 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, 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 sa figure.

F	ut	fa	
E	re	mi	la
D	la	re	sol
C	sol	ut	fa
B	fa	re	mi
A	mi	la	re
G	re	sol	ut
	<i>b</i> mol	nature	<i>b</i> quar.

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 12^{me} & la 15^{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 seur que sur une ligne il y a par exemple un *fa*, il est aisé de connoître que sur le degrez 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 *Chiron*, que l'on nomme *Clavesignate*, ou *Clefs marquées*, parce que l'on se contenta d'en mettre une des trois au commencement des lignes pour donner l'intelligence de toutes les autres.

40. Guy Arétin trouvant que les Grecs avoient eu de bonnes raisons pour partager en deux Semitons l'Intervalle d'entre la *Mese* & la *Paramese* qu'il nomme dans son Systeme. *A* & *B*. & que les modernes appellent *La Es si*: cela l'obligea 1^o. à mettre quelques fois sur le degrez de *B* ou de *si* un *b* pour marquer que de *A* au *B* il ne falloit élever la Voix que d'un *Semiton*. Et comme cette intonation a quelque chose de plus tendre & de plus doux que lorsqu'on éleve la Voix d'un Ton plein; Il donna à ce *b* l'épithete de *molle*. Cela l'obligea 2^o. 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 ajoûté au-dessous de la *Proslambanomen* ou plus basse Corde des Anciens, une Corde qu'il marqua par le *f* & qu'il nomma *Hypo-proslambanomenis*, c'est à dire, la *Sous-ajoûtée*: Il ajoûta au-dessus de la *Note hyper-bolean*, ou de la plus haute Corde de l'ancien *Système*, quatre autres Cordes, qui formerent un cinquième *Tetracorde*, qu'il nomma le *Tetracorde 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 quarré*, ou *naturel*; & de deux basses un demi-ton plus bas que le naturel, lesquelles changeant l'ordre naturel de quelques Notes dans l'ordre de *b quarré*, ont produit l'ordre qu'on nomme *Diatonique b mol* ou *simplement b mol*.

Je sçay que Meibomius & 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. Quoy qu'il en soit, ce *Système* étoit assurément 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 *fa*, ou plus bas que l'*ut*; en sorte qu'on se trouvoit obligé très souvent de nommer, par exemple, 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'appeler ces muances, (du moins par rapport aux enfans) *Crux trivellorum ingenia*.

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^eme incommodité est le peu d'étendue de son *Système*. Car enfin depuis qu'on a commencé à composer à plusieurs Parties

ties ou Chants différens, (mais cependant produisant ensemble une bonne harmonie) il est seur que les deux Octaves des Anciens, ny les additions de Guy Aretin n'ont pas été suffisantes.

La 4^{me}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 font 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.

19. Comme les Sons se trouvent naturellement de 7. en 7. degrés précisément dans les mêmes Intervalles, & peuvent se repeter d'Octave en Octave, pour ainsi dire à l'infini: On a ajoûté, 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 indéfinie, sans changer que fort rarement le nom à pas une des Notes. Je dis fort rarement, par ce 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 *fa* 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 laisser d'un *Semiton*, & à dire le vray pourveu que cet abaissement se fasse juste, il est assez indifférent quel nom on donne à cette Note.

20. 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 mytoyenne qui les partageât en deux *Semitons*, qu'entre la *Mèse* & la *Paranèse* des Anciens, ou ce qui est la même chose entre le *la* & le *si*; On ne s'est pas contenté d'ajoûter au *Système* de Guy Aretin la Corde *Chromatique*, communément appelée *b mol*; on y a encore ajoûté les Cordes *Chromatiques* des Anciens, c'est à dire, celles qui partagent les *Tons majeurs*, ou les Intervalles qui sont le milieu de chaque *Tetracorde*, 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 \times 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 12. 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 haussés 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 naturels, & 10. 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 Clavefins; (car il est rare, sur tout pour les Orgues, d'en trouver qui passent, soit en bas ou en haut, cette étendue,) & dont la première 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*, ou simplement *ut*.

40. Enfin comme l'égalité des Notes du Systeme de Guy Arétin rendoit les Chants trop uniformes, qu'elle privoit de cette variété de mouvemens, 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 1430 ou 1553 les différentes figures des Notes dont nous avons déjà parlé aux mots *FIGURÉ & NOTE*, & qui font connoître tout d'un coup combien de temps précisément doit durer chaque Son.

Voyla

Voyla 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, & voicy une Table generale ou les Curieux pourront voir d'un coup d'œil, tout ce que nous en avons dit jusqu'icy. & voicy en même temps l'usage qu'on en peut faire, & les commoditez qu'on en peut tirer.

Car on y voit 10. les noms de quinze Cordes Diatoniques & la *Trite systemen* 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 sont entr'elles qu'un Semiton, & que celles entre les noms desquelles il y a du blanc ou du vuide sont entr'elles un Ten.

20. On y voit la Corde *Hypo proslambanomenos*, ou *Gamma* ajoutée au-dessus; & le Tetrachorde des quatre Sur aigües ajoutées au-dessus de l'ancien Systeme par Guy Arétin.

30. 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 aigües.

40. 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 10. 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 10. On y voit aussi clairement que la Clef de G marquant une partie des Notes de la 3me Octave & toutes celles de la 4me. est destinée pour les Sons les plus hauts ou plus aigües du Systeme moderne; qu'au contraire la Clef de F marquant tous les Sons de la première 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 troisième Octave, est destinée pour les Sons moyens, entre les plus graves & les plus aigües.

50. 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.

60. Nous y avons mis toutes les Notes ou Cordes qui forment l'étendue ordinaire du Clavier de l'Orgue, non seule-

ment les *Diatoniques* ou *Naturelles*, que nous avons marquées icy par des *Nottes blanches*; mais aussi les *Chromatiques*, c'est à dire, les *b molles* ou *dièzes* qui sont marquées par les *Nottes 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, & 20. quel degré précisément chaque *Son* occupe dans cette *Octave*.

29. Au-dessous de tout cela on trouve 10. les lettres ou *Caractères* dont les *Latins* se servoient depuis à peu près le temps de *Buëce* jusqu'à celui de *S. Gregoire*. 29. Les *Lettres* de *S. Gregoire*. 30. Les *Lettres* ou *Clefs* de *Guy Arétin*. 40. Les *Lettres* du *Système moderne* dont quelques *Etrangers* se servent pour la *Tablature* de l'*Orgue*, & dont on se sert ordinairement dans la *Faicture* sur tout des *Orgues* & des *Claveffins* pour marquer les mesures des *Tuyaux* ou des *Cordes*.

89. 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* differens l'explication d'un seul mot) le rapport que tous ces *Systèmes* ont les uns avec les autres, & le degré qu'une *Corde* occupe dans le *Système moderne* aussi bien que le nom qu'on luy donne. Car par exemple pour voir, par rapport à notre *Musique* ce que c'estoit que la *Proslambanomen* des *Anciens*: Il n'y a qu'à chercher dans le *Système* des *Grecs* qui est au haut de la *Table* le mot *Proslambanomen*, ensuite descendre le long de la *ligne ponctuée* qui luy répond jusques aux noms modernes des *Nottes*. & l'on trouvera que cette *Corde* répond au *La* de la première ou plus basse *Octave* de l'*Orgue* ou du *Système moderne*. Ainsi la *Mese* répond au *La* de la seconde *Octave*; Le *Paramese*, au *Si* de la seconde *Octave*; la *Nete hyperbolon*, 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 *Système moderne*, la *Notte Re*, & de-là remontant le long de la *ligne ponctuée* qui luy répond jusqu'aux noms du *Système* des *Grecs*, l'on trouvera que ce *Re* estoit leur *Lycbanos-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 *Nottes* du *Système moderne*, & l'on trouvera non seulement le nom qu'on donne maintenant au *Son* marqué, par cette lettre,

mais

TABLE GENERALE DES QUATRE SYSTEMES DE LA MUSIQUE.

Systeme des Anciens Grecs.

	<i>HYPH-PROSLAMBANOMENOS</i> <i>ou Corde ajoutée par Guy l'Arctin.</i>	<i>PROSLAMBANOMENOS.</i>	<i>HYPHATE-HYPATON.</i>	<i>PARHYPATE-HYPATON.</i>	<i>LYCHANOS-HYPATON.</i>	<i>HYPHATE-MESON.</i>	<i>PARHYPATE-MESON.</i>	<i>LYCHANOS-MESON.</i>	<i>MESE.</i>	<i>TRITE-SYNEMENON.</i>	<i>PARAMESE.</i>	<i>TRITE-DIESEUGMENON.</i>	<i>PARAMETE-DIESEUGMENON.</i>	<i>NETE-DIESEUGMENON.</i>	<i>TRITE-HYPERSOLEON.</i>	<i>PARAMETE-HYPERSOLEON.</i>	<i>NETE-HYPERSOLEON.</i>				
SYSTEME MODERNE.																					
	FREMIERE-OCTAVE				SECONDE-OCTAVE				TROISIE'ME OCTAVE				QUATRIEME OCTAVE								
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
<i>Lettres ou caractères qui faisoient le Systeme des Latins, ou de Boèce.</i>																					
	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	
<i>Lettres ou Caractères de Saint Gregoire.</i>																					
<i>Gamma</i> Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	
<i>Lettres ou Clefs de Guy l'Arctin.</i>																					
	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B
<i>Lettres du Systeme Moderne.</i>																					

Tetracorde des Sur-aiguës, ajoutées par Guy Arctin.

mais aussi quelle Octave & quel degré de cette Octave ce Son occupe dans le *Systema moderne*.

Enfin si examinant le *Diapason* d'un Fauteur d'Orgues ou de Claveffins (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 *Systeme moderne* qui font la dernière ligne d'en bas de notre Table, de là remontant le long de la ligne ponctuée jusqu'aux Notes du *Systeme 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 se-

ra pour l'*ut* de la seconde Octave; s'il y en a deux ainsi c ou ainsi ce, 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 contenterons de donner icy seulement un especes de Catalogue.

Le premier est celuy que les Italiens nomment *Systema massimo, immutabile, Diatonico, Pythagorico*, & avec les Grecs *Bisdiapason*, parce qu'effectivement il contient deux Octaves. C'est l'ancien *Systeme* des Grecs expliqué cy-dessus.

Le second est *Systema Uguale*, inventé par Aristoxene dont nous parlerons au mot *TEMPERAMENTO*.

Le 3me est *Systema Riformato*, sous lequel on comprend aussi *Systema Participato* ou *Temperato*, desquels nous parlerons au mot *TEMPERAMENTO*.

Enfin il y a *Systema Enharmonico, Chromatico, Diatonico, Tonico, Antiquo, Moderno, &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 different de celui d'aujourd'hui. Il divise l'octave en 43 parties qu'il nomme Merides & même il la subdivise en 301 parties qu'il appelle Eptamerides. Ce *Systeme* a cet avantage outre quantité d'autres que donnant des noms differents à chaque Meride les Notes dièses, ont un nom different des naturelles qui aide beaucoup à leur intonation; ce qui paroit embarrassant est d'être obligé de retenir 43 noms differens pour ne pas dire

dire 301 qu'il faut savoir quand on veut se servir de l'Octave divisée en Eptamerides. Ce Systeme est très ingénieusement inventé cependant je croi qu'il se présentera toujours des difficultez si l'on vouloit executer une piece de Musique à quatre parties, par l'epouvantable difficulté qu'il y auroit à en jouer la Basse Continue sur un clavier coupé suivant cette division, si cette Basse Continue étoit un peu travaillée. Ce Systeme qui merite d'être examiné par les sçavants & les amateurs de Musique se trouve dans les Memoires de l'Academie des sciences de 1701 auxquels je renvoie le Lecteur. Nous voyons qu'on a été obligé d'abandonner les Clavessins Enharmoniques ou coupe 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 tout 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^{me}, la 5^{me} & 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 9^{me}, & tous les Intervalles Superflus ou Diminuez.

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^{me} & la 5^{me}, & 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

Cet éloignement ne fait pas un mauvais effet pour la 3^{me}; mais il n'est pas si bon pour la 5^{me}, & 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 doublez ou multipliez une ou plusieurs Octaves plus haut que leur situation naturelle. Or cette multiplication se peut faire en plusieurs manieres.

19. 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^{me} & à la 5^{me} 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 tolerable. Mais jamais, ou très rarement on ne doit doubler le Son qui fait la Tierce quand on ne travaille qu'à quatre Parties.

20. Si l'on double deux des Sons de la Triade harmonique, pour lors on travaillera à cinq Parties. Ainsi après avoir double par l'8^{ve} le Son de la Basse, on doublera le Son qui fait la 5^{me} préférablement à celui qui fait l'8^{ve} que l'on ne doit doubler qu'en cas de nécessité & très-rarement.

21. 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^{me} aussi régulièrement que celui qui fait la Quinte.

22. Enfin si l'on travaille à 7. ou 8. Parties pour lors après avoir double 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.

T On trouve cette Lettre dans les Basses-Continues des Italiens pour marquer la Taille. Ainsi T. 1^o. veut dire la première ou Haute-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'accompagnoit 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. ou tr. marque aussi très-souvent ce que nous expliquerons cy-dessous au mot Trillo.

TABULATURA. Veut dire, TABLATURE. C'est

Y

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 pas ordinaires dans la Musique moderne. Mais ce terme se dit particulièrement de la maniere dont on note les pieces du Luth, du Theorbe, de la Guitare, de la Basse de Violle, &c. Ce qui se fait en marquant sur plusieurs lignes paralleles, 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, marque qu'il faut mettre un des doigts de la main gauche sur la premiere touche depuis le fillet; le C, sur la seconde touche; le D, sur la 3^{me}; l'E, sur la 4^{me}, &c. Quand on se sert de Lettres au lieu de Notes pour les pieces de Clavecin & de Orgue, on nomme aussi cette maniere 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 approprié 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'Italian *Tace*.

TACT. Terme Allemand en François Mesure. F. *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 *tranche* parce qu'il est coupé ou tranché d'une ligne perpendiculaire, comme cy à côté.



TARDO. Veut dire, d'une maniere LENTE, Paresseuse, negligente, &c. Ainsi en fait de Musique il veut dire qu'il faut battre la mesure gravement, tristement, lentement, en trainant, &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 champ sur ces sortes d'Instrumens, comme pour tâter ou éprouver 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 Violle, &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 Continué 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 *Participation*. & 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 participer 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 jugeât 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 ou *Arithmiquement* par les nombres, ou *Géométriquement* par les lignes. Qu'ainsi la 3^{ie} devoit toujours être dans la proportion précise de 2. à 3. la 4^{ie} 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 roulent tous les raisonnemens des Mathématiciens.

Mais l'oreille, dont le jugement est très-delicat & très-severe (*Superflissimum aurium judicium*,) ne s'accoutumant pas de

ces précisions mathématiques, Aristoxène prétendit (peu de temps après Aristote, dont il étoit disciple) que les Sons étoient le principal objet de l'Oreille, c'étoit à elle d'en juger, sans se mettre en peine de ce qu'en disoit 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* & *majeurs* puis qu'ils devoient au contraire être censés tous égaux. C'est ce qui fit donner le nom de *Système égale* à ce *Système*, & ce qui forma la seconde Secte qui a encore aujourd'hui beaucoup de Partisans.

Dans la suite Ptolomée & Dydime trouvant avec raison que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans des extrêmes également insoutenables, prétendirent que le *Sens* & la *Raison* devoient être considérés, non comme les souverains, ou les esclaves l'un de l'autre, mais comme des compagnons inséparables, 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 *Système 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 *Système*, qu'ils appelèrent *Système reformé* dont les Curieux pourront trouver les Proportions dans *Zarlino*, *Kircher*, &c. mais plus clairement que dans pas un autre Auteur, dans la 32^e page de l'*Historia Musica de Bontempi*, qui donne aussi très-sçavamment les proportions des deux *Systèmes* de Pythagore & d'Aristoxène.

Mais il faut bien remarquer 10. que dans tous ces *Systèmes*, chaque *Tetrachorde* étoit composé *Diatoniquement* de trois Intervalles, sçavoir, d'un *Semiton*, d'un *Ton mineur*, & d'un *Ton mineur*. Voyez, TETRACHORDO.

20. Que Dydime & Ptolomée 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 mineur* en deux *Semitons*.

30. Que par conséquent il y avoit une espèce 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 faute de réflexion, n'osoit entreprendre d'introduire cette al-

teration

teration dans le *Système* de la Musique; il est demeuré plusieurs Siècles dans cet état, & c'est peut-être ce qui a fait que les Romains, ont tellement négligé ce bel Art qu'à peine nous reste-t'il trois ou quatre *Traitez* de leur façon touchant la Musique, qui même à les bien prendre sont plutôt des *Abregés* 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 sa 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 *Système* que les Italiens nomment à cause de ce *Temperament*, *Système Temperato*. 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 *Système* les deux genres *Diatonique* & *Chromatique*: C'est ce qui luy a fait donner les noms de *Participation* ou *Système Participato*. Invention 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 approfondy cette matière, ne l'ayent introduite dans leur *Système*. 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 leur traces pour suivre des routes nouvelles, comme dit un Poète.

*Nec minimum mirere decus vestigia Græci
Ausi deserere &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'entreprendray 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 la que les Curieux trouveront des démonstrations très-sçavantes des diverses alterations qu'on doit faire dans les Intervalles pour les réduire 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 *Accordeurs*

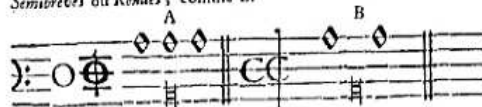
deux ont bien de la peine à trouver par le moyen d'une espee de *Monochorde* de son invention, qu'il nomme *Sonomètre*. V. aussi le *Système* de Mr. Sauveur dans les Mémoires de l'Académie de 1701.

TEMPERATO SYSTEMA. V. SYSTEMA. Sur la fin.

TEMPI A QUATRO TEMPI. V. TEMPO No. 2.
TEMPO TERZIARIO. V. TRIPOLA. Clas. 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.

10. 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 *Quarrede*. Ils en distinguoient de deux sortes, sçavoir, *Temps parfait* & *Temps imparfait*. 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 10. 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 & 20. Que moyennant

ces chiffres les Signes 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 *Nottes* de moindre valeur, & ils en admettoient de deux sortes, sçavoir, le *C. simple*, que les Italiens appellent simplement *Tempo*, & le *C. barré, coupé* ou *taillé*, que les mêmes Italiens nomment *Tempo tagliato*.

Le *C. simple* se voit en deux manieres; 10. tourné de la gauche à la 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 sous ce signe une *Semibreve* ou *Ronde* \bigcirc vaut une mesure ou quatre temps & les autres figures à proportion 10. Mais on le trouve quelques fois tourné de la droite à la gauche ainsi \bigcirc , pour lors toutes les figures sont diminuées de la moitié de leur valeur. Ainsi une *Ronde* \bigcirc 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 la droite ainsi C , ou de la droite à la gauche ainsi D . 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 premiere est *Tempo maggiore*, ou *Tempo Maggiore* qui se marque par un *C. barré*, & signifie qu'on peut chanter toutes les *Nottes 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 mineur* qui se marque par un simple *C.* & sous lequel toutes les *Nottes* 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 ternary*, & les figures valent ce que nous dirons plus amplement au mot *TRIPOLA*.

10. 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 différents mouvements marque autant de parties dans chaque mesure. C'est dans ce

sens qu'il faut entendre l'avertissement qui se trouve au commencement du IXme Motet de la seconde Edition de mon *Prodromus*, sçavoir à *quatro Tempi staccati e vivaci*, c'est à dire, qu'il faut battre la mesure à quatre temps vites & bien marquer, &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 longa*; 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*, *MAALO*, *LONGA* & *BREVE*.

30. 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'on lui 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 faits 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 Premieres 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^o. qui revient à ce que nous apellons *Haute-Taille*. & *Tenore secundo* ou 2^o. ou 1^o. qui est nostre *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 *secundo*, ou *terzo*, &c.

Tenore primo ou *secundo*, &c. *Concertante*. C'est ainsi que les Italiens marquent leur *Tailles* quand les Chants en sont différens dans les *Grands-Chœurs*, comme il arrive souvent dans les *Compositions* à cinq.

Tenore Ripieno. Veut dire, Taille du Grand-Chœur. Voyez, RIPIENO.

Tenore Primo ou 1^o Chœur, veut dire, Taille du premier Chœur.

Tenore secundo ou 2^o Chœur, veut dire, Taille du second Chœur. C'est ainsi que les Italiens distinguent les Tailles qui sont parties de chaque Chœur, dans les compositions de deux ou plusieurs Chœurs.

Tenore Violino, 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^o Class. No. 1. Il est signe de la Mesure Triple & pourquoi. V. la lettre O.

TERTIA. Feminin de l'adjectif latin TERTIUS. V. TRITE.

TERTIA EXCELLENTIUM. V. TRITE & SYSTEMA. Tab. 1.

TERTIA DIVISARUM. V. *ibid.*

TERTIA CONJUNCTARUM. V. TRITE SYNEMENNON.

TERTIARIUS. V. PROTOS.

SESQUI TERZA. V. SESQUI EPITRITO, PROPORTIONE. &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 *Ditono*, ou *Terza maggiore*, & les François Tierce majeure, doit être composée Diatoniquement de trois Sons, ou degrés, faisant entr'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 sa forme de la Proportion *Sesqui-quarte*. 5.4.

La seconde Tierce, que les Italiens appellent (comme les Grecs) *Tribemitono*, 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 sont Diatoniquement qu'un Ton & un Semiton majeur, & Chromatiquement trois Semitons, dont il y en deux majeurs & un mineur, comme, *re, mi, fa*, ou *re, fa*. Elle tire sa forme de la Proportion *Sesqui-Quinte*, 5.3.

Re-

* Remarquez que la 3^e mineure peut être Harmonique, ou Arithmétique. Elle est Harmonique, ou b quarte, quand le Ton se trouve le plus bas & le demi-Ton le plus haut, comme, *re, mi, fa; la, si, ut*, &c. Elle est Arithmétique ou b mol, 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, & sont le plus grand ornement & toute la force de l'Harmonie, mais il y en a deux autres qui sont Dissimantes & vicieuses. La premiere n'est composée que de deux Semitons majeurs, & par conséquent d'un Semiton mineur moins que la Tierce mineure, comme du *Sol* \times 20 20 ou *si* ϕ . C'est ce qui la fait nommer Tierce diminuée. La seconde au contraire, preche par excès ayant un Semiton mineur plus que la Tierce majeure, comme du *fa* au *la* \times , 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 repliche qui étoit la 1^ome; dans le moderne outre la 1^ome elles ont la 2^ome pour Triplique, & la 3^ome pour Quadruple. Voyez, INTERVALLO.

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 ϕ ainsi $\phi 3$ ou ainsi 3ϕ , ou simplement par un ϕ ; & la 3^e majeure, ou simplement par un \times , ou par un 3. accompagné d'un \times ainsi $\times 3$, ou ainsi $3\times$, sur tout après la 2^e. Lorsqu'une Note de la Basse-Continue est diézée, ou que la 3^e est naturellement mineure; & que cependant il y a un ϕ 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 \times 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. Et cela tant en montant, qu'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'aime 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, sur tout pour les Instrumens, mais quoyque

ce soient d'excellens originaux, il ne les faut limiter qu'avec raison & discernement. La 3^e *Superflue* est absolument défendue.

Mais où les *Tertres* justes tant *majeures* que *mineures* font 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'on entremêlât la *majeure* & la *mineure*, afin qu'il y eût de la variété, & que l'une servît à faire goûter & paroître l'autre. Mais les Modernes se sont affranchis de ces deux contraintes; & l'on fait à présent tant de *Tertres* qu'on veut, tant par *degrés disjoints* que *conjoints*, & sans les entremêler. Jusques-là qu'on fait souvent sans scrupule trois & quatre *Tertres majeures* de suite parce que tant de *Tertres majeures* ne se pouvant faire qu'il ny en aye de *naturelles* & d'*accidentelles*; On prétend & avec raison que cette seule différence suffit pour causer cette variété qui fait l'agrément de l'*Harmonie*.

C'est de-là 1^o qu'une des règles les plus indispensables des *Trio*, 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*. Cependant 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 2^o que la *Tierce* sert à préparer, à accompagner, & à sauver la plus part des *Dissonanances* & principalement la 2^e, la 4^e, le *Triton*, la fausse *Quinte*, la 7^e, &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 3^e par 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*, dès-là on déclare qu'on veut sortir hors de ce Mode, &c.

Il faut encore observer 1^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'éclat quand elle est *doublée* ou *triplée*, &c. Elle est propre pour les expressions *tendres* & *affectueuses*. 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 sert 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 *Melodie*. Mais pour la 3^e *superflue*, 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 Illustres ont mis les *Pseaumes* en Musique. Ainsy on trouve plusieurs Ouvrages intitulés *Salmi di Terza*; *Pseaumes de Tierce*, &c.

TERZO, Adjectif Italien, au féminin *Terza*, veut dire, TROISIÈME. Ainsy *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 pluri. *Terzetti*. Diminutif de *Terza*, veut dire, UN PETIT TRIO, ou une *Chançonnette* à trois Parties différentes qu'on nommoit aussi autre fois *Triolet* 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-tems 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 *Longa & Breve*, & que j'espère en donner un Traité à part, je n'en diray pas davantage icy.

TESTUDO V. VIOLA.

TETARTOS ou TETARTUS. Voyez, PROTOS.

TETRACHORDO, ou *Tetracorde*, du Grec *Tetrachordon*, veut dire, TETRACHORDE. C'est à dire, un Rang, ou un Ordre, ou pour mieux dire, une partie du Systeme general composée de quatre Cordes, Sons, ou Voix Diatoniques que l'on nomme autrement *Quarts*. 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
Ton mineur	
RE	SOL
Ton majeur	
UT	FA
Demiton	
SI	MI

Le *Demiton* étoit partagé en deux quarts de *Tons* par une Corde *Enharmonique*; Le *Ton majeur* ou celui du milieu étoit partagé en deux *Semitons*, dont le plus bas qui étoit le *majeur* étoit partagé en deux quarts de *Ton* par une autre Corde *Enharmonique*, & le plus haut qui étoit le *mineur* n'étoit point partagé par d'autres Cordes non plus que le *Ton mineur*; leur *minorité* les rendant tous deux incapables, selon la doctrine des Anciens, de recevoir aucune Corde ny *Chromatique* ny *Enharmonique*. Cet ordre des trois Intervalles cy-dessus, étoit alors jugé si essentiel & si nécessaire pour la formation du *Tetracorde*, que de là est venu l'*Invention* de la Corde *Trite-synemennon*, qu'on nomme maintenant *b mol*, & dont nous parlerons plus bas.

Les Anciens avoient dans leur Systeme, quatre *Tetrachordes* principaux, dont on peut voir l'ordre & les noms Grecs, Latins & François dans la premiere Table du mot *Systeme*. Ils en avoient un cinquième dont nous parlerons plus bas au mot *Trite*. Il me suffira donc de remarquer, que depuis qu'on a trouvé le moyen de separer le *Ton* en deux *Semitons*, & par conséquent chaque *Octave* en 12. *Semitons*, on ne parle plus de *Tetrachordes* que par rapport à la doctrine des Anciens.

Cependant il ne faut pas oublier d'expliquer encore icy ce que c'est que la *Synapse* 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'*Octave* ou la *Septième*, comme.

Sy-

Synapse.



Conjonction.

1. *Tetracorde.* 2. *Tetracorde.*

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 *dissoints* c'est ce qui arrive dans les deux *Tetrachordes* qui composent l'*Octave*. Exempl.



Disjunctio.

1. *Tetracorde.* 2. *Tetracorde.*

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. DIVISARUM, EXCELLENTIUM, MEDIARUM, PRINCIPALIVM. V. *SYSTEMA*. Tab. 1.

TETRACHORDON CONJUNCTARUM. V. *TRITE, SYNEMENNON & SYSTEMA*.

TETARTONON. V. *QUINTA*.

TEXTURA. V. *USO*.

TEXTUS. V. *TESTO*.

THEORBA, ou *Thiorba*, en François *THE'ORBE*, ou *Turke*, ou *Terbe*. C'est un Instrument qui depuis environ 50. 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 *Thiorba*. On prétend que c'est le Sieur Hot-

Hot-

Hotteman, si fameux d'ailleurs pour le jeu & les pieces de la Basse de Violle, qui en a été l'inventeur en France d'où l'usage s'en est introduit en Italie & ailleurs. Il tient beaucoup du *Luth*, le corps & le manche étant à peu de chose près semblables dans l'un & dans l'autre, mais il en differe en ce qu'il a 9. 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 *Osava*, & les Cordes du petit Jeu d'un *unisson*, à la reserve de la Chanterelle; & pour lors, comme il a beaucoup plus de rapport au *Luth* que le *Tiorba* à l'ordinaire, les Italiens le nomment *Archileuto* 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 considere ou l'on en examine l'essence, la nature, les propriétés sans venir ou descendre de là à aucune *Pratique*.

THEORICA, ou *Theoretica Musica*. Voyez sous le mot **MUSICA**, *Musica Theorica*.

THEORICO, en François **THEORICIEN**, qui ne s'applique qu'à la *Theoria Musica Theorica*, 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 l'ait 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 *Ansis*, en Latin *Elevatio*, le second temps qui se fait en levant.

THESIS, PER THESIN. V. FUGA.

THIORBA. V. THEORBA.

TIMOROSO. Veut dire, qu'il faut chanter d'une maniere Craintive, ou Respectueuse, comme si l'on trembloit de peur; &c.

TIMPANO. Voyez, **TYPANO.**

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 legatura*. Tirade de Notes liées ou sinécopées, comme B. &c.



Mais ce terme se prend particulièrement pour une suite de plusieurs Croches, ou doubles Croches qui se fait aussi 1° par degrés conjoints; 2° tant en montant qu'en descendant; 3° devant la première desquelles il y a presque toujours un *Demi Sospir*, ou un *Quart de Sospir*; 4° qui se termine ordinairement par une Note de plus grande valeur. On en distingue de quatre sortes.

1° 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^e ou une 5^e au-dessus ou au-dessous de la première. Exemple.



Tirata mezza. Ascendentes. Descendentes.

2° La *Tirata desilliva*, c'est à dire, La *Tirade desillivante*, dont les Notes passent à la vérité la 5^e, mais ne vont pas jusqu'à l'*Osava*. Exemple.



Tirata Desceñta. Ascendentes.



Descendentes.

39. *Tirata perfecta*, ainsi appellée 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. Ascendentes.



Descendentes.

40. *Tirata Aucla ou excedens*, c'est lorsqu'on passe les bornes de l'Octave pour aller, ou une 2e ou une 3e, ou même une 4e, au-dessus ou au-dessous de l'Octave. Exemple.



Tirata Aucla. Ascendens.



Descendens.

Il y en a qui nomment autrement les Tirades des Roules, ou des Roulemens, mais barbarement & fort improprement.

TOCCATA, au plur. *Toccate*. C'est à peu près comme *Ricercata*, *Fantasia*, *Tastatura*, &c. Ce qui distingue cependant la *Toccate* de ces autres espèces de Symphonie. C'est que 1^o elle se joue ordinairement sur des Instrumens à claviers. Et 2^o 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 *trilles*, 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'Epithete que les Italiens donnent au *b* qui marque le *hemol*, à cause de sa figure *ronde*, au lieu que celui qui marque le *bequarre* étant ainsi figuré *♯* est appelé *b quadrato* ou *quadrato*, comme qui diroit *b quarré*.

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
Transposizione, ou *Transposizioni*, & les François *TRANS-*
POSITION. Transposer en fait de Musique, c'est ou éter
 ou déplacer un Chant de sa situation naturelle, ou du moins de celle
 où il est noté, pour le mettre plus haut ou plus bas selon le be-
 soin 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. Ex-
 emple.



Chant au Naturel ou Diatonique.



Chant transposé une Quarte plus haut.

20 Ou bien c'est mettre un Chant dans un autre espèce d'Octa-
 ve que celle où peut être il a d'abord été composé, ou du moins que
 celle où il est actuellement noté; de manière cependant que les
 Semitons des deux Tetrachordes ou Quartes qui composent cha-
 cune de ces Octaves, c'est à dire, *mi, fa & si, ut, se t.* ou-
 vent par le moyen des ♯ & des ✱ précisément dans le même
 rang, ou dans les mêmes degrez 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
Quartes sont terminées en haut cha-
cune par un Demiton comme dans
l'Octave Naturelle.

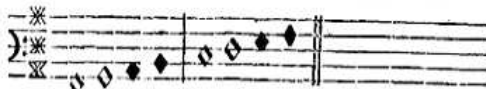
30. Ou

30 Ou bien c'est se servir d'une ou plusieurs Cordes Chromati-
 ques au lieu des Cordes Naturelles ou Diatoniques, pour établir
 un Mode. C'est à dire, pour mettre la *Finale* dans le degrez
 qu'on souhaite; ou pour rendre la 5^e au-dessus de la *Finale*
 juste pour en faire la *Dominante*; ou pour rendre la 3^e majeure
 ou mineure, &c. Voyez, *MODO*. no. 10. Car il faut bien
 remarquer 1^o 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 trou-
 ve un ou plusieurs ♯ ♯, ou un ou plusieurs ✱ ✱, soit immé-
 diatement après la Clef, soit dans la suite d'un Chant, sur les
 degrez des Cordes essentielles ou naturelles du Mode: On doit
 conclure hardiment que le Chant est dans un *Mode* ou *Ton trans-*
posé, qui par conséquent se peut réduire à un *Mode* ou *Ton natu-*
rel. Les exemples cy-dessus ou cy-après suffisent pour cet
 article.

40. Enfin, *Transposer*, c'est faire en sorte, par le moyen des sig-
 nes *Chromatiques* ♯ ou ✱, que les Cordes de deux Octaves, quoy-
 qu'elles commencent & continuent sur différentes lettres ou degrez de
 la Gamme, puissent former précisément les mêmes Intervalles, par
 conséquent porter les mêmes noms, & souffrir les mêmes in-
 tonations. Exemple.



Ut naturel.

Ut par transposition
un Ton plus bas.Ut par transposition une Tierce
plus bas.



Re naturel.

Re par transposition
un Ton plus haut.Re par transposition un Ton
plus bas.

Remarque 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 *Finalle* 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 *Causés*, la *Nécessité*, la *Nature*, les *Effets*, l'*Usage*, le *Nom*, &c. des *Modes* transposés, que je me trouve obligé de remettre à une autre fois, pour éviter la longueur. La *transposition* embarrassé ordinairement ceux qui commencent à chanter, par la négligence des *Auteurs* ou des *copistes*, par ce qu'un *♯* ou un *♭* oublié après la clef fait qu'ils se trompent en transposant l'air, qu'ils supposent écrit sur une certaine clef, que des *♯* ou des *♭* accidentels dans la suite de l'air font connoître n'avoir pas été la naturelle, cette *transposition* ne fait point monter ni baisser le ton de la *Notte*, elle en change seulement le nom, en réduisant ou naturel une *Musique* transposée; on peut voir le traité qu'en a fait ex-professo Mr. Alexandre Fierc.

TRANSPONENDO una *Terza*, una *Quarta*, &c. *piu basso*, à *piu alto*, &c. J'ay mis cette *Phrase* italienne à la tête du vij Motet de mon *Prodromus Musicalis*; pour marquer qu'en transposant la *Basse-Continue* une 3^e ou une 4^e plus bas, ce Motet qui a été fait pour une *Haute-Centre* peut être chanté par un *Desse* ou par une *Taille*. Et l'un en pourra trouver encore de pareilles dans la suite, puisqu'un des principaux usages des *Transpositions*, est de réduire les *Basses-Continues* à un cer-

tain

tain degré de son grave, ou aigu, qui n'incommodé 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. *Atte Voce*, à trois *Voix*; *Tre Violini*, à trois *Violons*, ou *Instrumens*, &c.

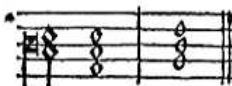
TREMOLETTO. V. TREMOLO.

TREMOLO, ou Tremulo, 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 avertir sur tout ceux qui joignent 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'*Opera* d'*Ilis* de Monsieur de Lully.

On trouve aussi quelques fois le mot Tremolo & son diminutif Tremolitto pour signifier ce que nos François appellent, quoiqu'assez improprement, *Cadence*, & qu'on devroit nommer Tremblement.

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 *Tierces*, toutes deux excellentes & très-harmonieuses. Un seul *Son* mis entre deux autres faisant entendre tout à la fois deux *Tierces*, & par conséquent une double *Harmonie*; Il ne faut donc pas s'étonner si on luy donne ce nom, & si dans les *Trias* sur tout, on préfère cet accord à celui qui partage l'*Octave*

en

en la 3^{te} & en la 4^{te}, 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^o. qu'entre les trois Sons qui composent la *Triade harmonique*, le plus grave se nomme *Bas* 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 *Summus* n'y ayant rien au-dessus; & que celui qui partage si heureusement & si agréablement la *Quinte* en deux *Tierces* est nommé *Milieu harmonique* ou *Medius Harmonicus*.

2^o. Que le partage de la *Quinte* en deux *Tierces* se peut faire en deux manières. Sçavoir, 1^o *Harmoniquement*, quand la 3^{ce} majeure est en bas & la mineure en haut, & pour lors la *Triade* est parfaite, *beccare*, ou naturelle. 2^o *Arithmétiquement* quand au contraire la 3^{ce} mineure est en bas & la majeure en haut, & pour lors la *Triade* est imparfaite, & molle. Toutes les deux sont bonnes, mais la seconde ne se doit employer que rarement, sur tout entre les Sons fort graves. Voyez, *TERZA*, & *SYSGIA*.

TRIMITUONO, ou *Tribemiuono*. C'est le *Semiditono* ou la 3^{ce} mineure. Voyez, *TERZA*.

TRILLO, au plur. *Trilli* qu'on trouve souvent marqué en abrégé par un *T*. ou par *Tr*. ou simplement par un petit *t* tant pour les Voix que pour les Instrumens. C'est souvent la marque qu'on doit battre fort vite alternativement, ou l'on 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 là proprement la *Cadence* ou le *Tremblement* à la Française. 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 *célérité* que le gosier 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-groffière en comparaison de la *vivacité* avec laquelle

quelle 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 appellons *double Cadence*, *tour de gosier*, &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 *tençon* trop longue pourroit avoir fait relâcher, &c.

TRILLETTO, est le diminutif de *Trillo*, qu'on 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^o. qu'entre les règles générales du Contrepoint, qui descendent 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 3^{ce} contre la Basse, & que l'autre fasse une 3^{te} ou une 4^{te}.

2^o. Que quelques fois on peut mettre la 6^{te}. accompagnée de l'8^{ve} ou de la 4^{te} au lieu de la 3^{ce}, parce que pour lors les deux Parties supérieures font 3^{ce} entr'elles.

3^o. Que par conséquent on doit faire très-rarement la 3^{te} & l'Octave, parce qu'il n'y auroit point de 3^{ce} ny avec la Basse, ny entre les Parties.

4^o. Qu'on peut très-bien pratiquer ou mettre en œuvre dans le *Trio* toutes les *Dissonances*, & que pour lors la 3^{me}. doit être accompagnée de la 2^{ce}. & de la 3^{te}. & même très-bien de la 7^{me}. & de la 3^{te}. supérieure, &c. pourvu qu'elle soit suivie de l'Octave.

La 2^{de}. doit être accompagnée de la 4^{te}. & suivie de la 3^{te}.

La 4^{te}. doit être accompagnée de la 3^{te}. ou de la 5^{te}. si elle est syncopée, & suivie de la 3^{te}. Ou si elle n'est pas syncopée de la 2^{de}. & suivie de la 3^{te}. juste ou fautive selon la suite du Chant & de l'Harmonie.

Le *Triton* doit être accompagné de la 2^{de}. ou de la 4^{te}. & suivi de la 2^{de}. mais rarement de l'Octave.

La *Fausse Quinte* doit être accompagnée de la 3^{ce}. ou de la 6^{te}. & suivie de la 3^{ce}.

La *Quinte supérieure* doit être accompagnée de la 3^{ce} &c.

La *Septième majeure* ou *mineure*, & syncopée doit être accompagnée de la 3^{ce}. ou de la 5^{te}. ou de la 7^{me}. mais jamais ou très-rarement de l'Octave.

La *Septième majeure*, la Basse tenant la même Note, doit être accompagnée de la 1^{re}. 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 1. à 1. de 6. à 2. de 9. à 3. &c. Voyez, *PROPORZIONE*.

TRIPLA, MAGGIORE, MINORE PERFETTA, IMPERFETTA, DIMINIME, DI SEMIMINIME, PICCIOLA, CROMETTA, SEMI-CROMETTA. V. *TRIPOLA, SESQUI, SUB*.

TRIPOLA, ou *Tripla*, 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 *Triplat* & que les Modernes nomment *TRIPLE*, ou *mesure ternaire*, & ce que les Italiens appellent aussi *Sesqui altera*, *Proporzioe*, *Hemolia Misura proportionata*, *Tempo ternario*, &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. Ils en avoient une qui n'avoit besoin d'aucuns signes après la Clef, ou dans la suite du Chant, qu'on trouve encore dans les Ouvrages de quelques modernes, & que nous avons expliquée cy-dessus au mot *HEMOLIA*.

2^o. Ils en avoient une autre qui avoit certaines lignes après la Clef, pour lignes, que nous avons expliquées au mot *MODO*, mais dont l'usage est aboly il y a plus d'un siècle.

3^o. Enfin ils en avoient encore plusieurs autres que nous avons expliquées 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 espèces de *Triple*, que pour en donner l'explication avec quelque ordre, je me trouve obligé de les ranger sous trois différentes Classes, savoir des *Triples Simples*, des *Triples Composés*, & des *Triples Mixtes*.

P R E.

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 degrez de lenteur ou de vitesse.

La première est celle que les Italiens appellent *Tripla maggiore*, & les François, *Triple majeur*, ou *grand Triple*, ou *Triple de Rondes*, 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* suivans.

Nos Anciens & quelques Italiens encore, ont quatre signes différens pour marquer la *Tripla maggiore*, selon lesquels ils luy donnoient quatre noms différens, comme dans la Table suivante.

PREMIERE CLOMNE. SECONDE CLOMNE.

TRIPLA MAGGIORE



Tripla perfetta.



Tripla imperfita.

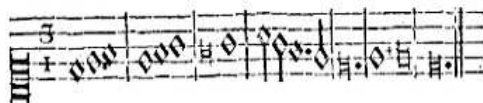
Sesqui altera
maggiore perfetta.Sesqui altera
maggiore imperfita.

S. L. X.

Sous ces quatre signes il falloit trois *Soubrettes* 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 & sans Point trois temps sous les signes 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 auparavant 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 1^o. 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 dessus.) 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.)



20. Que

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.



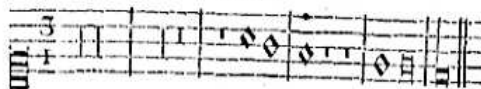
30. Que les *Notes Noires*, ou comme les Italiens *Oscure*, ou *Oscurata*, soit qu'elles soient *Rondes*, ou *Quarriées*, ou en *Lazange*, doivent être entièrement considérées comme si elles étoient *Blanches* ou *vuides*.

Exemple.



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.

Voilà pourquoy 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 ;

LA

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.



Allegro, quelque fois *Allegro*.



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 sa place deux soupirs ainsi L.L., 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 *tâtes* & *affluentes*, & le mouvement en doit être *modéré*, ny trop vite, ny trop lentement, &c. Quand on le marque par un simple 3, le mouvement en est d'ordinaire un peu gay, c'est ce qui 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-partiente 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 $\frac{3}{8}$ 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 L, en la place duquel on met deux Demi-soupirs ainsi L.L., lesquels valent chacun un tiers de la mesure, &c.

Ce Triple est fort gay, & l'on s'en sert pour les *Passepieds*, les *Canaries*, & autres Danfes *vives* & fort *animées*.

Enfin LA CINQUIÈME espèce de Triple simple est celle que les Italiens appellent *Tripola semi crometta*, ou *di Semi-croma e croma*, & 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 $\frac{3}{16}$ 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 L, ny du Demi-Soupir L en la place duquel on met deux Quarts de soupir ainsi L.L., &c.






Ce Triple comme il est assés de le voir est propre pour les expressions fort *vites* & 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

Voyla

Voilà les cinq espèces de *Triple simple*, qui n'ont été inventées que pour marquer les différens degrés 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 10. leurs noms, 20. leurs signes, 30. les figures qui dans chaque espèce valent les trois temps de la mesure; 40. 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 quelques fois Allegro.	Presto, ou Siretto.	Prestissimo

SECONDE CLASSE DES TRIPLES COMPOSEZ.

Y appelle *Triples composez* ceux qui non seulement ont, & se battent à trois temps, de même que les *Simplez*; mais aussi dont chaque temps se peut subdiviser en trois autres temps ou Notes égales. Voilà pourquoy 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 *doublément Triples*. Or je n'en trouve que trois espèces 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.* on *neuf quatre*, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi $\overset{4}{\underset{9}{C}}$ ou ainsi $\overset{4}{9}$ qui marquent qu'il faut

9. Noires dans chaque mesure, sçavoir, trois à chaque temps au lieu de 2. Par conséquent, qu'une *Blanche pointée* vaut

un temps; & qu'étant simple elle ne vaut que les deux tiers d'un temps, &c. Le *Bâton*, le *Demi-bâton* & la *Pause* valent à l'ordinaire 4. ou 1. 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 *Soupir* en vaut la neuvième partie, &c. Ce *Triple* est propre pour les expressions *tendres* & *affectueuses*, & se doit battre *modérément*, ny trop lentement, ny trop vite.

Exemple.



LA SECONDE espèce est celle que les Italiens appellent *Nonupla di Croma*, ou *Sesqui ottava*, & les François *Triple de 9. pour 8.* ou simplement *neuf huit*, parce que ce *Triple* a pour signe ces deux nombres ainsi $\overset{8}{\underset{9}{C}}$ ou ainsi $\overset{8}{9}$ 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 *Bâton*, le *Demi-bâton*, & la *Pause* valent comme dans le précédent, mais on ne se sert jamais de la *Demi-pause*. Le *Soupir* seul vaut le tiers ou au des temps de la mesure, le *Demi-soupir* en vaut la neuvième partie, &c. Ce *Triple* est propre pour les expressions *vives* & *gayes*, & se doit battre *vite* & *gayement*.

Exem.

Exemples.

Presto ou Allegro.

LA TROISIE'ME espece est celle que les Italiens appellent *Nonupla di Semibreui*, ou *Sesqui-nona*, & en François, *Triple de 9.* pour 16. ou simplement *neuf seize*, parce que ce *Triple* a pour signe ces deux nombres ainsi $\overset{9}{\text{C}}$ ou ainsi $\overset{9}{\text{C}}$ qui marquent qu'il faut *neuf doubles Croches* pour

16 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 *Demie 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.

ou *Prestissimo.*

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 degrez de *lenteur* ou de *célérité* qu'on devoit donner à la mesure; je crois qu'il seroit bon, puisque d'ailleurs rien n'est de plus aisé, d'introduire encore deux especes de *Triple composée*, & ajouter aux trois signes cy-dessus $\overset{9}{\text{C}}$ $\overset{9}{\text{C}}$ ces deux autres signes $\overset{9}{\text{C}}$ & $\overset{9}{\text{C}}$

On pourroit fort bien nommer le premier en Italien *Nonupla di Semibreui*, ou *Sesqui-nona*, & en François *Triple de 9.* pour 1. ou *neuf un*; parce qu'il auroit ces deux nombres pour signe ainsi $\overset{9}{\text{C}}$ qui marqueroient 10. que pour une mesure, il

faudroit 9. *Semibreui* ou *Rondes*, sçavoir *trois* à chaque temps. 20. que pour un temps il faudroit une *Breve* ou *Quarrie* avec un *Point*; parce que sans *Point* elle ne vaudroit que les *deux tiers* d'un temps, &c. 30. 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 *neuvième partie* de la mesure, &c. Et cette espece de *Triple*, seroit tres-propre pour les expressions fort *tristes* & *languissantes*, & généralement pour toutes celles qui demandent une mesure fort lente comme dans l'exemple suivant.

Largo, ou adagio adagio, ou grave.

On

On nommeroit le second en Italien *Nonupla di Minime*, & en François *Triples de 9 pour 2*, ou *neuf deux*, parce qu'il auroit ces deux nombres pour ligne aiasi 9 qui marqueroient 19. que

pour une mesure il faudroit 9. Minimes ou Blanches, sçavoir trois pour chaque temps. 20. 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, &c. 30. Que le Bâton ne vaudroit que 2. mesures; le Demi-bâton, 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 *Triples* seroit fort propre pour les mouvemens que les Italiens marquent par les mots *lento*, *adagio*, &c.

C'est sur cette addition (que je ne fais cependant que proposer au Public, sans pretendre 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.

Nonupla di Semi-crome.		Preffissimo
Nonupla di Crome.		Preffo ou allegro.
Nonupla di Semi-minime.		Affettuoso & qualche fois allegro.
Nonupla di Minime.		Lento ou adagio.
Nonupla di Semi-breve.		Lento, ou Adagio adagio.

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*, sçavoir, une *Simple* composée d'un seul *frappé* & d'un seul *levé* ou de deux *temps*, & une *composée* ou *doublée*, qui a deux *frappés* & deux *levés* ou *quatre temps*; c'est ce qui m'oblige à diviser cette Classe en deux articles.

ARTICLE PREMIER

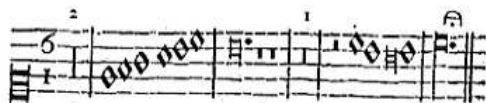
Des Triples qui se battent à deux temps.

Les Italiens les nomment d'un mot général *Sesuplé*, & quelques François *Mesure à six temps*, quoiqu'improprement, car je crois qu'on les devoit 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 *Sesupla 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 10. que pour une mesure il faudroit six *Rondes*, au lieu d'une, sçavoir, trois en battant & trois en levant. 20. Que pour un temps il faudroit une *Breve* ou *Quatrième* avec un *Point* ainsi $\overset{\cdot}{\text{H}}$, parce qu'étant sans *Point* elle ne vaudroit que deux tiers d'un temps, &c. 30. Que le *Bâton* vaudroit 2. mesures, le *Demi-bâton* une mesure; la *Pause* T un temps; & la *Demi-Pause* A une 6me partie de la mesure, &c. Ce qui seroit fort propre pour les expressions *tristes* & *fort lentes*, &c.

Exem.

Exemple.



Largo, ou *adagio adagio*.

LA SECONDE espèce est celle qu'on pourroit nommer en Italien *Sesupla 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 10. que pour une mesure, il faudroit six

Minimes ou *Blanches*, au lieu de deux. 20. Que pour un temps il faudroit une *Semi-breve* ou *Ronde* avec un *Point* ainsi $\overset{\cdot}{\text{O}}$, parce qu'étant sans *Point* elle ne vaudroit que deux tiers d'un temps, &c. 30. 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 *lever 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.

Exemple.



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

Dd

les

les Italiens nomment *Sestupla di Semiminime*, ou *Super-bi-partiente 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^6 ou ainsi 6, qui marquent 10. qu'il faut six Noires,

& par conséquent douze Croches, savoir trois Noires à chaque temps, &c. au lieu de deux. 29. 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. 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 6^{me} partie d'une mesure, &c. On se sert ordinairement de ce Triple pour les mouvemens tendres & affectueux, quelques fois & même souvent en France, quoique très abaisivement, pour des mouvemens rapides, & vites, &c.

Exemple.



LA QUATRIÈME espèce de Triple Binaire est celle que les Italiens appellent *Sestupla di Croma*, ou *Sub super bi-partiente sexta* ou *Sesqui toza*; & les François *Triple de 6*, pour 8, ou six huit, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi C^6 ou ainsi 6 qui marquent 10. qu'il faut six Croches (& par conséquent deux doubles Croches) pour une mesure, savoir trois Croches à chaque temps, &c. au lieu de quatre. 29. 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

& 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 gayes, vives, animées, & le bat par conséquent assez vite.

Exemple.



LA CINQUIÈME espèce de Triple Binaire est celle que les Italiens appellent *Sestupla di Semi-croma*, & les François *Triple de 6*, pour 16, ou six seize parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi C^6 ou ainsi 6 qui marquent 10. qu'il ne faut que six dou-

bles Croches au lieu de 16. pour remplir une mesure. 29. 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 Soupirs ainsi L^2 , &c. Ce Triple est pour les mouvemens & les expressions de la plus grande rapidité. ce que les Italiens marquent par le terme appelé *Prestissimo*.

Exemple.



Prestissimo.

Dd 2



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 Maîtres 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 sçavent 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 conséquent 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.

T A B L E D E S T R I P L E S .

S E S T U P L E S O U B I N A I R E S .

<p>Sestupla di Semi-breui. 6 1 Largo, ou Adagio adagio.</p>	<p>Sestupla di Minime. 6 2 Lento ou adagio.</p>	<p>Sestupla di Semi-minime. 6 4 Affettuoso & quelques fois allegro.</p>	<p>Sestupla di Crome. 6 8 Presto ou allegro.</p>	<p>Sestupla di Semi-crome. 6 16 Prestissimo.</p>
---	---	---	--	--

ARTICLE SECOND

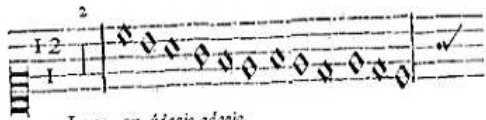
Des Triples qui se battent à quatre temps.

Les Italiens les nomment d'un nom general *Dodécuples*, 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, sçavoir, 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 *Dodécupla* ou *Dodupla di Semibreve*, & en François *Triple de 12. pour 1.* ou *Douze un*, parce qu'il auroit pour signe ces deux nombres ainsi 12 qui marqueroient 10. que pour une me-

sure il faudroit deux *Semibreves* ou *Rondes* au lieu d'une; sçavoir, trois à chaque temps, & par conséquent six *Blanches* à chaque temps, &c. 20. Qu'une *Breve* ou *Quarree* avec un *Point* vaudroit un temps, & sans *Point* les deux tiers seulement d'un temps. 30. Que le *Baton* ne vaudroit que deux mesures, le *Demi-baton*, une mesure; la *Pause* un temps, la *Demi-Pause* un tiers de temps, &c. ce qui seroit propre pour les expressions *fort tristes*, *très-lentes*, &c.

Exemple.



Largo. ou Adagio adagio.



LA SECONDE espece de *Triple à quatre temps*, est celle qu'on pourroit nommer en Italien *Dodécupla* 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 *Baton* ne vaudroit que deux mesures; le *Demi-baton* 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.



Grave, Lento, adagio, &c.



LA

LA TROISIÈME espèce de Triple à quatre temps, est celle qu'on nomme en Ital. *Dodcupla* ou *Dodupla di Semi minime*, en Franç. *Triple de 12*, pour 4, ou *Douze quatre*, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi C¹² ou ainsi 12 qui

marquent 1^o. 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^o. Qu'une Blanche 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 Demie-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 & quelques fois pour celles qui sont vives & animées, &c.

Exemple.

ou 4

Affettuoso, quelques fois *Vivace*.

2

3

LA QUATRIÈME espèce de Triple à quatre temps, qui commence à devenir fort à la mode en France, est celle que les Italiens nomment *Dodupla* ou *Dodupla di Chrome*, ou *Super quadri parziente ottava*, ou *Sesqui altera dupla*, & les François *Triple de 12*, pour 8, ou *Douze huit*; parce qu'il a pour

signe

signe ces deux nombres ainsi C¹² ou ainsi 12 qui marquent

1^o. qu'il faut 12. Croches pour faire une mesure, savoir, trois à chaque temps, par conséquent 24. Doubles Croches, &c. 2^o. Qu'une Noire 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. ou 1. mesures. Que la Demie-Pause vaut deux temps, ou la moitié d'une mesure; que le Soupir ainsi L, mais plus régulièrement ainsi LL, vaut un temps; qu'enfin le demi Soupir vaut le tiers d'un temps, &c. Ce Triple est fort propre pour les expressions vives & gayes. 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 quelquel'autre avertissement, car de luy-même il marque de la gayeté.

Exemple.

ou 4

Allegro, quelquefois, *Adagio*, &c.

3

4

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

Et

temps.

triple, est celle que les Italiens appellent *Dodécuple* ou *Dodécuple de Semi-Crome*, ou *Sub-super-bi-partiente duodecima*, ou *Sesquialtera duple*, &c. les François *Triples de 12 pour 16*, ou *Double Sixte*, parce qu'il a pour signe ces deux nombres ainsi C₁₂ ou ainsi 12 qui marquent 10. qu'il faut 11. doubles Cro-

ches pour une mesure, savoir, trois à chaque temps, &c. 10. Qu'une *Croche Pointée* vaut un temps, & non *Pointée* les deux tiers d'un temps, &c. 10. Que le *Bâton*, le *Demi bâton*, &c. la *Pause* valent à l'ordinaire 4. 2. &c. 1. mesures; que la *Demie-Pause* vaut deux temps ou une demie mesure; qu'on ne se sert jamais du *Soupir*; que le *Demi-Soupir* ainsi 2. ou encore mieux ainsi 2. X., vaut un temps; & le *Quart de Soupir* ainsi X. vaut le tiers d'un temps, &c. Ce *Triples* est propre pour les expressions *fort-vites* & *très-rapides*, et que les Italiens marquent par le superlatif *Prestissimo*.

Exemple.



TABLE DES TRIPLES.

DODUPLÉS ou QUATRE TEMPS.

1	12	Dodécuple de Semi-crome.	Largo, ou Adagio adagio.
2	12	Dodécuple de Minime.	Lento ou Grasso, adagio.
4	12	Dodécuple de Semi-minime.	Affettuoso & quatuor fois France.
8	12	Dodécuple de Crome.	Allegro quelques fois adagio.
16	12	Dodécuple de Semi-crome.	Prestissimo.

Avant de finir cet article il ne faut pas oublier de remarquer.
1°. Qu'an rapport de Lorenzo Penna L. 1. c. 16. de ses *Alberi Musicali*, quelques Auteurs ont voulu introduire deux autres especes de *Triples mêlez*.

La premiere 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 li proprement introduire deux sortes de mouvemens dans une seule mesure, sçavoir 10. le *Triple* en battant & la *Mesure 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* $\frac{3}{2}$, ou la *Semibreve* $\frac{3}{4}$ &c. est appelé *Tripla maggiore*; & les quatre autres especes à proportion de la valeur de leurs Notes sont nommées, ou *Tripla minore*, ou *Tripla picciola*, ou *Tripla Crometta*, ou *Tripla Semicrometta*, &c. De même on trouve souvent les *Triples* des autres Classes, sçavoir le *Nonupla*, le *Sestupla*, & le *Dodupla*, nommés *maggiore*, *minore*, *picciola*, *crometta*, *semicrometta* 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 *Musico Pratico*, & Lorenzo Penna, dans la premiere Partie de ses *Alberi Musicali*.

Il est vray que Bontempi, page 219. de son *Historia Musica*, apres avoir fait remarquer que les trois dernieres especes de *Triples*

Triples de chaque Classe, & même la plus grande partie de ces Classes étoient inconnus, 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 veritables *Proportions Arithmetiques*. Mais, quoiqu'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, apres avoir ôté du nombre 17. deux fois 7. ou 14. reste 3. la 17me 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 *TROISIEME* au féminin. C'est ainsi que les Grecs nommoient trois cordes de leur *Lyre* ou *Système*, parce qu'en comptant du haut en bas, elles étoient effectivement au troisieme rang de leurs *Tetrachordes*. Ainsi il y avoit.

10. La *Trite Hyperboleon*, c'est à dire, la *Troisième* du *Tetrachorde des Aigues*, qui répond à *F, ut*, sa de la troisieme Octave de l'*Orgue*, ou du *Système moderne*. Voyez les Tables du mot *Systema*.

110. La *Trite Dieszeugmenon*, 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 *Système moderne*. C'est proprement aussi l'*ut* de notre clef de *C, sol, ut*. Voyez les Tables du mot *Systema*.

1110. Enfin ils en avoient une qu'ils appelloient *Trite Synemenon*, qui merite un peu plus d'explication & pour cela il faut remarquer.

10. Que les deux Octaves qui composoient l'ancien *Systeme*, avoient une Corde qui leur étoit commune, appelée pour cette raison *Mese*, ou *Media*, ou *Alystoyenne*. Parce que si d'un côté elle étoit la plus haute Corde de la premiere, elle étoit la plus basse de la seconde ou plus haute Octave. Voyez la premiere Table du mot *Systema*.

Remarquez 20. qu'entre les quatre *Tetrachordes* de l'ancien *Systeme*, ceux qu'on apelloit *Meson* & *Dieszeugmenon*, & qui tenoient le milieu du *Systeme*, n'étoient pas conjoints comme les autres par la *Synapsis*; mais tellement disjoints par la *Diasfexis*; que

quo de la *Mèse*, qui terminoit en haut, le plus bas de ces deux *Tetrachordes*, à la *Paranèse* qui commençoit en bas le plus haut, il y avoit un *Ton plein* ou entier de distance. Voyez dans les Tables du mot *Système*. Voyez aussi TETRACHORDO, & la Table cy-dessous.

Remarquez 39. que selon la doctrine des Anciens, pour former un *Tetrachorde*, il falloit nécessairement que le premier ou plus bas Intervalle fût 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 fût absolument nécessaire) de former un *Tetrachorde*, dont la première Corde fût la *Mèse*, à moins de faire descendre la *Paranèse* d'un *Semiton mineur*, puisqu'autrement, comme il y a naturellement l'Intervalle d'un *Ton* entre la *Mèse* & la *Paranèse*, ce *Tetrachorde* contredit la règle générale auroit commencé par un *Ton*.

Remarquez 40. qu'il est réellement 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'Écarterie *Diatonique* de l'Octave, il y en a une qui est celle de la *Parhypatonèse* à la *Paranèse*, 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 peut voir dans l'exemple suivant où les *Semitons* sont marqués par des Notes *Noires*.

A B C D E

fa mi ut fa re sol mi la fa si

Quarte. 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 *Paranèse* 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 *Système* un cinquantième *Tetrachorde* qu'ils nommèrent *Tetrachorden Syncemnon*,

non, c'est à dire, *Tetrachorde des Apollées*, ou des *appliquées*, ou des *Composées*, &c. par le moyen duquel ils faisoient tomber entre la *Mèse* & la *Paranèse* une *Corde moyennée*, c'est à dire qui d'un côté étoit plus basse d'un *Semiton mineur* que la *Paranèse*, & de l'autre plus haute d'un *Semiton majeur* que la *Mèse*, & qu'ils nommèrent *Trite Syncemnon*, c'est à dire, la *Troisième des Composées*, &c.

C'est cette *Corde* qu'on a depuis marquée par un \sharp 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 *Mèse* ou de notre *La*, au lieu de monter d'un *Ton* par la *Paranèse*, ou notre *Si*, & puis d'un *Semiton* pour aller à la *Trite Diezeugmenon*, ou notre *Ut*, (ce qui fait la *Tierce mineure* que quelques-uns appellent *Bequarre*, *Harmonique*, ou *naturelle*;) on ne monte que d'un *Semiton* par la *Trite Syncemnon*, ou notre *Za* ou *Si b mol*; puis de-là obmettant la *Paranèse* on monte d'un *Ton* pour gagner la *Paranète-Syncemnon* ou la *Trite Diezeugmenon* (qui font la même *Corde* sous différents noms) ce qui fait la *Tierce mineure* que quelques-uns nomment *Molle*, & *Arithmétique*. En voicy un Exemple par les Notes ordinaires de la *Musique*.

Bequarre. Bemolle.

La si ut La za ut

Tierce mineure Bequarre, Tierce mineure Bemolle,
Harmonique, naturelle, &c. Arithmétique, &c.

Mais voicy en même temps une *Tab'e* ou extrait du *Système* général des Anciens qui rendra l'intelligence de tout ceci très-facile.

TABLE.

Bequarre.
Nete Diefcugmenon.

Bemel.

Tetrachordon Diefcugmenon.	1 ^{er} Ton	mi	1 ^{er} Ton	mi	Tetrachord. Synemennon.
	Paranete Diefcugmenon.	fa	2 ^{es} Ton	fa	
1 ^{re} Harmonique.	2 ^{es} Ton	fa	3 ^{es} Ton	fa	3 ^{es} Arithmetique.
	Trite Diefcugmenon.	sol	Paranete Synemennon.	sol	
Tetrachordon Mefon.	1 ^{er} Ton	la	1 ^{er} Ton	la	Tetrachord. Synemennon.
	PARAMESE.	si	2 ^{es} Ton	si	
	2 ^{es} Ton	si	TRITE Synemennon.	si	
Tetrachordon Mefon.	1 ^{er} Ton	la	1 ^{er} Ton	la	Tetrachord. Synemennon.
	MESE.	si	MESE.	si	
	2 ^{es} Ton	si	MESE.	si	
Tetrachordon Mefon.	1 ^{er} Ton	la	1 ^{er} Ton	la	Tetrachord. Synemennon.
	Lychanos Mefon.	si	2 ^{es} Ton	si	
	2 ^{es} Ton	si	Parhypate Mefon.	si	
Tetrachordon Mefon.	1 ^{er} Ton	la	1 ^{er} Ton	la	Tetrachord. Synemennon.
	Hypate Mefon.	si	2 ^{es} Ton	si	

TRIPOLA DI SEMI-BREVI, MINIME, SEMI-MINIME, CROME, SEMI-CROME, &c. CROMETTA, OTTINA PICCIOLA; SEMI-CROMETTA &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 1^{re} 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 *Semiten majeur* & d'un *Semiten mineur*, comme d'ut au fa ♯, de fa au si ♯ &c. ♯

&c. 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 que qui diviserait par exemple l'*Octave* &c. en deux parties égales, cette division tombant sur le *dieze* de *fa*, ou *fa ♯*, semble rendre les deux parties qu'elle forme entièrement égales, puisque chacune d'elles est composée de six *Semiten*, & par conséquent de trois Tons, d'où l'on pourroit conclure que la *fausse Quinte* devoit être nommée *Triton* aussi bien que la *4^e superflue*. Cependant il y a plusieurs différences très-essentielles.

La 1^{re} c'est que le *Triton* ne comprend que quatre degrés, savoir, *ut, re, mi, fa ♯*, au lieu que la *fausse Quinte* en comprend manifestement cinq, savoir, *fa ♯, sol, la, si, ut*.

La seconde c'est qu'entre les six *Semiten* qui composent *Chromatiquement* le *Triton*, il y en a trois *majeurs*, & trois *mineurs*, au lieu qu'entre les six *Semiten* qui composent la *fausse Quinte*, il n'y en a que deux *mineurs* & quatre *majeurs*.

La 3^e différence est que le *Triton* tire son origine ou sa forme de la *Proportion* de 45, à 52, qui est la *Sur trente-parziente-trente-deux*; & la *fausse Quinte* la tire de la *Proportion* de 64 à 45, qui est la *Sur dix-neuf-parziente-quarante-cinq*.

La 4^e différence est que le *Triton* demande naturellement d'être sauvé par la *6^e*, le *Dessus montant* & la *Basse descendant* chacun d'un degré, au lieu que la *fausse Quinte* demande d'être sauvé de la *3^e*, le *Dessus* au contraire *descendant*, & la *Basse montant* d'un degré.

La cinquième différence enfin est que le *Triton* veut être accompagné de la *2^e* & de la *6^e*, au lieu que la *fausse Quinte* veut être accompagnée de la *3^e* & de la *6^e*. Voyez au surplus ce que nous disons de l'un & de l'autre aux mots *QUARTA* & *QUINTA*.

TRITOS. Voyez. PROTOS.

TROMBA. En Latin *Bucciana* & *Tula*. 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 suffit de remarquer qu'il y a des gens qui l'embouchent ou qui en tiennent le *Sen* si directement qu'on l'emploie non seulement dans les Musiques d'Eglises & autres grands lieux, mais aussi dans celles de la Chambre. Voyla pourquoy on trouve souvent dans les Musiques sur tout d'Italie & d'Allemagne des Parties intitulées.

Tromba prima ou la. Première Trompette.

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 appelle en general Trompettes & Clairons 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 joue de la Trompette, &c.

TROMBONE. C'est un espee d'instrument à vent, que l'on embonche, & 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 manière qu'elles se peuvent aisément déboîter, 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 *Pofanne*, & 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 *Claine Alt-Pofanne*, qui peut servir pour la Haute-Contre, & la Partie notée qui luy est destinée s'intitule ordinairement *Trombone primo* ou 1^o.

Il y en a un autre un peu plus grand, qu'on appelle *Trombone maggiore* ou majeure, qui peut servir pour la Taille. On intitule sa Partie *Trombone secondo*, ou II^o, ou 2^o.

Il y en a un 3^eme encore plus grand, que les Italiens appellent *Trombone grosso*, & les Allemands *Grosse Quart-Pofanne*, qu'on pourroit supléer par nos Quintes de Violon ou de Haut-bois. On intitule sa Partie *Trombone terzo*, ou III^o, ou 3^o.

Enfin il y en a un qui est le plus grand de tous, que les Italiens appellent *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 5^{me} ligne d'en haut, à

cause de la gravité ou profondeur de ses Sons.

TRONCO per grazia. Veut dire, COUPEZ, ou Coupé de grace, C'est pour avertir tant les Voix que les Instruments, 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 manière de couper les Sons fait souvent un très-bon effet, sur tout dans les expressions de douleur, pour exprimer des Soupirs, des Sanglots, &c. Dans les expressions d'étonnement & d'admiration, dans les Cérémonies magiques & terribles.

TUBA. V. TROMBA.

TUBA DUCTILIS. V. POSAUNE & TROMBONE.
TUONO. V. SUONO. MUTATIONE PER TUO.
NO. V. MUTATIONE.

TUONO. Terme Italien. Au pluriel *Tuoni*, Veut dire proprement Tonnerre. Mais en fait de Musique, c'est ce que les Grecs nomment *Tonus*, les Latins *Tonus*, & les François **TON**. Ce qui se doit entendre en bien des manières.

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'âme. Ainsi on dit un Ton doux & agréable, un Ton aigre, & menaçant, un Ton fier & impérieux, un Ton de maître, un Ton moqueur & ironique, un Ton plaintif & dolent, &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 particulières, & qui méritent bien d'être remarquées.

LA PREMIERE est lorsque le mot Ton signifie un certain degré de Son déterminé qui sert de règle 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 Instruments 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 appelle Ton du Chœur, un certain degré de Son mystique & proportionné à la diversité de 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 entonnés; & 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 règle & la mesure de tous les autres Intervalles. C'est en ce sens que les Anciens & les Mathématiciens en distinguent de deux sortes: Sçavoir,

Le Ton mineur dont la proportion est *Sesqui neuvième*, comme de 10. à 9. & qui est toujours le troisième Intervalle de chaque Tetracorde; & le Ton majeur dont la proportion est *Sesqui huitième*, comme de 9. à 8. & qui est toujours l'Intervalle du milieu de chaque Tetracorde, comme dans l'exemple suivant. Voyez aussi cy-dessus TETRACHORDO.

de 9. à 8. de 9. à 10.
MI ——— FA ——— SOL ——— LA.
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 éloignées l'un de l'autre de 9. Commas; par conséquent que le Ton est composé ou se divise en neuf Commas, &c.

LA TROISIÈME 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 *Tuoni 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, voici seulement quelques Remarques.

10. Sur l'Histoire, & les différens noms qu'on a donné & qu'on donne aujourd'hui aux Tons de l'Eglise.

20. Sur les marques qui font connoître de quel Ton sont les Chants de l'Eglise.

30. 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, & régulièrement huit Tons dans

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 *Dorien*, le *Phrygien*, le *Lydien*, & le *Mixolydien* des Anciens Grecs, que nous avons expliqué chacun à leur rang; & que S. Miroclet 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 présent 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 *Choisis*, *Approuvés*, &c. à ces quatre premiers Tons.

Remarquez que pour former ces quatre Tons on n'employoit qu'entre des Cordes de l'ancien Systeme. La *Lybanos-hypaton*, c'est à dire, le Re de notre seconde Octave, étant la plus basse Corde du premier Ton; & la *Paranete hyperboleon* étant la plus haute du quatrième. Ainsi la *Nete*, 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 150. 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 15. Cordes de l'ancien Systeme, l'*Hypo-Dorien* ayant pour sa plus basse Corde la *Proslambanomenos* ou l'*Hypatée* qui est aussi la plus basse de tout le Systeme.

20. 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 supplément, &c. Ce qui fait aussi qu'on les separe en quatre rangs ou Classes desquelles nous avons déjà parlé au mot *PROTOS*.

Dans la première 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.

Tons. Re mi fa sol

3^o. 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 général de *Modes* ou *Tons Impairs*. Et que les quatre *Plageaux* 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 moments 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 *Plageaux*, parce qu'on les nomme autrement, & qu'ils sont effectivement les *Supérieurs*, les *Principaux*, les *Chefs*, les *Séigneurs*, les *Maîtres*, les *Dominants*, &c. Et que les *Plageaux* au contraire sont dans le rang d'en bas, parce qu'ils sont *Collatéraux*, *Subordonnez*, *Servis*, *Subjugez*, *Servites*, *Dépensez*, *Solmis*, &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^o. A la *Finalle*, ou dernière Note de ce Chant.
 - 2^o. A l'*Étendue* qu'on luy a donnée, tant en haut qu'en bas.
 - 3^o. A la *Dominante*, c'est à dire ordinairement à la *Note la plus répétée* ou *rabattue* dans une *Pièce*.
- 1^o. Par la *Finalle* 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 *Finalle* aux deux *Modes* ou *Tons* qu'elle renferme.

Ainsi,

Les deux *Tons* de la première Classe, sçavoir, 1. & 2. ont toujours pour *Finalle* un *RE*.

Les deux *Tons* de la seconde Classe, sçavoir, 3. & 4. ont toujours pour *Finalle* un *MI*.

Les deux *Tons* de la troisième Classe, sçavoir, 5. & 6. ont toujours pour *Finalle* un *FA*.

Ceux de la 4^{me} enfin, sçavoir, 7. & 8. ont toujours pour *Finalle* un *SOL*.

Par conséquent quand une *Pièce* 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 ne dira-t-on, il y a beaucoup de Chants qui finissent

nissent par un *LA*, d'autres par un *SI*, d'autres par un *UT*, &c. il est vray: mais comme les *Notes LA, FA, MI*, 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 pas non plus changer de Classe, étant aisé de réduire les trois *Notes LA, SI, MI*, 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 *Finalle*, & quelques fois *LA* par transposition, & ainsi des autres comme on le peut voir d'un coup d'œil dans la Table suivante.

Première Clas.	Seconde Classe.	Troisième Classe.	Quatrième. Clas.
1 RE ou LA	3 MI ou SI	5 FA ou UT	7 SOL.
2	4	6	8
par trans- position.	par trans- position.	par trans- position.	

11^o. 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 *Pièce* est composée. Or pour le connoître, il faut examiner quelle est l'*Étendue*, soit en haut ou en bas du Chant de cette *Pièce*.

Car 1^o. si le Chant de la *Pièce* entière s'étend jusques à 8. ou 9. degrés au-dessus, & ne va pas plus d'un degré au-dessous de la *Finalle*; 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*.



20. Mais enfin si un Chant a tant d'étendue qu'il aille jusqu'à 8. & 9. degrez au dessus de sa *Finale*, & qu'il descende jusqu'à 4. ou 5. degrez au dessous, comme dans l'Antienne *Salve Regina*, dans la Prose *Vissime Paschali laudes*, &c. C'est pour lors un *Ton*, ou *Mode mixte*, 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 *Préfaces*, de plusieurs *Antiennes*, &c. Pour lors on dit qu'ils sont d'un *Mode* 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, qu'elle est la Note la plus souvent répétée ou rebattue dans la suite de ces Chants. Car si cette Note *Dominante* est 3. ou 6. degrez au dessus de la *Finale*, pour lors le *Ton* sera *Authentique*; & si elle n'est que 3. ou 4. degrez 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 méthode 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^o que les *Monosyllabes Pri. Sec. Ter. &c.* sont des abréviations des mots *Primus, Secundus, Tertius, &c.* 2^o 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 *Kyrie* 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 *Plain-Chant*, qui faciliteront la connoissance de la *Dominante*.

10. Les *Intonations*, c'est à dire, les 4. 5. ou 6. premières Notes d'un Chant se terminent presque toujours par la *Dominante*.

20. Toutes les *Antiennes* finissent toujours par la *Finale* du *Ton*: & l'*EVOVAE*, c'est à dire, le Chant de *seculerum Amen*, commence toujours par la *Dominante* du *Ton* de l'*Antienne* qui le précède.

30. Les *Répons* 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 rebattue dans ces sortes de *Versets*, qu'il n'est pas difficile de la distinguer.

40. La dernière Note des *Intrails*, 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 ce que je ne parle que des Chants ou *Tons réguliers*; Car il y en a si peu dans tout le corps du *Plain-Chant moderne*, de ceux qu'on appelle vulgairement *Ir-réguliers*, 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 *Pièce de Chant* est nécessaire principalement pour trois choses.

10. Pour donner le *Ton* du *Chœur*.
20. Pour le bien entretenir.
30. Pour bien entonner les *Pseaumes* & les *Cantiques* de l'*Office Divin*.

10. Donner le *Ton* du *Chœur*, c'est commencer un *Office* con-

me Matines, Laudes, Vespries, &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 hauts, & 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 Tuyau d'Orgue, &c. par le moyen duquel on pût 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'à très-bien remarqué un sçavant Benedictin, qui donna l'An 1671. le plus excellent Traité qui ait peut-être jamais paru touchant la Science & la Pratique du Plain-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 1^o. 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 Enfants, 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.

2^o. 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 général 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 2^eme 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 fortes de Chœurs par le Son de *Re* en *D. la. re*.

3^o. Sçavoir maintenant quel degré de Son on doit donner précisément à cet *A. mi. la*, ou à ce *D. la. re*; c'est là où 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 Hautes Contres, 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.

4^o. 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 différents noms de ces Dominantes, & peut-être nommé tantôt *La*, tantôt *Fa*, tantôt *Ut*, tantôt *Re*, &c.

Par exemple, supposé 1^o. qu'on aye entonné le *Deus in adjutorium* de Vêpres sur le Son de *L'A. mi. la*, & que l'Antienne & le premier Pseaume soient ou du premier, ou du 4^{me}, ou du sixe 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.

2^o. Si ensuite il vient une Antienne & un Pseaume du 2^{me}, ou du 5^{me}, ou du sixe 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*.

3^o. S'il vient une Antienne & un Pseaume 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.

4^o. Enfin s'il vient une Antienne & un Pseaume du 3^{me}me Ton; comme sa 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 *A. mi. la*, & marquées par des Notes carrées; ce qui donnera beaucoup de facilité pour faire cette réduction. Les Notes noires marquent la Note de chaque Ton

transposée plus ou moins haut ou bas, selon la réduction des Dominantes.



Ton du Chœur 1er. Ton. 2d. Ton. 3me. Ton.
pour les Voix basses ou moyennes.



4me. Ton. 5me. Ton. 6me. Ton.
re sol ut sol.

7me. Ton. 8me. Ton.

Voicy la réduction des mêmes Dominantes au Son & au degré de D, la, re, pour les Voix hautes ou aiguës.



Ton du Chœur pour les Voix hautes.
1er. Ton. 2d. Ton. 3me. Ton.



4me. Ton. 5me. Ton. 6me. Ton.



7me. Ton. 8me. Ton.

Voilà ce que devraient 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 crû qu'il valoit mieux changer la situation du Ton du Chœur, & le mettre tantôt un Demi-ton plus haut, comme dans le second, tantôt un Ton plus bas, comme dans le 5me, 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, la suivit si aveuglément, 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.

TUO. — TUO.
 TABLE DES VIII. TONS

De l'Eglise, par raport à la Musique



Premier Ton.

Second Ton.



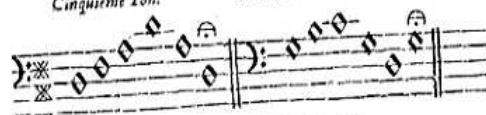
Troisième Ton.

Quatrième Ton.



Cinquième Ton.

Sixième Ton.



Septième Ton.

Huitième Ton.

Cependant il est visible qu'en mettant la Dominante du 1^{er}me 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 3^{es} & 5^{es} Tons dans le bas. De même mettant la Dominante des 3^{es} & 5^{es} Tons dans le haut. C'est pour éviter ces deux extrêmes que plusieurs habiles Organistes commencent à introduire fort sagement l'a-

sage de joier 1^o. le 5^{me} Ton en D, la, re bequarre ou 3^{ce} majeure comme le 7^{me} Ton; parce que pour lors la Dominante se trouvant en A, mi, la est à l'unisson du Ton du Chœur.

2^o. De joier le 3^{me} Ton en G, re, sol bemol comme le second parce que pour lors leurs Dominantes n'étant qu'un Demiton, au dessus d'A, mi, la, les Voix qui luy répondent ne sont point trop forcées; & que d'un autre côté elles ne sont pas obligées d'en venir à des transpositions trop bizarres. Comme il est aisé d'appliquer tout ce cy à ce qui regarde les Voix hautes nous n'en dirons pas davantage.

3^o. Mais enfin si la connaissance 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 règle inflexible & générale que chaque Pseaume ou Cantique doit être chanté sur le Ton de l'Antienne qui le précède; parce que le Pseaume & l'Antienne sont censés 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 conviennent & s'accordent avec ces Antiennes.

Sçavoir maintenant quels sont ces Chants, c'est ce que je n'entreprendray point de déclarer icy, chaque Eglise ayant des usages particuliers la dessus. Tout ce que j'en puis dire en général, c'est 1^o que pour bien chanter un Pseaume il faut observer trois choses, sçavoir l'Intonation ou le commencement; La Médiation, ou le repos du milieu: & l'Événement, ou la Terminaison.

1^o. A l'égard de l'Intonation, ou manière de commencer, ou entonner les Pseaumes; chaque Ton en a une qui luy est affectée, (selon l'usage Romain & dans presque toutes les Eglises,) & pour le soulagement de la mémoire on les a assez heureusement renfermés selon la méthode du Si dans les cinq Vers Latins qui suivent.

Primus cum Sexto Fa, Sol, La semper habeto:
 Ut, Re, Fa sed mixto modicetur lingua Secunda:
 Sol, La, Ut Octavus resonabit, sic quoque Tertius:
 La, Sol, La Quartus: Fa, La, Ut sit tibi Quintus:
 Septimus Ut, Si, Ut, Re censetur semper habere.

Remarquez 1^o. que la dernière Note de chacune de ces Intonations est toujours la Dominante du Ton. 2^o. 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^o. A l'égard des Cantiques tous les

H h Ver-

Verfets commencent comme le premier des *Pſaumes*, &c.
29. A l'égard de la *Méditation*, c'est un eſpece de *Repos* qui ſe doit faire vers le milieu de chaque *Verſet*, tant pour avoir le temps de *reſpirer* & de le *recueillir*, que pour entretenir cette *gratitude* que demandent les Chants de l'Egliſe. Elle ſe termine ſoujours par la *Dominante* de chaque *Ton*, à la reſerve du 7^{me} dans lequel elle ſe termine un *Ton* plus haut que la *Dominante*, &c.

30. Enfin l'*Esouae* eſt un mot formé, pour abréger, des fix voyelles qui ſe trouvent dans les mots *Saculorum. Amen*, & ſur lequel on trouve dans les *Antiphoniers* & dans les *Pſauteiers*, les *Notes* par leſquelles il faut finir ou terminer chaque *verſet* des *Pſaumes* ou des *Cantiques*; Et comme tous les *Tons*, à la reſerve du ſecond, ont pluſieurs *Terminaiſons*, il faut conſulter ces ſortes de *Livres* où elles ſont 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'Adjeſtif 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'oppoſe de *Solo*, ou *Solo*. C'eſt auſſi ce que l'on trouve ſouvent marqué par le. mots *Omnes, Ripieno, Da Capella, Cito*, &c. qu'on trouvera cy-deſſus expliquez chacun à leur rang.

TUTTO. V. TUTTI.

TROPPEES. Loix. *V. Modo, Tuono*, & Loix dans la table Française.

TYMPANO. Terme Italien, du Latin *Tympanum*, veut dire **TAMBOUR**; Inſtrument fort en uſage dans la guerre, compoſé d'une eſpece de *Caiſſe ronde*, aux deux bouts de laquelle ſont 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, *batter 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 celui 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 ſont deſtinées pour ceux qui doivent battre les *Timballes*.

TYMPANUM. *Timbale. V. TYMPANO.*

V.

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 pluriel 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 VACUE. V. NOTA.

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 *Valueur* 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 *Variatione*.

VARIATIO. Terme Latin, ou **VARIATIONE.** 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 enrichiſſemens, que quelques-uns nomment *Broderies*. Ainſi par exemple les différents *Couplets* des *Folies d'Espagne*, des *Chacones*, des *Passacailles*, quelques fois des *Gavottes*, &c. ſont autant de *Variations*: Ainſi ces *doublets* ou *ſeconds Couplets* des *Airs* du vieux *Boeſſet*, de *Meſſieurs Lambert, Bacilly*, &c. Comme auſſi quantité de *Diminutions* de *Courantes*, de *Gavottes* & autres *Pieces* de *Luth*, de *Claveſſin*, &c. ce ſont de véritables *Variations*. On trouve ſouvent ce Terme dans les *Livres* des Italiens, ſur tout dans ceux qui contiennent des *Pieces* à *Violon ſeul*.

VARIATO. Adjeſtif & ſouvent Adverbe, veut dire, **VARIÉ.**

VARIATIONE. V. VARIATIO.

VELOCE, ou **VELOCEMENTE.** Adverbe, veut dire, **VITE.**

H h 1

V L.

VELOCISSIMAMENTE, & **VELOCISSIMO**. Veut dire, TRES-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 *Motetta per il Venerabile*, veut dire, *Motet pour le S. Sacrement*.

VENI SANCTE SPIRITUS. V. SEQUENZA.

VENTESIMO. Feminin *Ventesima*. Voyez, **VIGESIMO**.

VERBERO. V. SYNCOPE.

VERGELLA, ou **VERGHETTA**. Voyez, **VIRGULA**.

La B. VERGINE. C'est ainsi que les Italiens nomment la Ste **VIERGE**.

VERSETTO. V. VERSO.

VERSICULUS. V. VERSO.

VERSO, ou encore mieux *Versetto*. Du Latin *Versus* ou *Versiculus*, au pluriel *Versi* 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 intitulez par exemple *Versi del Magnificat per l'Organo*. c'est à dire, *Versets du Magnificat qui se jouent sur l'Orgue*. *Versi 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 Tuoni naturali e trasportati per l'Organo da rispondere il Choro*. C'est à dire, *Versets sur tous les Tons naturels & transposez pour jouer sur l'Orgue alternativement avec le Chœur*, &c.

VERSUS. V. VERSO.

VERTE subito. Termes parement Latins qui signifient **TOURNEZ vite**, au lieu de *Volti subito*.

VERTUOSO. Voyez, **VERTU**.

VESPERTINI SALMI. V. SALMO.

UGUALE, ou **UGUALMENTE**. Veut dire, **EGAL**, ou **Egalement**.

UGUALE. SYSTEMA UGUALE. V. SYSTEMA vers la fin & **TEMPERAMENTO**.

Ludovico VIADANA. V. BASSO CONTINUO.

VICTIMÆ PASCHALI LAUDES &c. V. SEQUENZA & TUONO §. 1. No. 1.

VIIETATI INTERVALLI. V. VIETATO & INTERVALLO.

VIE.

VIETATO. au plur. *Vietae*. Veut dire, **DEFFENDU**, qui n'est pas permis, qui ne fait pas un bon effet, &c. Ainsi *Intervalli passaggi, &c. Vietati*. Ce sont des Intervalles, des Passages, &c. **Deffendus**. Voyez, **INTERVALLO, PASSAGGIO, &c.**

VIGESIMO au Feminin *Vigesima*. Veut dire comme *Ventesimo*, **VINGTIEME**. Ainsi souvent *vigesima* est le nom d'un des Intervalles de la Musique que nous appellons la **Vingtieme**, qui est le Triple de la 6te. Voyez **SESTA & INTERVALLO**.

Vigesima prima. C'est la 21me ou le Triple de la 7me. Voyez, **SETTIMA & INTERVALLO**.

Vigesima secunda. C'est la 22me, ou la Triple **Ottave**. Voyez, **OTTAVA & INTERVALLO**.

Vigesima Terza. C'est la 23me, ou le **Quadruple** de la 2de. Voyez, **SECONDA & INTERVALLO**.

Vigesima Quarta. C'est la 24me, ou le **Quadruple** de la 3de. Voyez, **TERZA & INTERVALLO**.

Vigesima Quinta. C'est la 25me, ou le **Quadruple** de la 4te. Voyez, **QUARTA, & INTERVALLO**.

Vigesima Sesta. C'est la 26me, ou le **Quadruple** de la 5te. Voyez, **QUINTA, & INTERVALLO**.

Vigesima Settima. C'est la 27me, ou le **Quadruple** de la 6te. Voyez, **SESTA, & INTERVALLO**.

Vigesima Ottava. C'est la 28me, ou le **Quadruple** de la 7me. Voyez, **SETTIMA, & INTERVALLO**.

Vigesima Nona. C'est la 29me ou le **Quadruple** de l'8ve. Voyez, **OTTAVA & INTERVALLO**.

Lorsque tous ces mots sont joints avec le mot **Opera**, pour lors ils signifient **vingtieme, vingt-unieme, vingt-deuxieme, &c.** Ouvrage.

VIGOROSO, ou **VIGOROSAMENTE**. veut dire, **VIGORIFUSEMENT**, avec force, avec vigueur, en poussant ou soutenant ferme le Son de la voix ou de l'instrument.

VILLANELLA du mot *Villanella*, qui signifie *Rustique, Payfan, &c.* Se traduit en François par **VILLANELLE**. C'est une Danse *Rustique*, ou plutôt un *Air* ou un *Chant* propre pour faire danser les Payfans, ou pour imiter leurs figures grotesques en dansant. Il y en a de tres-jolies, elles ont je ne sçay quoy de fort gay & de fort *rejouissant*. Il y a ordinairement un premier Couplet qu'on joue d'abord *seulement*, puis dans la suite on fait dessus quantité de variations ou diminutions, &c.

VIOLA, Quoique ce Terme soit très commun dans la

Hh 3

Nu-

Musique, l'Academie de la Crusca n'en fait cependant aucune mention, non plus que de *Violino*, *Violone*, &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 appellons *Basse de Viola*. Il y en a qui prétendent que ce soit, la *Lyre* ou la *Chitaris*, ou la *Chelys* des Anciens, ou ce que les Latins appellent *Tesudo*. Quoyqu'il en soit, Voicy les différentes especes modernes de la *Viola*.

Viola d'Amor. C'est à dire, *Viola d'Amour*. C'est une espèce de Dessus de *Viola* qui a six Cordes d'acier ou de Laitton comme celles du Clavessin, & que l'on fait sonner avec un Archet à l'ordinaire. Cela produit un Son argentin quia 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 Viola*; comme *Alto-Viola* en est la *Haute-Contre*; & *Tenore viola*, en est la *Taille*, &c.

Viola Bastarda. Je crois que c'est une *Basse de Violon* montée de six ou sept cordes, & accordée comme la *Basse de Viola*.

Viola da braccio, ou *Brazzo*, ou simplement *Braz*. Voyez, BRACCIO.

Viola di gamba. C'est proprement nostre *Basse de Viola*, 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; voyla pourquoy 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 troisieme ligne.

Viola quarta, ou IVa, 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

Des

Dessus de *Viola*. Cependant souvent les Etrangers confondent ce mot avec ce que nous venons de dire de *viola prima*, *seconda*, &c. sur tout lorsque ces Adjectifs numeraux *Prima*, *Seconda*, *Terza*, &c. y sont joints.

VIOLINISTA. Veut dire un Homme qui sçait jouer du Violon ou de la *Viola*, & 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 celuy 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 Dessus 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 1o, ou 11o, 2o, ou 3o, &c. pour en marquer la différence. Cet Instrument n'a que quatre Cordes de différentes grosseurs, dont la plus petite qui est la *Chanterelle* fait l'E, *si*, *mi* de la plus haute Octave de l'Orgue; la seconde une *Quinte* au-dessous de la *Chanterelle* 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 *Bourdon* 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, entr'eux 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 sur tout dans les Musiques étrangères, soit pour l'Eglise, soit pour la Chambre, le Theatre, &c.

VIOLONCELLO. 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 consequent est une *Ottave* 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 frequent 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 ajoûte au *corps* ou à la *tête* des Notes. C'est ce que les Italiens nomment autrement *Proprieta*, & les François **QUEUES**. Bontempi en distingue de plusieurs sortes page 200. de son *Historia Musica*, sçavoir.

Virgula Ascendente, c'est celle qui monte en haut.

Virgula Descendente, ou *pendente*, c'est celle qui descend en bas.

L'une & l'autre peuvent être ou à droite d'une Note *Quartete*, pour 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 difference dans la valeur des Notes, sur tout quand elles sont liées, comme on le peut voir cy-dessus au mot **LEGATURA**.

Virgula Diritta, 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 *Double Croches*, soit *Blanches*, soit *Noires*, &c.

VIRTU. Veut dire en Italien non seulement cette habitude de l'âme qui nous rend agréables à Dieu & nous fait agir selon les regles de la droite raison; mais aussi cette *Supériorité de sens*, 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 **VIRTUOSO**, 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 Epithete aux excellens *Musiciens*, & entre eux là, plutôt à ceux qui s'appliquent à la

Thé-

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 maniere répondre au *Virtuoso* des Italiens, car pour celui de *Virtueux*, l'usage ne luy a pas encore donné cette signification, du moins en parlant sérieusement.

VISTAMENTE, ou **VISTO**. Veut dire, **PROMPTEMENT**, vite, sans trainer, &c. Voyez, **PRESTO**.

VIVACE. Adjectif Italien, qu'on prend souvent sur tout dans la *Musique* adverbialement pour marquer qu'il faut chanter ou jouer avec feu, avec vivacité, avec esprit, &c. C'est aussi souvent jouer ou chanter vite, ou d'un mouvement hardi, &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 HYPERBOLEON & SYSTEMA** Tab. 1.

ULTIMA DIVISARUM. V. **NETE, DIESEUGMENON & SYSTEMA** Tab. 1.

ULTIMA CONJUNCTARUM. V. **NETE SYNEMENNON & 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 **UNISUONI**. V. **SUONO**.

UNISSONO, ou *Unifono*, du Latin *Unifonus*, 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 ressemblans, 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 pas

pas d'accord, & même le plus parfait des accords ? L'Octave même doit sans difficulté luy céder le rang de perfection, puisqu'enfin elle ne passe pour être plus parfaite que la 5^e, la 6^e, ou la 7^e, que parce que les deux Sons qui en font les deux extrémités sont si ressemblans qu'ils paroissent être à l'unisson, d'où vient qu'on les appelle *Equi-soni*, comme qui diroit également sonnans : Il est donc sur que l'unisson est un Accord, & un Accord très-parfait. Aussi voyons-nous les meilleurs Praticiens s'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 POCCO, maniere de parler adverbialle, 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 entre 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 l'a faut diminuer. Ainsi par exemple, *Un poco allegro*, veut dire, Un peu gayement. *Un poco meno allegro*, veut dire, Un peu moins gayement, &c.

VOCALE. Adjectif Italien dont on se sert pour signifier cette espece 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 *VOCALLE*. Voyez, *MUSICA* & *VOCE*.

VOCE. V. SUONO.

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 divers 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 verité quelque changement de Ton, mais ils ne sont point articulés, telle est la Voix des Animaux, le Chant des Oyseaux, &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 espece 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 les Voix en trois Classes generales, savoir, en aiguës ou hautes, qu'on nomme aussi *Dessus*, *Disants*, *superius*, &c. en graves, ou basses qu'on nomme aussi *Basses*, & en moyennes, qu'on nomme aussi *Hautes-Contres*, *Tailles*, *Baritons*, &c. comme l'harmonie que forment les Concerts n'est proprement qu'un mélange bien proportionné de ces trois especes de voix, soit simples, soit doublées, soit triples. &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 *due*, à *tre*, à *quatre*, à *cinq*, à *six*, à *sept*, à *otto*, &c. *Voci*, ou simplement à *due*, à *tre*, à *quatre*, &c. en sous-entendant *Voci* 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 vray, ceux qui se piquent de parler juste, n'étendent 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 fait bien faire la difference dans leur langue. Leur mot *Stimme* est un terme generique qui signifie quelque partie que ce soit d'un Concert, mais le mot *Vocal* & *Instrumental* étant mis devant *Stimme*, comme *Vocal Stimme*, *Instrumental Stimme*, on retrouvant la signification & la détermination, soit aux Sons naturels

rets de la Voix, soit au 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 Clavecin, &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 fait 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 mystiques, 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 regle la plus sûre, & même la plus generale pour toutes sortes de Voix, qu'on puisse donner la 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 desinez régulièrement à chaque Clef, & qu'on ne soit point obligé de se servir que très-rarement & seulement en passant de petites lignes surmontées, & pour ainsi dire hors d'oeuvre, 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.

VOCÉ 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, & Basso 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 *Stromenti*, & *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 sont 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 *Seul* des Latins, & veut dire en François UNE FOIS. *Cento volte*, cent fois, &c. On trouve souvent avant ce mot le verbe *Replia*; comme, *Sireplia 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 ayde à faire un saut. C'est une espèce de *Guillarde* 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 *Volate* au pluriel, qui veut dire *Tournez*. D'autres plus civils se servent de la troisième personne du subjonctif *Volte*, sous-entendant, *che vostra signoria*, comme qui dirait que *vostra signoria tourne*, ou se donne la peine de tourner. D'autres enfin recherchant sur la civilité de ces derniers ajoutent les deux petits mots *se piace*, s'il vous plaît. Ainsi *Vostre Signoria volte se piace*, ou bien en abrégant *V. S. volte*, &c. ou simplement *Volte*, 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.

VOLTI. VOLTI SUBITO. V. S. VOLTI PRESTO. VOLTI SE PIACE &c. V. VOLTARE. SI VOLTI. V. SI.

USO. Substantif Italien, qui signifie communément COU-
TUME, Usage, ou bien enfin cette fréquente répétition des mê-
mes Ailes qui nous en facilite l'exécution; & qu'on nomme habitu-
de. Mais en fait de Musique ce terme a une signification un peu
différente, & dont je crois qu'on fera bien aisé de trouver icy
une explication un peu étendue.

Or pour bien entendre ce que c'est que l'Uso en fait de Mu-
sique, il faut sçavoir que la Melopée, (c'est à dire, cet Art qui
donne des regles pour arranger les Sons les uns après les
autres, de manière que cet arrangement produise une bonne mélodie
ou de beaux Chants.) que la Melopée, dis-je, a trois Parties,
que les Grecs nomment *Leptis*, *Mixis* & *Chrestis*; les Latins
Sumio, *Mistio*, *Ufus*, & les Italiens *presa*, *Mescolamento* &
Uso.

La *Presa*, disent Aristides, Euclide, Martianus Capella, &c.
& apres 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 nycteyens, car voila ce que veulent dire proprement
les termes Grecs *Hypatoides*, *Netoides* & *Mesoides*, & con-
sequemment dans quel Mode ou Ton & par quelle Note il le
doit commencer & terminer. *Sumtio est per quam Musico invenire
datur a quali vocis suo Systema sit faciendum. Utrum ab Hypatoides,
an reliquorum aliquo. Aristides Lib. 1. pag. 29. edit Meibo-
miane.*

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 Chroma-
tique & l'Enharmonique soient placez 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. *Mistio est per quam
aut Sons inter se, aut vocis locis coagmentantur; aut modulationis
genera, aut Mediorum Systemata. Idem Ibid.* C'est à dire pro-
prement 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, ne-
cessaires, 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* & *MODULA-
TIONE*.

Enfin l'Uso est cette partie de la Melopée qui apprend au Com-
positeur 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 Beau Chant, ou une agreable Mé-
lodie, ou une bonne Modulation. *Ufus est certa quadam modulationis
confessio. Id. Ibid.*

lodie, ou une bonne Modulation. *Ufus est certa quadam modulationis
confessio. Id. Ibid.*

Or selon Aristide cela se fait en trois manieres, auxquelles
Euclide en ajoite une quatrième dont nous parlerons plus bas.

LA PREMIERE est celle que les Grecs appellent *Agoga*
ou *Aggi*; les Latins *Ductus*, & les Italiens *Conducimento*. C'est
lorsque les Sons se suivent immédiatement les uns apres les au-
tres, ce que les Italiens appellent autrement *di grado*. (Voyez
GRADO.) & les François procéder par degrés conjoints; com-
me dans les exemples suivans A. B. C. Or cela se peut faire en
trois manieres, 1^o. 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 Rellus*, & les Italiens ap-
pellent *Conducimento Retto*. 2^o. Lorsque les Sons se suivent im-
médiatement de l'aigu au grave, c'est à dire en descendant, com-
me cy-dessous B. C'est ce que les Anciens nomment *Ductus
Revertens*, & les Italiens *Conducimento ritorante*. (Voyez cy-
dessus *DE DUTTIONE*.) 3^o. Enfin lorsqu'après avoir monté
& avoir passé en montant par les Cordes Distantes, naturelles,
ou bequarres; on descend tout aussi-tôt par les mêmes degrés,
mais au lieu de la *Paranese* ou du *Si*, on se sert de la *Trité-
syntemnon* ou du *Za*. (C'est à dire proprement lorsqu'on monte
par bequarre, & qu'on descend par *temol*.) Voyez C. Ou bien
c'est lorsqu'au contraire on monte par *temol* pour descendre
aussi-tôt par bequarre. Voyez D. C'est ce que les Anciens
nomment *Ductus circumcurrent*, & les Italiens *Conducimento cir-
concorrente*.

Exemples.

A.

*Ductus Rellus.
Conducimento Retto.*

C.

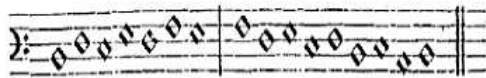
B.

*Ductus Revertens.
Conducimento Ritorante.*

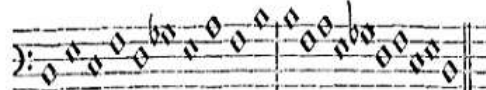
D.

*Ductus circumcurrent.
Conducimento enconcorrente.*

LA SECONDE manière de l'Uso est celle que les Grecs appellent PLOKE ou Ploki; 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 obmet un ou deux, ou davantage. C'est ce que les Italiens appellent autrement *di salto*, (Voyez *SALTO*;) & les François *précéder par degrés disjoints*. *Nexus autem est, qui per transilientia intervalla, aut Sonos duos, vel etiam plures unum tonum progreditur: aut graviora horum, aut acutiora proponens, & cantum efficiens*. C'est ainsi que Meibomius a traduit le Grec d'Aristides *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 TROISIEME manière de l'Uso, en fin est celle que les Grecs appellent *Pettia*, & les Italiens après les Latins *Pettia*. Mais pour bien entendre ce que c'est, il faut remarquer 10. que les Sons en general ont la force d'exprimer par eux-

mê-

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 10. 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 élévation de la joie, de la gaieté, 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 procedent par les Cordes *Diatoniques* ou *bequatre* sont ordinairement gais & enjoués; ceux qui procedent par *hemol* sont tendres, doux, affectueux, &c.

10. 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. mineurs en montant peut exciter de la tendresse, de la pitié, une douce & agréable tristesse, &c. au lieu qu'en descendant il excite de la joie, de la gaieté, &c. & ainsi des autres Intervalles dont nous raportons les differens effets en parlant de chacun en particulier.

40. Enfin il est sûr que la répétition plusieurs fois de suite du même Son; que cette répétition soit fort vite ou fort lentement; que la continuation non interrompue d'un même Son pendant un temps considerable, 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 differens.

Or c'est la *Pettia*, dit Aristide, qui nous donne le moyen & des regles 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 consequent nous fait connoître 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 des-

K k

enfin

centre à un Son grave, ou au contraire monter d'un Son grave à un Son aigu &c. *Pettia est qua cognoscimus quinam sonorum omittendi. Et qui sint adijungendi, tum quosvis illorum singuli. Perve a quoniam incipiendum, Et in quem definiendum: atque hec quoque morem exhibet.* Aristides. pag. 29. edit. Meibom.

Euclide donne une explication un peu différente de toutes ces parties de la Melopée, car après avoir établi que la Melopée est proprement l'art de réduire en pratique les préceptes 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 10. que la *Pettia* qu'il dit être la 3me. manière n'est rien autre chose que la répétition ou le rebatement d'un même Son sur le même degré: cela est vrai, mais il est bien sûr qu'il n'en dit pas assez.

10. Qu'outre ces trois manières, il y en a une quatrième, nommée en Grec *Tone* ou *Toni*, en Latin *Extensio*, & en Italien *Difendimento*; & c'est lorsqu'on demeure long-temps, & sans interruption sur un même Son; ce que nous appellons *Tenué*. Voicy 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. *Melopoia est usus partium harmoniarum. Quatuor vero sunt, quibus Melopoia perficitur: Ductus, Nexus, Pettia, extensio. Ductus itaque est Cantilena via, per deinceps positos sonos confecta. Nexus vero contra, via permutata, spaciatorumque festio alterna. Pettia est percussio in uno eodemque Tono frequenter saltu. Extensio est diuturnior mora, que una voci prolatione conficitur.* Euclides. *Introd. harm. pag. 1. 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 contenteray d'ajouter icy cette réflexion.

Dans tout ce qui nous reste des Anciens sur la Musique, nous trouvons à la vérité des règles & des préceptes 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

cet.

cette Harmonie ne produit-elle pas maintenant dans ce qu'on appelle 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'il 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 diray pas davantage: il y a eu de sçavans Traités imprimés pour & contre, que les curieux pourront consulter. Voyez le *Parallèle de la Musique Francoise & Italienne de Mr. l'Abbé Ragueneau. La Comparaison de la Musique Italienne & Francoise de Mr. de la Vieuville, & la Différence du Parallèle de Mr. Ragueneau.*

USU S. V. USO.

UT, RE, MI, FA, SOL, LA; ou syllabes de *Gut Aretin*. Voyez les chacun en particulier à leur rang & *SYSTE-ME*.

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 Systeme moderne de quatre Octaves, & la première nommoient le Son qu'elle représente *Parhypate hypaton*, & une Octave plus haut *Trite diezeugmenon*, ou *Paranete synemmenon*. Voyez. *SYSTE-ME*. Dans le Systeme ou la Gamme moderne on en distingue deux, un en C, *sol*, ut par le *quarre*, & un en F, *ut*, *fa* par le *seml*; Mais lorsqu'on dit simplement *Ut* sans y ajouter par *seml*, on doit toujours entendre l'*Ut* en C, *sol*, *ut*, l'*Ut* en F, *ut*, *fa*, n'étant qu'une transposition une 4te. plus haut, ou une 3te. 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 appelle par cette raison très-souvent & simplement la Clef d'*Ut*. Voyez. *CHAVE*. Enfin avant Zatin le rang des Modes ou Tons étoit assez incertain, les uns mettant le premier en A, *mi*, *ut*, parce que c'étoit la première Corde de l'Ancien Systeme: Les autres comme Glareau voulant qu'il fût en D, *re*, *ut*, afin de faciliter leur division ridicule en Modes Authentiques & Plagaux. Voyez *MODO*. Mais à la fin l'autorité du sçavant Zatin l'a telle-

K k 2

meut

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 Systeme moderne. Ainsi le premier & le second Mode au naturel sont en C, sol, ut, par bequirre, & transposés en F. ut, fa par bemol une 4^e. plus haut; le 3^me. & le 4^me. sont en D, la, re, & ainsi des autres suivant l'ordre naturel des Notes. Voyez, MODO.

UT QUE ANT LAXIS &c. Hymne de St. Jean, Composée vers l'an 770. sous l'Empire de Charlemagne, selon Poffevin, par Paul, Diacre de l'Eglise d'Aquilee, & fameuse dans la Musique parce que c'est de sa première strophe, que les noms modernes des Notes ont été tirez. V. SYSTE M A.

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 X^a., 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 IASTIO.
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 de D Zeffiro un peu durement, au lieu de Zeffiro.

Z A ou S A V. S Y.

ZAMPOGNA, qu'on écrit aussi Sampagna, veut dire en Latin Fiftula, 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, adjectif au fem. Zoppa, veut dire proprement, en Latin, Claudus. & en François BOITEUX. C'est de-là qu'on nomme un de ces Contrepoints déliés, que nous avons expli-

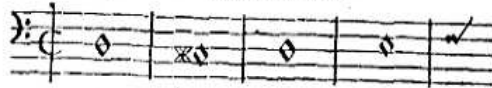
quez,

quez, aux mots Perfidato, Obligato &c. Contra punto 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 Synopes faisant sautiller la Voix, la fassent marcher en Chancelant ou en Boitant. Un Exemple sera aisément comprendre cela.

Exemple.

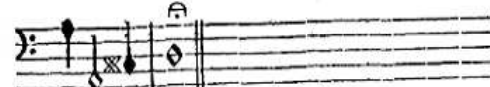
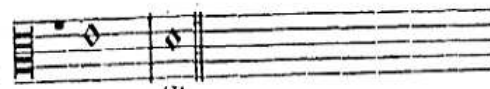


Contra punto alla Zoppa sopra il soggetto.



Soggetto, Satto.



*Soggetto Sopra.*

ZUFOLO, ou Zuffolo, ou Siffolo, 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 petit Oyseaux, & qu'on nomme en François FLAGEOLLET.

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 Pais 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'*Italien*, 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 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 *Paragraphe.*

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.*
 Accidentel. Signe Accidentel. 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.*
- | | | | | | |
|---------|---|-------------------------------------|---|-------------------------------------|---------------------|
| Accord. | {
Agreeable
Bon
} | } V. <i>CONSONANTE & BUONO.</i> | | | |
| | | | {
Desagreeable
Mauvais.
} | } V. <i>DISSONANTE & CATTO.</i> | |
| Accord. | {
Juste, ou Faux
Simple, ou Composé
Immediat, ou éloigné
Parfait, ou Imparfait. | } V. <i>SYSGIA.</i> | | | |
| | | | {
Juste, ou Faux
Simple, ou Composé
Immediat, ou éloigné
Parfait, ou Imparfait. | } V. <i>SYSGIA.</i> | |
| | | | {
Juste, ou Faux
Simple, ou Composé
Immediat, ou éloigné
Parfait, ou Imparfait. | | } V. <i>SYSGIA.</i> |
| | | | {
Juste, ou Faux
Simple, ou Composé
Immediat, ou éloigné
Parfait, ou Imparfait. | | |
- Accorder. Comment on doit accorder les Instrumens. V. *TEMPERAMENTO.* Il faut que les Quintes soient un peu faibles pourquoy? V. *QUINTA,* & *TEMPERAMENTO.*
 Accordeur d'Instrumens. V. *TEMPERAMENTO.*
 A cinq Voix ou Parties V. *SYSGIA.*
 Accompli. V. *PERFETTO.*
 L'Acquise, ou l'Acquise. V. *PROSLAMBANOMENOS,* & *SYSTEMA,* numero 3. & aux deux Tables.
 Accroissement. Point d'Accroissement. V. *PUNTO.*
 Acte 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 *GRATIE,* & *HAUTEUR.*
- A deux, à trois, à 4, à 5, à 6, à 7, à 8, Parties. Voyez tous ces mots à leur rang, & *SYSGIA:* Metre 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'Acquise. V. *cy-dessus* l'ACQUISE. L'Adjointe ou Appliquée. V. *cy-dessus.* Appliqué.
- Admiration. Moyen de l'exprimer par les Sons. V. *SEXTA,* & *TRONCO,* &c.
- Aloer, ou diminuer la force de la Voix, ou de l'Instrument. V. *PLANO, FORTE, ECUSUS,* &c.

266 Adr. *Table Françoise.* Alp.

A droit chemin. V. *PER DIRITTO.*

Affestation de faire toujours la même chose, de suivre le même mouvement, &c. V. *PERFIDIA, PERFIDATO, OSTINATO, &c.*

Affection, Passion, &c. V. *USO.*

Alligé, d'une manière alligée, Lugubre, Triste, &c. V. *SOL-LECITO, LUGUBRE, &c.*

Agreable, manière agreable, gracieuse, &c. V. *GRATIOSO, LEGGIADRO, SOAVE, &c.*

Acord Agreable. V. *cy-dessus Accord.*

Agrement. V. *FIGURA, DIMINUTIVE, &c.*

Agrement du Chant. V. *COLORATURA.*

Signes des Agrements du Chant. V. *NOTA.*

A huit. Composition à 8. Parties differentes. V. *SYSIGIA, &c.*

Aigu. Son Aigu, ou Haut, ou Percant, &c. V. *SUSINO.*

Aiguës. V. *HYPERBOLEON.*

Tetrachorde des Aiguës. V. *TETRACHORDO & SYSTEMA, Tab. 1. des Sur-aiguës. V. Ibid. Tab. 2.*

La dernière des 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 estre le Ton. V. *TUONO. §. 3.*

Ajusté, ou Ajustée. V. *cy-dessus l'Ajusté.*

Ajusté. V. *SYNEMENNON, TETRACHORDO, TRITE, &c.*

Tetrachorde des Ajustés. V. *Ibid. & TRITE numero 4.*

La dernière des Ajustés. V. *NETE SYNEMENNON, TETRACHORDO, & TRITE numero 4.*

La Penultième des Ajustés. V. *PARANETE SYNEMENNON, TETRACHORDO, & TRITE numero 4.*

La troisième des Ajustés. V. *TRITE SYNEMENNON, TETRACHORDO, & TRITE numero 4.*

Quatre au dessus } au dessous }
 Cinq au dessus } V. } au dessous }
 Six au dessus } EPI } au dessous }
 &c. au dessus } ou } au dessous }
 &c. au dessous } HYPER. } &c. au dessous }
 &c. au dessous } &c. au dessous } V. }
 &c. au dessous } &c. au dessous } HIPO. }

A la Renverse. V. *PER, & ROVERSCIO.*

A Penvers. V. *ROVERSCIO.*

Allemande. V. *ALLEMANDA, & SUONATA.*

Aller, cheminer également. V. *ANDANTE.*

Alphabet. Les Lettres des Alphabets Grec & Latin, servoient

Alt. *Table Françoise.* Ate. 267

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 Systême pour la Musique. V. *SYSTEMA. Place & situation de leurs cordes Enharmoniques & Chromatiques. V. TETRACHORDO, SEGNO, & SYSTEMA.*

Ancient Mode. 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.*

Apostre, pour un Apostre. V. *PER.*

Approuvé, Choisi, Authentique. V. *AUTHENTICO, MODO, & TUONO. §. 1.*

A quatre Parties. V. *QUATUOR, SYSIGIA &c.*

A quatre Temp. V. *BATTUTA, LONGA, BREVE, BUONO &c.*

Arrangement de plusieurs Parties. V. *ORDINE & SYSTEMA.*

Arc, ou Archer. V. *ARCO.*

Arche-leuto. }
 Arch-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. & 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, & TRIPOLA. Claf. 3me.*

Assemblage. V. *SYSTEMA.*

Assemblée ou Corps de Musiciens. V. *MUSICA.*

A son aise, commodément. V. *ADAGIO.*

Atendant. Cadence Atendante. V. *QUINTA.*

Li. 2

268 *Attr. Table Françoise.* Bas.
 A trois Voix, ou Parties. V. *TRIO*, & *SYSTIGIA*.
 A trois Temps. V. *TRIPOLA*.
 Au, ou Dez. V. *DA*.
 Au dessous. V. *SOTTO*, *HYPO*, *INFRA*, &c.
 Au dessus. V. *SOPRA*, *HYPER*, ou *EPI*, *SUPRA* &c.
 Avec. V. *CON*.

Avec	{ exactitude discretion majesté moderation sagesse soin, ou diligence vehemence &c.	<i>SOLLECITO</i> .
		<i>MODERATO</i> .
		<i>GRAVE</i> , & <i>MAESTOSO</i> .
		V. <i>MODERATO</i> .
		<i>SOLLECITO</i> .

FORTE.
 &c.
 Augmentation. Point d'Augmentation. V. *PUNTO*.
 Authentique, Choisi, Approuvé. V. *AUTHENTICO*, *MO-*
DO, & *TUONO* §. 1.
 Fugue Authentique. V. *FUGHA*.
 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.
 ♯ V. *QUADRATO*. & *B*. &c.
 Baisser, en baissant la main. V. *THESIS*, *BATTUTA*, *TAT-*
TTO &c.
 Ballet. V. *BALLETTO*. Entrée de Ballet. V. *INTRADA*.
 Bariton & Baritonant. V. *BARITONO* & *VOCE*. numero 3.
 Barré. C. Barré. V. cy-dessus *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-Continué, ou Basse chiffrée, son Inventeur, &c. V.
BASSO-CONTINUO, *FUNDAMENTO*, *LEUTO*, *ORGA-*
NO, *PARTITURA*, *THEORBA* &c.
 Basse-Continué obligée, ou contrainte. V. *OBLIGATO*.
 Basse-Contre. V. *BASSISTA*. Basses

269 *Table Françoise.* Bla.
 Basse-double, ou double Bass. V. *VIOLONE*.
 Basse-Recitante. V. *BASSO CONCERTANTE*.
 Basse-Taille, ou 2de. Taille, ou Concordant. V. *BARITO-*
NO, *TENORE* &c.
 de Haut-Bois. V. *FAGOTTO*.
 de Viols. V. *VIOLA*.
 de Violon. V. *VIOLONE*.
 Petite Basse. V. *BASSETTO*.
 Première Basse. V. *PRIMO* & *BASSO*. 1.
 La plus Basse des Moyennes. V. *HYPATE MESON*, &
SYSTEMA Tab. 1.
 La plus basse des Principales. V. *HYPATE HYPATON* &
SYSTEMA Tab. 1.
 Basson ou Basse de Chromorne. V. *BOMBARDO*, & *FA-*
GOTTO.
 Petit Basson. V. *DULCINO*.
 Premier Basson. V. *PRIMO* & *FAGOTTO* 1.
 Batard. Modes Batards. V. *NOIHO*.
 Bâton. V. *PAUSA* & *TRIPOLA* dans toutes les Classes.
 Demi bâton, & Double bâton. V. *Ibid*.
 Battant, en barrant. V. *BATTUTA* & *FER THESIS* &c.
 Battement. V. *RI-BATTUTA*.
 Battre la Mesure, ou donner la Mesure. V. *BATTUTA*,
TATTO, *METRON*, &c.
 Battre le Triple en general, comment cela se fait. V. *ONDEG-*
GIARE & *TRIPOLA*; Pour les Triples Binaires en parti-
 culier. V. *TRIPOLA*. 3. *Claf. Art. 1. numero 5*.
 Battue. V. *BATTUTA*, *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. & Systema:
 son origine. V. *TRITE*: Signe du b mol. V. *SEGNO*.
 Berardi, (*Anelo*) nom d'un Auteur. V. *DIRITTA*, *PER-*
FIDIA, *SYNCOPE*. sur la fin.
 Binaire, mesure Binaire ou à deux Temps. V. *BATTUTA*,
PERFETTO TEMPO &c: Pourquoi la marque s'ou 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*
LA &c.
 Triple de Blanches. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf. numero 2*.
 L 1 3 Boîte;

270 Boë *Table Française.* Cad.
 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 celuy où l'on doit faire une Con-
 sonance. V. *BUONO*.
 Bon Accord, ou Parfait. *SYSGIA*.
 Bononemi, (*Gio Maria*) nom d'un Auteur. V. *TRIPOLA* sur
 la fin de la 3me. Classe.
 Bontempi, (*Gio Andrea*) nom d'un Auteur. V. *Ibid.* &
TEMPERAMENTO, USO &c.
 Boule V. *GROppo*.
 Bouquin. Cornet à Bouquin. V. *CORNETTINO*.
 Bourdon. V. *CONTINUO*. Faux-Bourdon. V. *FALSO BOR-*
DONE.
 Bourdonnement perpetuel. V. *CONTINUO*.
 B quatre, ou carré. V. B. II. *QUADRATO, TONDO, SYSTE-*
MA: Signe du b quatre, V. *SEGNO*.
 Breve, ou Quarrée. V. *BREVE*.
 Breve sans Point, & Breve Pointée. V. *Ibid.* & sur tout
PROLATIONE.
 Brillant, d'une maniere brillante, enjouée. &c. V. *BRIL-*
LANTE.
 Broderie, ou Diminution. V. *DIMINUTIONE, VARIA-*
TIO &c.
 Buiffon. V. *GROppo*.

C.

C. V. *CANTO*.
 C. barré, ou coupé, ou tranché, ou taillé. V. *TAGLIA-*
TO, TEMPO, PERFETTO &c.
 C. simple, V. C. & *TEMPO*.
 Cadence. V. *CADENZA*: Acte de cadence. V. *ATTO*.
 Cadence ou Tremblement à la Française. V. *TRILLO,*
TRILLETTO &c.

Cad

Cad. *Table Française.* Cha. 271
 Double. V. *TRILLO, RIBATTUTA DI GOLA* &c.
 Etrangere. V. *REGOLARE*.
 Evitée. V. *SEGGIATO*.
 Feinte. *FINTO*.
 Hors du Mode. V. *REGOLARE*.
 Imparfaitte, ou Attendantte. V. *QUINTA*.
 Irreguliere. V. *IRREGOLARE*.
 Parfaite. V. *QUINTA*: où elle se doit faire. V.
MODO numero 11.
 Reguliere. V. *REGOLARE*.
 Simple. V. *SEMPlice*.
 Trompée. V. *INGANNO*.
 &c.
 Cadencé. Profé rimé & cadencé. V. *SEQUENZA*.
 Caisse, battre la Caisse. V. *TIMPANO*.
 Canon. V. *CANONE, GUIDA, FUGLA in CONSEQUEN-*
ZA &c.
 Cantate. V. *CANTATA*.
 Cantique. C'est une partie de l'Office Divin qui se chante com-
 me 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 avancées
 les unes après les autres suivant l'ordre du Clavier, sur les-
 quelles on frappe avec deux batons armés d'une leule au
 bout ce qui rend un son semblable à celui des cloches & fait
 nommer cet instrument Carillon.
 Caux, (*Silomon de*) nom d'un Auteur. V. *STROMENTO*.
 Cercle. V. *CIRCOLO, SEGNO, TEMPO* &c.
 Cercle Encier. 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.
 Celure. V. *CATTIVO, BUONO, LONGA* &c.
 Chaconne. V. *CIACONA, SUONATA, PASSACAGLIO* &c.
 Changement. V. *VARLATO, MUTATIONE* &c.
 Chanson. V. *ARIA, CANZONE, CANTILENA* &c.
 Chansonnette, ou, Petite Chanson. V. *ARIETTA, & CAN-*
ZONETTA.
 Chant.

Chant. V. *CANTO*, & *CANTIENA*.
 Ambrosien. V. *TUONO*. §. 3.
 Beau-chant. V. *MELODIA*, *MODULATIONE*,
USO &c.
 Figuré. V. *CANTO*, *COLORATO* &c.
 Gregorien. V. *CANTO*, & *TUONO*. §. 1.
 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. Tout ces mots à leur Rang.
 Chanter sur le Livre. V. *CONTRAPUNTO*, & *cy-dessus* Sur.
 Chanterelles V. *VIOLINO*.
 Chantre. V. *CANTORE*.
 Chapelle. V. *CAPELLA*.
 Chauffer les Voix à leur point. V. *VOCE*. *numero*. 5.
 Chef, Conducteur, Maître du quelque Troupe ou Bande. V.
CAPO.
 Ton ou Mode qui est le chef d'un autre. V. *TUONO*. §. 1.
 & *AUTHENTICO*.
 Cheminer, aller également. V. *ANDANTE*.
 Cheri. V. *FAVORITO*.
 Chevalier mobile V. *MAGAS*, & *MONOCHORDO*.
 Chotte de Chant, & souvent aussi d'Harmonie &c. V. *CA-*
DENZA. C'est aussi un des agréments du chant dont il est
 parlé aux mots *BUONO LONGA* &c.
 Chiffre. V. *CIFFRA*, & *SEGNO*: Chiffres de la Basse-Conti-
 nue. V. *NOTA*, & *CIFFRA*: 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

Cho. Table Française. Cin. 273
 Premier Chœur, Second Chœur, Troisième Chœur &c. V. *PRI-*
MO, *SECUNDO* &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*.
 Style Choraique. V. *STILO*.
 Chorale. Musique Chorale. V. *MUSICA*.
 Chorde. V. *CHORDA*, ou *CORDA*.
 Belles Chordes, se font des Sons ou des Traits d'harmonie ex-
 traordinaire, recherchez. &c.
 Chordes Chromatiques, ou *Enharmoniques*, quelle estoit leur si-
 tuation dans chaque *Tetrachorde*, selon les Ancien. V.
TETRACHORDO.
 Chordes Diatoniques. V. *MODO*. *numero*. 2.
 Chordes Essentielles d'un Mode. V. *MODO*. *numero*. 1. & 7.
 Chorde pythagoyenne. V. *MESI*, *SYSTEMA*. *Tab.* 1. & *TRITE*.
numero. 1.
 Chordes } naturelles } d'un Mode. V. *MODO*. *numero*. 9.
 Chordes } 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 Cromatiques. 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. *SUONO*.
 Chromorne, ou Chromorne. Basse de Chromorne. V. *BOMBAR-*
DO, *FAGOTTO*, &c.
 Cinq. Composition à 5. Voix en Parties. V. *SISTYGLA*.
 Triple de 5. pour 2. V. *TRIPOLA*. 3. *Cleff.* *Art.* 2. *nume-*
ro 5. sur la fin.
 Cinquième Ton ou Mode. V. *IONIO*, & *HYPIONICO*.
 Cinquième Ton du Plainchant. V. *TUONO*. §. 1: Comment
 on le connoit, sa Finalité, sa Dominante & un Exemple.
 V. *TUONO*. §. 2.

M m

Circon-

274 Cir. *Table François.* Con.

Circonférence, étendue d'un Mode. V. *MODO.* numero 3.

Clairon & Trompette de l'Orgue. V. *TROMBA.*

Classes des Tons du Plainchant, combien il y en a, quelles elles sont &c. V. *TUONO.* §. 1. & 2.

Clavessin. V. *CLAVE-CYMBALO.*

Clavier, d'un Orgue, d'un Clavessin &c. V. *TASTATURA.*

Clef, & Clefs, ce que c'est, combien il y en a; pourquoy il y en a trois dans nôtre Musique Pratique &c. V. *CHIAVE, NOTA, SISTEMA* &c.

Les sept premières lettres de l'Alphabet Latin sont des Clefs & pourquoy. V. *ibid.*

Marquées, V. *CHIAVE.*

Naturelles, V. *CHIAVE.*

Clefs.

} Transposées.	} <i>NOTA.</i>	
		} &c.

Petite Clef, c'est la Clef de F. sur la 3^{me} ligne, ou du milieu. Quand elle est sur la quatrième, on la nomme la grande Clef.

Des trois Clefs du Systeme Moderne celle de G, est assemblée aux Dessus ou Voix aiguës; celle de F, aux Voix Graves ou Basses; celle de C, aux Voix, ou Parties du milieu. V. *CHIAVE, NOTA, SISTEMA.*

Collateral, Mode Collateral. V. *TUONO.* §. 1. numero 2. & 3.

Combinés les Sons V. *MUSICA COMBINATORIA.*

Comm. V. *COMMA.* Son origine ou sa forme. V. la Table du mot *PROPORTIONE.*

Comme cy-dessus. V. *COME SOPRA.*

Commoulement, à son aise, V. *ADAGIO.*

Commun. Mode ou Ton commun, ou mixte. V. *TUONO.* §. 2. numero 2. Taille commune. V. *TENORE.*

Compassion. Exciter de la compassion, V. *PIETOSO.*

Complies V. *COMPIETA.* Péanmes de Complies V. *SALMO.*

Composé, Redoublé, figuré. V. *COMPOSITO, FIORITO, FIGURATO, CONTRAPUNTO* &c.

Accord composé. V. *SISTIGIA.*

Cadence composée. V. *CADENZA.*

Intervalle composé. V. *INTERVALLO.*

Triple composé. V. *TRIPOLA.* 2. *Claf.* numero 1. & suivants &c.

Composer, manière de composer. V. *STILO,* & cy-dessus *Composition.*

Compositeur. V. *COMPONISTA.*

Composition. V. *COMPOSIZIONE, STILO, MUSICA* &c.

Composition à 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. &c. Parties. V. *SISTIGIA.* &c.

Con. *Table François.* Con. 275

& tous ces mots à la lettre A; ou chacun à leur Rang.

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

Conclure, fermer, finir &c. V. *CHIUENDO* &c.

Concordant, ou Basse-Taille. V. *BARIONO,* & *TENORE.*

Condensé, Genre épais ou condensé. V. *GENRE, SPISSO,* & *SISTEMA.*

Conduite du mot Latin *Dedusse.* V. *DEDUZIONE.*

Confesseur. Pour un S. Confesseur. V. *PER.*

Conjoint, ou ajusté &c. V. *SYNEMENNON* & cy-dessus *Ajusté.*

Conjoint, qui se suit immédiatement. Par degrés conjoints. V. *GRADO, SECONDA, USO.* numero 1. &c. Tetrachorde conjoint. V. *TRITE* numero 1.

Conjonction. V. *TETRACHORDO,* & *TRITE.* numero 2.

Connoître, connoissance: Regles pour connoître de quel Ton est une Piece de chant. V. *TUONO.* §. 2: A quoy peut servir cette connoissance. *Ibid.* §. 3.

Consonance. V. *CONSONANTE, BUONO* &c.

Mixte. V. *QUARTA.*

Parfaite. V. *CONSONANTE, OTTAVA,* & *QUINTA.*

Consonance.

} Imperfaite.	} V. <i>CONSONANTE, TERZA,</i> & <i>SESTA.</i>	
		} Doublée, Triplée, &c. V. <i>INTERVALLO,</i> &c.

Consonances. Leurs Proportions. V. la Table du mot *PROPORTIONE.*

Continu. V. *CONTINUO:* Basse-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.

Basse contrainte, ou obligée. V. *ibid.*

Contraire. Mouvement contraire. V. *MOTTO.*

Contre-Fugue. V. *FUGHA.*

Contre point. V. *CONTRAPUNTO.*

Affecté. V. *PERFIDIA*, & *PERFIDIAIO*.
 à la 3^e. la 4^e. 5^e. 6^e. 7^e. 8^e. 9^e. 10^e. 11^e. 12^e.
 &c. au dessus ou au dessous du Sujet. V. *DOPPIO*,
 & *RIVOLTARE*.
 Au dessus, ou au dessous du Sujet. V. *Ibid.*
 Boîteux, ou à la Boîteuse. V. *ZOPPO*.
 Composé. V. *CONTRAPUNTO*, & *COMPOSTO*.
 Coloré. V. *CONTRAPUNTO*, & *COLORATO*.
 Délicé, ou libre. V. *Ibid.* & *SCIOLTO*.
 Diminué. V. *CONTRAPUNTO*, & *DIMINUTO*.
 Double. V. *DOPPIO*, *RIVOLTARE*, *RIVOLG-*
MENTO &c.
 Entrelacé. V. *CONTRAPUNTO*, & *SYNCOPATO*,
 ou *LEGATO*.
 Fait sur le champ, ou Extemporaneé. V. *CONTRA-*
PUNTO.
 Figuré. V. *CONTRAPUNTO*.
 Fleuri. 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*, *TIRA-*
TA &c.
 &c.
 Contre-temps causé par la Syncope. V. *SYNCOPE*.
 Corde. V. *cy-dessus* Chorde avec un H.
 Corebus, 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 *VIRGULA*.
 Couleur, d'une Note. V. *NOTA*.
 Couleur ou ornement &c. V. *CHROMA*.
 Couper, trancher, ou coupé, tranché, barré &c. V. *TAG-*
LIATO.
 Couper les Sons, ce que c'est, comment, & pourquoy cela se
 fait. V. *IRONCO*. Il y a bien des occasions où il ne faut
 pas couper les Sons. V. *CONTINUATO*.

Complet.

Couplet. V. *STROFFA*: Second Couplet ou Double d'un Air,
 ou Diminution &c. V. *VARIATIO*.
 Courants espèce de Danse dont l'Air se note ordinairement,
 en Triple de Blancs, avec deux Reprises qu'on recommen-
 ce chacune deux fois &c. V. *SUONATA*.
 Courte Simphonie. V. *RITORNELLO*, & *SUONATINA*.
 Cpitaine, incurs, affection, ou passion. V. *USO*.
 Couvert. Parties couvertes, ou moyennes; ce sont celles qui
 tiennent le milieu entre le Dessus & la Basse. V. *RELA-*
TIONE.
 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. *MISCHROMA*, & *QUATRICHROMA*.
 Triple de Croches, ou 3. pour 8. V. *TRIPOLA*. 1. Claf.
numero 4. de Doubles Croches. *Ibid.* *numero 5.*
 Nonuple de Croches & de Doubles Croches. V. *TRIPOLA*.
 2. Claf.
 Sextuple de Croches & de Doubles Croches. V. *TRIPOLA*.
 Cl. 3. Art. 1.
 Déduple de Croches & de Doubles Croches. V. *TRIPOLA*.
 Claf. 3. Art. 2.
 Croix. Pour la Sic. Croix. V. *PER*.
 Cromorne. V. *cy-dessus*. Chromorne.
 Cy-dessus, comme cy dessus. V. *COME SOPRA*.
 Cy-levant. V. *GIA*.

D.

D Voyez *DISCANTO*, Dessus &c.
 Dans le, dans la, dans les &c. V. *NEL*.
 Danse, & Dances. V. *OPERA*, *GAVOTTA*, *MINUETTO*,
GIGA, *FORLANA* &c.
 Danse Rustique. V. *VILLANELLA*.
 De. V. *PER*. De, du, des, de la. V. *DEL*.
 Déclamation (*Declamatio*) V. *RECITATIVO*, *LARGO*, *ORA-*
TORIO &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*.
 Dédicace. Pour la Dédicace. V. *PER*.
 Dessendu. V. *INTERVALLO*, *PROHIBITO*, *VIIETATO* &c.
 Dessinés. Pour les dessinés. V. *PER*.
 Pleumes des Dessinés. V. *SALMO*.
 Min 3

Degré.

278 Des. Table Françoise. Dem.
 Degré. V. GRADO: Par degrez conjoints, V. DI GRADO:
 Par degrez disjoints, V. PER SALTO: Voyez aussi pour ces
 deux le mot USO.
 Dellié, ou Dellié. V. SCIOLTO.
 Demi. V. MEZZO, ou MEZO, ou HEMI, ou SEMI.
 Mton. 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, HEMITONO &c.
 &c.
 Mesure. V. MINIMA.
 Pause. V. PAUSA.
 Demi-
 Tirade. V. TIRATA numero 1,
 &c.
 D'en bas. V. SOTTO, ou DI SOTTO.
 Dependant. Ton dependant. V. TUONO. §. 1. numero 3.
 Dernière. V. NETE, c'est la corde la plus haute la plus aigüe
 d'un Tetrachorde.
 La
 Derniere { des Aiguës, ou Excellentes. V. NETE HYPER-
 BOLEON, & SYSTEMA. Tab. 1.
 des Ajustées, ou Appliquées. V. NETE SYMBENNON & SYSTEMA. Tab. 1.
 Des Disjointes, ou Separées. V. NETE DIESEUGMENON, & SYSTEMA. Tab. 1.
 Des, du, de la &c. V. DEL.
 Desja. V. GIA.
 Deslié, libre. V. SCIOLTO, RISOLUTO &c.
 Demurs, (Year) ou Demurs, ou Dimurs, nom d'un Auteur.
 V. NOTA. & cy-dessus à la lettre M. des-Murs.
 Dessin, ou Intention. V. MOTIVO.
 Dessous. V. HYPO, INFRA, SOTTO, SUB.
 Dessus. Substant. & Partie de Musique. V. CANTO, DISCANTO, SOPRANO &c.
 Dessus du Petit Chœur, ou Recitant. V. CANTO, CONCERTANTE.
 Dessus du Grand Chœur. V. CANTO RIPIENO.
 De Flûte. V. FLAUITO.
 Dessus { 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-

279 Dess. Table Françoise. Dis.
 Haut-dessus. V. SOPRANO, ou CANTO, PRIMO.
 Premier Dessus. V. Ioid. & PRIMO.
 Premier Dessus de Violle, de Violon &c. V. PRIMO, VIOLINA, VIOLINO.
 Second, Troisième &c. Dessus. V. CANTO. 2, ou 3, &c.
 Dessus adverb. Au dessus. V. EPI, HYPER, SUPRA, SUPER, SOPRA.
 Sens dessus-dessous. V. ROVERSICIO.
 Décourrier, Détourné, Cadence détournée. V. STREGITO.
 Deux. V. DOI, ou DUE: Composition à deux Parties. V. DUO, & SYSTIGIA.
 Devotement. V. DIVOTO.
 Deu. 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 ire. Dies illa. V. SEQUENZA.
 Dieze. Chromatique & Baharmonique. V. DIESIS, SEGNO, SYSTEMA &c.
 Dimanche. Pleumes du Dimanche. V. SALEM.
 Diminué. V. DIMINUTO: Contrepunt Diminué. V. CONTRAUNTO: Interval Diminué. V. INTERVALLO.
 Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième, & Octave &c. Diminuée. V. tous ces mots chacun à leur rang.
 Seconde Diminuée. V. SEMI-TUONO.
 Diminuer, ou adoucir la force de la Voix. V. PIANO.
 Diminution. V. DIMINUTIONE, & VARIATIO.
 Dissant. V. DISCANTO.
 Discrètement. V. DISCRETO.
 Discretion. Avec discretion. V. MODERATO.
 Dis-jindre, 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, DIVISARUM & SYSTEMA. Tab. 1.
 Derniere

280 Dis Table Françoise Don

Dernier 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, OATTHO, &c.

Proportions, en Formes des Dissonances. V. la Table de mot PROPORTIONNE.

Comment on les prepare, comment on les fauve; 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'Oclave, de la 5te. & de la 3te. min. V. cy-dessus au mot Arithmetique.

Point de Division. V. PUNTO.

Dixième, ou 10e. doublée. V. DECIMA, INTERVALLO, TERZA &c.

Dixième doublée, ou 20e. triplée. V. DECIMA SETTIMA.

Dix-huitième. V. DECIMA OTTAVA, & QUARTA.

Dix-neuvième. V. DECIMA NONA, & QUINTA.

Dix-septième. V. DECIMA SETTIMA, & TERZA.

Dodecuple, de Rondes, de Blanchets, de Noises, de Croches, & de Doubles Croches. V. TRIPOLA. Ibid. & en particulier pour le Dodecuple de Croches. V. OTTUPOLA.

Dominant. Ton, ou Mode dominant. V. TUONO. §. 1.

Ton, ou Son dominant, c'est le Ton du Chœur. V. TUONO.

DOMINANTE. La definition que je donne sous ce Titre est bonne, pour ce qu'on nomme Modes: Mais elle semble d'abord ne pas s'accorder avec les Dominantes des Tons du Plain-chant. C'est pourquoy. V. ces Dominantes au mot Tuono. §. 2. numero 3.

Domitante. V. DOMINANTE, & MODO numero 1. & 7, & TUONO. §. 2. & 3.

Dominantes & Finales de tous les Tons de l'Eglise en deux Vers. V. TUONO. §. 2. numero 3.

Reduction des Dominantes de tous les Tons de l'Eglise à un même Son, pour entretenir le Ton du Chœur. V. TUONO. §. 3.

Table des Dominantes & Finales des Tons de l'Eglise par rapport à la Musique. V. TUONO. §. 3.

Donner le Ton du Chœur, ce que c'est. V. TUONO. §. 3. Donner

Don. Table Françoise Du. 285

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 &, & DUPLIO.

Double d'un Air, ou Second Couplet en diminution. V. VARIATIO.

Double { Bassé, ou Basson. VIOLONNÉ.
Cadence, ou Tour de gosier. V. RIBATTUTA DI
GOLA, TRIELLO, &c.
Croche, ou Crochée. V. NOTA, & SEMI.
Fugue. V. FUGHA IN CONSEGUENZA &c.
Oclave. V. DIS-DIAPASON, & DECIMA
QUINTA.
Triple. V. TRIPOLA. 1. Claf. numero 2.
&c.

Contrepont Double. V. DOPPIO, RIVOLGIMENTO, & RIVOLTARE.

Proportion Double. V. PROPORZIONE.

Triple. Doublement Triple. V. TRIPOLA. 2. Claf. numero 1. & seqq.

Doublé. V. REPLICATO.

Seconde, 3te, 4te, 5te, 6te, 7me, 8ve &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. PLANISSIMO, 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. Pour un ou 1. 2. 4. 8. 16. V. DODECUPLA, OTTUPOLA, SUB, SUPER, TRIPOLA. 3. claf. art. 2. numero 1. & seqq.

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. MOTTO, & RETTO.

Du. V. DEL.

N n

Duo,

282 Duo. *Table Française.* Enh.
 Duo, Composition à deux Parties. V. *DUO & SYNGIA*,
 Petit Duo. V. *DUETTO*.
 Du premier, du second, du 3^{me}, 4^{me}, 5^{me}, 6^{me}, 7^{me}, & 8^{me},
 Ton. V. *PROTOS, TUONO*, & tous ces mots à leur Rang.
 Dur, b Dur, ou *à quatre*. V. *DURALE*.
 Durée des Sons, les Signes ou marques. V. *SEGNO, FIGURA,*
NOTA, SYSTEMA &c.
 Dureté. C'est proprement *Dissonance*, & entre les *Dissonances*
 celles qui sont extraordinaires, comme les Intervalles *dimi-*
nués, ou *superflus* &c.
 Du S. Esprit. V. *PER*.
 Dydime, nom d'Homme. V. *TEMPERAMENTO*.

E.

E Cho. V. *ECHUS*.
 S'efforcer, ou s'efforçant, ou de toute sa force. V. *STEN-*
TATO.
 Egal, ou également. V. *UGUALE*. Aller, cheminer *égalle-*
ment, ou à Notes *égales*. V. *ANDANTE*.
 Egalité. Proportion d'Egalité. *PROPORTIONE*.
 Egalité réglée, & bien marquée de tous les temps de la Me-
 sure. V. *MOTTO*.
 Eglise. V. *CHIESA*. Musique d'Eglise. *MUSICA ECCLIE-*
SLASTICA, ou *DA CHIESA*. Sonates d'Eglise, ou pour
 l'Eglise. V. *SONATA*. Modes, ou Tons de l'Eglise. V.
MODO numero 5. & TUONO. §. 1. & seq.
 Elevation. V. *ELEVATIO & THESIS*.
 Eloigné. Accord éloigné. V. *SYNGIA*.
 Emboucher la Trompette, la Sonner. V. *TROMBA*.
 Emphatique. V. *MAESTOSO*.
 En baissant la main ou en frappant. V. *THESIS & PER THE-*
SIN.
 En bas. V. *INFRA, SUB, SOTTO* &c.
 En cas que. V. *SE*.
 Energie. V. *PIENO, QUINTA* &c.
 En frappant. V. *cy-dessus* en baissant.
 Enharmonique. V. *ENHARMONICO, GENERE, SYSTEMA,*
TETRACHORDO. Genre Enharmonique, son Inventeur,
 son Origine, ses Cordes, ses Effets &c. V. *SYSTEMA*. Si-
 tuation des Cordes Enharmoniques dans le Systeme des An-
 ciens Grecs. V. *Ibid.*
 Dièse Enharmonique. V. *DIESIS, & SEGNO*.

Enjoté.

Enj. *Table Française.* Exp. 283
 Enjoté, d'une manière Enjotée. V. *ALLEGRO, VIVACE,*
BRILLANTE, SOGLIATO &c. Stilo Enjoté. V. *Ibid. &*
STILO.
 En levant. V. *THESIS, & PER ARSIN*.
 En pleurant. V. *LACRIMOSO*.
 Entier. V. *PIENO PERFETTO* &c. Cercle Entier. V. *CIRCO-*
LO & TEMPO. Demi-Cercle Entier. V. *SEMICIRCOLO,*
& TEMPO.
 Entonner un Pfeuume, une Antienne &c. V. *TUONO. §. 3.*
 Entrée ou Prelude. V. *INTRADA*. Entrée de Ballet. V. *Ibid.*
 Entrelacé, ou Syncopé. V. *SYNCOPE, & CONTRAPUNTO*.
 Entrecroiser, le Ton du Chœur, comment cela se doit faire. V.
TUONO. §. 3.
 Eolien. Mode, ou Ton des Anciens. V. *EOLIO*.
 Sous-Eolien. V. *HYPO-EOLIO, & MODO*.
 Epais, ou Condensé. V. *GENERE SPISSUS, & SYSTEMA*.
 Eschelle, & Eschelon. V. *SCHOLA, & SYSTEMA*.
 Espace. V. *SPATIO*. Espaces & lignes, leur Origine, leur In-
 vention, leur utilité. V. *SYSTEMA*.
 Espicette. V. *SPINETTO*.
 Essentiel. Cordes, ou Sons Essentiels d'un Mode. V. *MODO.*
numero 1. & 7.
 Estendu d'un Mode, d'un Chant &c. V. *AMBITUS & MO-*
DO numero 3. Des Tons de l'Eglise. V. *TUONO. §. 2.*
 Estroit, mouvement estroit, léger, vite. V. *STRETTO*.
 Etonnement, admiration, comment l'exprimer en Musique. V.
TRONCO, SESTA &c.
 Eveillé, d'une manière éveillé. V. *SUEGLIATO, VIVACE,*
ALLEGRO &c.
 Eviter la Conclusion, Cadence évitée. V. *SPUGGITO*.
 Exactitude, avec exactitude. V. *SOLLECITO, CON DIL-*
GENZA, OSSERVANZA &c.
 Excellent Musicien. V. *VIRTUOSO*.
 Excellentes, ou les plus aiguës. V. *cy-dessus. Aigu. & SYSTE-*
MA. Tab. 1.
 Exciter de la Pitié. V. *PIETOSO*: Des Larmes. V. *LACHRY-*
MOSO: De la Tendresse. V. *AFFETUOSO*: De la Joye.
 V. *ALLEGRO*: De la Colere. V. *CON FURIA* &c.
 Voyez aussi *cy-dessus*, Expression.
 Exclamation, comment l'exprimer. V. *SESTA MINORE*.
 Exemple, Patron, Modèle &c. V. *REGOLA*.
 Expressif. V. *PATHETICO, RECITATIVO, RISENTITO*.
 Stile Expressif. V. *STILO*.
 Expression triste & languissante. V. *SYNCOPE LANGUENTE,*
LACRYMOSO &c. De Tristesse & de Douleur. V. *SESTA*
 N n 2 MINORE;

MINORE: de Sanglets, de Sôphus, d'Admiration, d'Étonnement, Pour les cérémonies 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 PIANA SIMPLICE** &c.
Facteurs d'Orgues, ou d'autres Instrumens, leur Diapason. V. **DIAPASON**, & **SYSTEMA** sur la fin.
Fa feint, & *Fasillum*. V. **FA FINITO**.
Fagot, ou Basson. V. **FAGOTTO**. Petit Fagot. V. **FAGOTTINO**. Quart Fagot. V. **DULCINO** &c.
Fantaisie. V. **FANTASIA**, **RICERCATA**, **MOTETO**, **SYMPHONIA** &c.
Favori s. Favorisé, 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 Mélodie, que dans l'Harmonie. V. **QUINTA**: Elle est bien différente du Triton. V. **TRITONO** &c.
Fausse Relation, tolerable, intolérable &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. **FINITO**. Fa feint. V. **FA FINITO**. Cadence feinte. V. **FINITO** &c.
Feinte, en Musique, c'est toute Note *Disfée*, 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. Picaunes pour les Vêpres des Fêtes. V. **SALMO**, ou **SALMI FESTIVI**.
Festillet. V. **CARTA**.
Fifre. V. **PIFFARO**, & **FIFFARO**.
Figuré, Composé, Redoublé. V. **COMPOSTO**: **REDUPLICATO** &c. Contrepoint figuré. V. **CONTRAPUNTO**: *Musique*

figue figurée. 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* **FINALE**. &c.

Finir, Fermer, Conclure. V. **CHUDENDO**.

Finir. V. **FINITO**.

Flagecollet. V. **FIFFARO**, **FLAUTO**, **FLAUTINO**, & **ZUPOLO**.

Fleurét, ou Fleurettes. V. **FIORETTO**.

Fléury. V. **FIORITO**. Stile Fléury. V. **STILO**. Cadence Fléurie. V. **FIORITO**.

Flouris. V. **CONTRAPUNTO**, & **FIORITO**.

Flûte. V. **FLAUTO**, **FLAUTINO**, **ZAMPOGNA**, & **PIFFERO**: Flûte à Bec. V. **FLAUTO**, & **ZAMPOGNA**: Flûte Traversière. V. **FLAUTO**: Petite Flûte. V. **ZUFOLO**: Stile des Flûtes. V. **STILO SIMPHONLACO**: Loix, Nomus, ou Modes des Flûtes. V. *cy-dessus*. Loix. &c.

Fois, une fois, deux fois &c. V. **VOLTA**.

Force, Energie. V. **PIENO**.

Forlane de Venise, espèce de Danse. V. **SALTARELLA**.

Former, ou Origine des Intervalles, tant Consonants, que Dissonants. V. la Table du mot **PROPORTIONE**.

Fort, Fortement, avec vehemence. V. **FORTE**.

Fort, ou très-Lentement. V. **LARGO**, **ADAGIO** **ADAGIO** &c.

Fort, ou très-Doucement. V. **PIANISSIMO**.

Fort, ou très-Gayement. V. **ALLEGRO** **ALLEGRO**.

Fort, ou très-Vite. V. **PRESTISSIMO** &c.

Frapper, 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.

Fréquent, c'est, selon le P. Merfenne, le Cendanté, ou l'Epais des Anciens. V. **SPISSUS**.

Fugue. V. **FUGA**, **GUIDA**, **CANONE**, **IMITATIONE**, &c.

Fug. *Table Françoise.* Gen.
Authentique, & Plagale. V. *FUGA AUTHENTICA*.
Double. V. *FUGA DOPPIA*.
Grave. V. *FUGA GRAVE*.
Pathetique. V. *FUGA PATHETICA*.
Fugue: Liée ou Obligée, Libre ou Déliée, &c. V. *FUGHA*.
Perpetuelle. V. *CANONE*, & *INFINITO*.
À l'Unisson, l'8^{es}, la 4^{te}, la 3^{te}, au dessus, ou au dessous du Sujet. *FUGHA*.
Par Mouvements contraires. V. *Ibid.* &c.
Sujet de Fugue. V. *SOGGETTO*. numero 4. & *FUGHA*.
Fuy, Evité. V. *SFUGITO*.
Fondement, ou *Fundamento*. V. *FUNDAMENTO. BASSO. CON. ORGANO* &c.
Fusc, ou Croche. V. *FUSA, CHROMA & NOTA*.
Semi-Fusc. V. *SEMI-CHROMA* &c.

G.

Gaillarde. V. *GAGLIARDA & VOLTA*.
Gaillardement, Gayement, Legement. V. *LEGGIADRO; ALLEGRO, SUEGLIATO* &c.
Galand. V. *STILO. BRILLANTE*, & *Ibid.*
Gamme. V. *GAMMA, MANO HARMONICA*, & sur tout *SYSTEMA*, où l'on trouvera toute l'Histoire de la Gamme & des différents Changements qu'on y a faits.
Lettres de la Gamme; Pourquoy nommées Clefs. V. *CHLAVE*, & *SYSTEMA*.
Gardien, ou *Guidon*. V. *MOSTRA*.
Gavotte. V. *GAVOTTA, MOTTO*, & *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. *Genus*.

Genre.

Diatonique. V. *DLATONICO*.
Chromatique. V. *CHROMATICO*: Son Inventeur, son Origine, ses Cordes. V. *SYSTEMA*: leur situation, & leur nombre dans l'ancien Sylléne. 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. *DLATONICO & GENERE*.
&c.
Mutation par Genres. V. *MUTATIONE*.
Genres, ou diverses Especes generales des Proportions. V. *PROPORTIONE*.
Gigue, & Gicque. V. *GIGA, SUONATA* &c.
Gigues Angloises. V. *SALTARELLA*.
Gölier, Tour de Gölier. 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. *RIPRESA*.
Grand Triple. V. *TRIPOLA. CLASS. 1. numero 1.*
Grave. V. *GRAVE*: Fugue Grave. V. *FUGHA*: Sous Graves, ou Bas. V. *SUONO* &c.
Gravement. V. *GRAVE, TARDO, LENTO, LARGO, MABSTOSO* &c.
Gravité. Avec gravité. V. *cy dessus* Gravement.
Gravité des Sons. V. *SUONO, POSAUNE, TRAMBONE* &c.
Grec. Systemé des Anciens Grecs. V. *SYSTEMA*. Son Histoire, Noms des 15 Cordes qui le composoient, 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 ou Notes des Latins, à sept. V. *SYSTEMA*. Il introduisit les quatre Tons Plagaux dans les Chants de l'Eglise, & pourquoy. V. *TUONO. §. 1.* Rapport de ses sept Lettres avec les Notes Modernes. V. *SYSTEMA. Tab. 2.* &c.
Grez Contraire; ce sont deux mots formez des Latins, *Gressus*, ou

288 Gro. *Table Françoise.* Hau.
 ou *Progressus Contrarius*, qui signifient en general, Mouvement Contraire. V. *MOTTO*. & en particulier, deux Passages fort descendus dans le Contre-point; Sçavoir de la 5^{te}, à l'8^{ve}, & de la 3^{ee}, Majeure à la Quinte, par Mouvements contraires &c.
 Gros Chœur. V. *cy-dessus*. Grand Chœur.
 Groupe. V. *GROppo*.
 Gui, ou Guy Aretin, ou d'Avèze. 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. *Ibid.* & *SILLABA*.
 Guide. V. *GUIDA*.
 Cuidon. V. *CUSTOS*, *INDEX*, *MOSTRA*.
 Guitare. V. *QUITARRA*.

H.

Habitude. V. *USO*.
 Hardiment. V. *VIVACE*, *ANIMATO* &c.
 Harmonie. V. *HARMONIA*, *GENERE*, *SUONO*, *TERZA*, *SYSYGIA*, &c.
 Harmonie naturelle. V. *NATURALE*.
 Tout ce qui fait Harmonie. V. *MUSICA*.
 Pratique, & Usage de toutes les Dissonances dans l'Harmonie. V. *SUPPOSITION*, & *SYNCOPE*; & les Times de chaque Dissonance en particulier.
 Harmonique. Division Harmonique de l'8^{ve}, de la 5^{te}, & de la 3^{ee}, Min. V. *cy-dessus* Arithmetique.
 Main Harmonique. V. *MANO HARMONICA*.
 Milieu Harmonique. V. *TRIAS HARMONICA*.
 Musique Harmonique. V. *MUSICA*.
 Triade Harmonique. V. *TRIAS HARMONICA*, *MODO*, *numero 7*. *QUINTA*, & *SYSYGIA*.
 Trio Harmonique. V. *MODO*. *numero 7*.
 Harmoniquement. V. *MODO*. *numero 4*.
 Harpegé. V. *HARPEGIATO*.
 Haut, ou Aigu. Sons Hauts. V. *SUONO*.
 Voix Hautes, ou Chœurs de Voix Aiguës ou Hautes; comment, & quel Ton leur donner. V. *TUONO*. §. 3.
 Haut-Bois, que les Italiens nomment *Piva*. V. *CORNETTINO*.

Hau. *Table Françoise.* Hui. 289
 NO. Haute-Contre de Haut-Bois. V. *PIFFARO*: Taille du Quinte de Haut-Bois. V. *DULCINO*.
 Haut-Dessus. V. *SOPRANO*, *CANTO*, ou *DISCANTO PRIMMO*, ou *I*, &c.
 Haute-Contre. V. *ALTO*, & *CONTRA-TENOR*.
 Haute-Contre Chantante; Récitante; du Grand, ou du Petit Chœur, du Premier, ou du Second Chœur, &c. V. *ALTISSIMA*, & *ALTO*.
 Haute-Contre de Haut-Bois. V. *PIFFARO*: De Violle. V. *VIOLA*: De Violon. V. *VIOLINO* &c.
 Première Haute-Contre. V. *PRIMO*.
 Seconde Haute-Contre. V. *SECONDO* &c.
 Haute-Taille, ou Première Taille Chantante; Récitante; du Grand ou du Petit Chœur; du Premier, ou du Second Chœur &c. V. *TENORE*.
 Hautes, Cordes les plus Hautes de l'ancien Systeme. V. *HYPERBOLEON*. Voyez aussi *cy-dessus*, Aiguë, & *cy-dessus*, Sur-aiguës.
 Hauteur, la Hauteur d'un Son; Ce terme me paroît bien impropre; & nôtre 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*.
 Hagnis. 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. *SYSYGIA*.
 Huitième Mode, ou Ton. V. *MISSOLIDIO*, & *HYPOMISSOLIDIO*.
 Huitième Ton de l'Eglise, ou l'Octave. V. *TUONO*. §. 1.
 Oo Exemple

Exemple du 8^{me}, Ton. V. TUONO. §. 2.

Hymne, ou Hymne. V. INNO.

Hymne de S. Jean, *Ut quatuor laxis* &c. d'où Guy Raretib a tiré les six noms des Notes de la Musique. V. SYSTEMA.

Hypo	}	Dorien	} TUONO. §. 1.
		Phrygien	
		Lydien	
		Mixte Lydien	

I.

Illegitime. V. NOTHO. Mode illegitime. V. PLAGALE, MODO, NOTHO &c.

Illustré. V. VIRTUOSO.

Imitation, en quoy'elle differe de la Fague. V. TUGHIA, & IMITATIONE.

Imitation Simple, Double, Renvoïée en Retrogradant, à la 2^{de}, la 3^{de}, la 4^{de}, la 5^{me}, la 6^{me}, &c. au dessus ou au dessous, &c. V. IMITATIONE.

Immédiat. Accord immédiat. V. SYSTIGMA.

Immédiatement. Sauver une Dissonance. Immédiatement. V. SYNCOPE.

Impair. Ton Impair, ou, Authentique. V. TUONO. §. 1. numero 3.

Imparfait. V. IMPERFETTO.

Accord imparfait. V. SYSTIGMA.

Cadence imparfaite. V. CADENZA, QUINTA. &c.

Cercle imparfait. V. CIRCOLO, & SEMI numero 3.

Consonance imparfaite. V. CONSONANZA, SESTA, TERZA &c.

Mode, ou Ton imparfait. V. TUONO. §. 2. numero 3.

Mode, ou Moût inférieur, imparfait.

Mode, ou Moût supérieur, imparfait. V. MODO, TEMPO, PROLAZIONE.

Prolation imparfaite. V. PROLAZIONE.

Signes imparfaits; ou d'imperfection. V. PUNTO.

Temps imparfait. V. TEMPO, & SEMI.

Imperfection. Point d'imperfection. V. PUNTO.

Incomplet. Moût du Ton incomplet, ou imparfait. V. TUONO. §. 2. numero 3.

L'Indice, ou la Moût des Moyennes. V. LICHANOS-MESON, & SYSTEMA. Tab. 1.

L'Indice ou la Moût des Principales, ou plus Basses. V. LICHANOS-

CHANOS-HYPATON, & SYSTEMA. *bid.*

Inégalité. Proportion d'Inégalité. V. PROPORTIONE.

Intérieur. V. SOTTO, SUB, HYPO &c.

Infini. V. INFINITO.

Instrument, diverses Espèces d'Instruments. 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. DIASEMA, & INTERVALLO.

Bon.

Composé. } V. INTERVALLO.

Double

Défendu. V. *bid.* & VIETATO.Diminué. V. *bid.* & DIMINUTO.Eloigné. C'est celui qui passe, ou est plus grand que l'Octave. V. *bid.* & SYSTIGMA.

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.

Intervalle. } Mauvais. V. DISSONANTE, VIETATO &c.

Permis. V. INTERVALLO, & VIETATO.

Petit. C'est le Semi-Ton Mineur, & tous les Intervalles plus Petits que luy. V. COMMA.

Quadruple. V. INTERVALLO, & QUADRUPICATO.

Repliqué. V. INTERVALLO, & REPLICATO.

Simple. V. INTERVALLO, & SEMPLICE.

Superflu. V. chaque Intervalle à son Rang.

Toleré. V. INTERVALLO, & VIETATO.

Triplé. V. INTERVALLO, & TRIPLICATO.

&c.

Intolérable. V. PROHIBITO, VIETATO &c.

Fausse 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. §. 3. numero 3.

Introduction. V. INTRADA, & PRELUDIO.

Introit. V. TUONO. §. 2. numero 3.

Joint. Notes Jointes ou Liées. V. NOTA, & LEGATURA,

Oo 2

Jonien.

392 **Jon.** *Table Française.* **Len.**
 Ionien. V. *JASTO*, *JONIO*, & *MODO*.
 Irregulier. V. *IRREGOLARE*.
 Cadences Irregulieres. V. *MODO IRREGOLARE* &c.
 Sauts Irreguliers. V. *SALTO*.
 Modes, ou Tons Irreguliers. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.
 &c.
 Jugement, avec Jugement. V. *GON DISCRETIONE*.
 Juste. Accord Juste. V. *SYSYGLA*.
 Juste. Consonance, Corde, Ton, Intervalle, Son, Harmonie &c.
 Juste. V. ces mots à leur rang.
 Juste. Quarte, Quinte, Octave, &c. Juste. V. Tous ces mots
 à leur rang.
 Juste. Entonner, ou Intonation. Juste. V. *TUONO* &c.

K.

K Treher (Athanafe.) Nom d'un Auteur. V. *NOTA QUAR-
 TA*, *STROMENTO*, *SYSTEMA* &c.

L.

A La clef, la 3^{me}, l'8^{me}, &c. au dessus, ou au dessous. V. *HY-
 PER*, ou *HYPO*.
 Lamentation. V. *LAMENTATIONE*.
 Languissant, Maniere, ou expressions languissantes. V. *LAN-
 GUENTE*, *SYNCOPE* &c.
 Languissamment. V. *LENTO*, *LARGO*, *ADAGIO* &c.
 Larmes, comme si on répandoit des larmes. V. *LACHRY-
 MOSO*.
 Latins. Leur Systeme. V. *SYSTEMA*: Note a substitué leurs Let-
 tres à celles des Grecs, pour servir de Notes. V. *ibid.*
Tab. 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, pa-
 resseuse, comme endormie. V. *ADAGIO*, *GRAVE*, *LEN-
 TO*, *TARDO*, *LANGUENTE*, *LARGO* &c.
 Très, ou fort Lentement. V. *LARGO*, *ADAGIO ADA-
 GIO* &c.
 Lenteur, ou Vitesse des Notes, & de la Mesure. V. *MOT-
 TO*.

Lettre,

Ler. *Table Française.* **Lou.** 293
 Lettre, ou Note de Musique. V. *POTENZA*.
 Lettres des Grecs, des Latins, ou de Boëce, de S. Gregoire, de
 Guy l'Arechin, &c. 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. V. *NOTA*, *LEGATURA*, *SYNCOPE* &c.
 Lignes Horizontales, ou l'on met les Notes; Leur Histoire,
 leur Nombre, leur Rang &c. V. *LINEA* & *RIGA*.
 Lignes & Espaces; Leur utilité dans la Musique; Qui les
 a inventées & mises en usage &c. V. *SYSTEMA*.
 Petites Lignes surnumeraires, en hors d'œuvre. V. *LINEA* &
RIGA: Il ne s'en faut 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, Noms, ou Tropes. C'est ce que les Anciens appelloient
 en general Modes, ou Tons; & en particulier, les differen-
 tes Manieres ou Chans 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*, en
 Temps propre à placer une Syllabe longue, &c. V. *ibid.*
 Loure, Espec de Musette. 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 plus sen-
 siblement le premier temps de chaque Mesure, que le se-
 cond &c.
 Louret. C'est une maniere de Chanter, qui consiste à donner
 un

un peu plus de temps & de force à la première de 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 & Regles.

Lozange, Note noire, en Lozange. V. *HEMIOLLA*; & *TRIPOLA* 1. *Claf. numero 1.*

Luth. V. *LEUTO*, ou *LIUTO*.

Lycæon, Nom d'Homme. V. *LYRA*.

Lydien. V. *cytharistis* Lydien.

Lyre. V. *LYRA*, & *VIOLA*.

M.

Madrigal. V. *MADRIGALE*.

Majesté; Majestueux, avec Majesté, Majestueusement. V. *GRAVE*, *MAESTOSO* &c.

Majeur, Majeure. V. *MAGGIORE*.

Ton Majeur. V. *SYSTEMA*, *TETRACHORDO*, *PROPORTIONE* &c.

Demi-Ton Majeur. V. *HEMITUONO*. *SECONDA* &c.

Seconde, 3^{te}, Sixte, 7^{me}, Majeure. V. tous ces Noms à leur Rang.

Mœut, ou 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. Claf.*

Main. En baissant la main. V. *THESIS*. En levant la main. V. *Ibid.* & *PER* & *BATTUTA*.

Main Harmonique, ou Gamme. V. *MANO HARMONICA*.

Le Maire, nom d'Homme. V. *SY*.

Maître de Musique. V. *MAESTRO DI CAPELLA*.

Ton Maître, Seigneur, ou Dominant. V. *TUONO. §. 1.*

Maniere

Affligé; Triste &c. V. *SOLLECITO*, *IUGU-BRE* &c.

Craintive. V. *TIMOROSO*.

Emphatique. V. *MAESTOSO*.

Expressive. V. *RISENTITO*.

Gaye. V. *ALLEGRO*, *SUEGLIATO*.

Grave. V. *GRAVE*, *MAESTOSO*.

Majore. Languiſſante. V. *LANGUENTE*.

Lente. V. *LENTO*, *TARDO*, *LARGO* &c.

Majestueuse. V. *MAESTOSO*.

Plaintive. V. *LAMENTATIONE*.

Comme en pleurant. V. *LACHRYMOSO*.

Pompeux. V. *MAESTOSO*.

Vive & Expressive. V. *VIVACE* *RISENTITO*, &c.

Maniere, ou Sile de Composer, d'Ecrire, de Chanter. V. *MUSICA*; & *STILO*.

Marche, ou Touche de l'Orgue, du Claveſſin &c. V. *TASTO*.

Marque. V. *SEGNO*: Marques de Silence. V. *SEGNO*, & *PAUSA*: Marque de Repetition. V. *REPRESA*: Marques

pour connoître les Tons de l'Eglise. V. *TUONO. §. 2.*

Marqué, Claveſſin marqué. V. *CLAVE*, & *SYSTEMA*.

Marqué également tous les Temps de la Mesure. V. *MOTTO*.

Martyr. Pour un Martyr. V. *PER*.

Mascarade. V. *MASCHARADA*.

Mauvais Temps de la Mesure. V. *CATTIVO*.

Mediante. V. *MEDIANTE*, & *MODO. numero 1. & 7.*

Mediation d'un Pſeume. V. *SALMO*; & *TUONO. §. 3. numero 3.*

Mediattement. Sauver mediattement 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.

Melique Melodique. V. *MUSICA*.

Melopée. V. *MELOPEIA*, & *USO*.

Mutation par Melopée. V. *MUTATIONE*.

Menuet. V. *MINUETTO*, *MOTTO*, & *SUONATA*.

Mercur. V. *LYRA*: *Ordine di Mercurio*. V. *ORDINE*: *Ordre*, ou Syſteme de Mercure. V. *SYSTEMA. numero 3.*

Melle. V. *MISTO*: Ton mêlé, ou mixte, V. *TUONO. §. 2. numero 2.* Lydien mêlé. V. *MISSOLIDIO*.

Le même, ou la même choſe. V. *IſTESSO*, ou *L'IſTESSO*.

Melle. V. *MESSA*. *Miſſe* au pluriel. V. *MESSA*: *Messe* concertée, courte, pour les Diſcants &c. V. *MESSA*.

Mesure

206 Mes. Table Françoise. Mod.
 Mesure. V. *DATTULA*, *METRON*, *TATTO* &c.
 Mesure Binaire. V. *bid*. *PERFETTO* & *TEMPO*: Triple,
 V. *bid*. *PERFETTO TEMPO* & *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. *Clas. 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 dernières, *TRIPOLA*.
 Demie Note, V. *MINIMA*.
 Bon temps de la Mesure. V. *TUONO*: 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*, *SISTYGA* &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^{des}, 3^{des}, 6^{tes}, 7^{mes}, Mi-
 neure. V. Tous ces mots à leur rang.
 Modes, ou Tons Mineurs. V. *MODO*, numero 8. & *PASSA-
 CAGLIA*.
 Mode, ou Meuf 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.
 Minime, ou Blanche. V. *MINIMA*, *MODO*, *TEMPO*,
 &c.
 Minerité. La 3^{te}, la 4^{te}, & l'8^{ve}, ne souffrent ni Majorité, ni
 Minorité, & pourquoi. 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. *Clas. numero 1.*
 Mobile. Chevalet Mobile. V. *MAGAS*, & *MONOCHORDO*.
 Mode, ou Ton. V. *MODO*, *TUONO*. §. 2. numero 2. *SYS-
 TEMA* &c. Le terme *Mode* n'est par fort ancien, il a été
 introduit par Glarean. V. *TUONO*. 3^{me}, *Signification*.

Mod.

Mod. Table Françoise. Mod. 297
 Anciens. V. *MODO*, numero 1. & *Segg.*
 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 } V. *MODO*, numero 3. & *PASSACAGLIO*.
 Mod. Mineurs }
 Mod. Mîlez, ou Mixtes. V. *TUONO*. §. 2. numero 2.
 Mod. Modiques. V. *MODO*, numero 6.
 Mod. Naturels, ou Diatoniques. V. *MODO*, numero 10.
 Mod. Plagaux. V. *MODO*, numero 4. & 6. & *TUONO*,
 §. 1.
 Premier, Second, 3^{me}, 4^{me}, &c. V. *MODO*, *PRO-
 TOS* &c. & ces mots à leur Rang.
 Transposés. V. *MODO*, numero 10. & *TRANSPÓ-
 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 & necessaires des Modes. V. *MO-
 DO*, numero 9.
 Modes, Maniere Ancienne d'expliquer les Modes. V. *MODO*,
 numero 1. & *Segg.* Maniere Moderne. V. *bid.* numero 6. &
Segg.
 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.
 Sous Essentiels d'un Mode. V. *MODO*, numero 1.
 Sortir, hors du Mode, Rentrer dans le Mode. V. *MODO*,
 numero 11. *MUTATIONE*, & *MUSICA*, *METABOLICA*.
 &c.
 Mode, ou Meuf, Majeur, Mineur, Parfait, Imparfait &c. V.
MODO, *TEMPO*, *PROLATIONE* &c.
 Moderation. Avec Modération. V. *MODERATO*, *DISCRE-
 TO* &c.
 Moderne. Lettres Modernes de la Musique. V. *SYSTEMA*.
 Tab. 2.

Pp

Modes;

298 Mod. *Table Française.* Moy.
 Modes Modernes. V. *MODO* *numéro 6.* & *Seqq.*
 Musique Moderne. V. *MUSICA.*
 Signes, ou Myrques Modernes des Sons de la Musique. V. *SAGNO, POTENZA & SYSTEMA.*
 Système Moderne de la Musique. V. *SYSTEMA.*
 Plus Moderne. V. *PIU' MODERNO.*
 Modulation. V. *MELOPELA, MODULAZIONE*, ou *MODULATIONE*, & *MODO* *numéro 3.*
 Moduler selon les Anciens. V. *MODO* *numéro 3.* Selon les Modernes. V. *Ibid.* & *MODULAZIONE.*
 Musique qui apprend à Moduler. V. *MUSICA, MODULATORIA.*
 Moxif, ou Mode. V. *MODO, TEMPO, PROLEGATIONE.*
 Moindre. V. *MINORE*, & *cy-dessus* *MINEUR.*
 Moins. V. *MEN*: Moins vite, Moins forte &c. V. *MEN PRESTO, MEN FORTE* &c. V. aussi *PRESTO, FORTE*, &c.
 Un peu moins. V. *UN POCO MENO.*
 Mol. V. *MOLLE*: *Diatonie Molle.* V. *DIATONO, DIATONIGO*: *le mol.* V. *TONDO, ROTONDO* &c. Tierce Mineure, Molle, ou Arithmétique. V. *TRITE* *numéro 4.* & la *Table* de cet Article, & *TRZA.*
 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. *LYCHANOS-MESON*, & la première *Tab.* du Mot *Systema.*
 La Monstre, ou l'Indice des Principales, ou plus basses. V. *LYCHANOS-HYPATON, SYSTEMA* *Ibid.*
 Mors. Office, Messe, Motet, Pétaune des Morts. V. *SALMO, MESSA, PER* &c.
 Motif de Cadence. V. *MOTIVO.*
 Mouvement. V. *MOTTO*: Mouvement droit, ou semblable, contraire, & oblique. V. *MOTTO*: De Mouvement, aller Changer, Jouer de Mouvement, un Air de Mouvement. V. *A BATUTTA & MOTTO*: Par Mouvements contraires. V. *FUGHA*: Mouvement; en Temps de Gavotte, de Menuet &c. V. *TEMPO, GAVOTTA, MINUETTO* &c.
 Moyenne. La Moyenne. V. *MESE & SYSTEMA* *Tab. 1. & 2.*
 Tetrachorde des Moyennes. V. *TETRACHORDON MESON, SYSTEMA* *Ibid.* & *TETRACHORDO.*
 L'Indice, ou la Monstre des Moyennes. V. *LYCHANOS-MESON & SYSTEMA* *Ibid.*

Ea

Mua. *Table Française.* Nat. 299
 La Sous-principale des Moyennes. V. *PARHYPATE MESON & SYSTEMA* *Ibid.*
 La Principale, ou plus Basse des Moyennes. V. *HYPATE MESON & SYSTEMA* *Ibid.*
 Muances. V. *MUTATIONE, SYSTEMA, MANO HARMONICA*, la Syllabe *SY* &c.
 Muet. Figures Muettes. V. *FIGURA, PAUSA* &c.
 Multiple. V. *PROPORTIONE*, & *QUADRUPLA, QUINTUPLA* &c.
 Mury (Jean des) ou de Murs ou de Muris, Docteur de Paris l'Inventeur (vers l'an 1330. ou 1333.) des Figures des Nettes de la Musique. V. *NOTA, FIGURA, SYSTEMA* &c.
 Musette. V. *ZAMPOGNA.*
 Musicien. V. *MUSICO*: Excellent Musicien. V. *VIRTUOSO* &c.
 Musique. V. *MUSICA*: Musique Ancienne, Chorale, Chorale, Chromatique, Diatonique, Enharmonique, Harmonique, Melodique, Mesurée, Métrique, Moderne, Naturelle, Pratique, Spéculative, &c. V. *MUSICA*. Et tous ces mots chacun à leur rang, & rangés en Italien par ordre Alphabetique sous le Titre de *Musica*.
 Maître de Musique. V. *MAESTRO*. Les Italiens se servent aussi du Mot *Professore di Musica*, pour marquer celui qui monte, ou qui enseigne la Musique.
 Mutation, ou Changement, par *Genre*, par *Ton*, ou *Mode*, par *Mélopée*, ou *Modulation*, par *Systeme* &c. V. *MUTATIONE.*
 Mytoyen. Corde Mytoyenne, ou Moyenne. V. *MESE*, & *TRITE* *numéro 1.* & *cy-dessus* *MOYENNE.*
 Chœur de Voix Mytoyennes, comment leur donner un Ton convenable. V. *TUONO* *g. 3.*
 Parties Mytoyennes, ou du Milieu. V. *cy-dessus* *Milieu*, & *RELATIONE, TRIAS* &c.
 Taille Mytoyenne. V. *IGNORE.*

N.

Nature, Partie de l'Ancienne Gamme. V. *SYSTEMA.*
 Naturel. V. *NATURALE.*
 Cordes Naturelles d'un Mode. V. *MODO* *numéro 9.*
 Clefs Naturelles. *CHIAVE.*
 Diatonique Naturel. V. *SYNTONO.*
 Mode Naturel. V. *MODO* *numéro 1.*
 Musique Naturelle. V. *MUSICA.*

Pp 2

Réduire

300 Ncc. *Table Française.* Not.
 Réduire du transposé au Naturel. V. *TRANSPOSITIONE*,
 Saile Naturel. V. *STILO*.
 Taille Naturelle. V. *TENORE*.
 Tierce Mineure Naturelle. V. *TERZA & TRITE*, numero 4.
 & la Table de *Triti*.
 Nécessaire. V. *NECESSARIO*.
 Négligent. Maniere négligente. V. *TARDO*.
 Neuf. V. *GROPPO*.
 Neuf. Mesure à Neuf Temps. V. *NONUPLA*, & *TRIPOLA*,
 2. *Claf*, numero 1.
 Neuf Un: Neuf Deux: Neuf Huit: Neuf Seize. V. *TRIPOLA*.
 3. *Claf*: Neuf Quatre. V. *Ibid*. numero 1. & *DUFILA SESQUI QUARTA*.
 Neuvième. Intervalle composé. V. *NONA & SECONDA*:
 Neuvième Doublee. V. *DECIMA SESTA*: Triplée. V. *VIGESIMA TERZA* &c.
 Neuvième Mode. V. *MISSOLYDIO*.
 Nexus. V. *USO*.
 Noël. Pour le Jour de Noël. V. *PER*: On nomme ainsi vul-
 gairement en François certains Cantiques à l'honneur de la
 Naissance de J. CHRIST, sur des Vaux de Villes, ou des
 Airs tomimus, & que tout le monde sçait.
 Noir. V. *OSCURO*: Noire. V. *NOTA & SEMI-MINIMA*:
 Noire sans Queüe, Quarrée, & Lozangée. V. *HEMIOLLA*
 & *TRIPOLA*. 1. *Claf*. Noire à Queüe. V. *SEMI-MINIMA*,
 Noire Pointée. V. *PUNTO & TRIPOLA* dans toutes les
 Classes: Triple de Noires. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf*, numero 3.
 & *HEMIOLLA*.
 Nombre. V. *NUMERO*: Nombres de Deux & de Trois. V.
PERFETTO: Noms des Nombres. V. *POTENZA* &c.
 Nonuple. V. *TRIPOLA*. 1. *Claf*. & *NONUPLA*.
 Note: Contre, 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*.
 Notes. V. *NOTA*, *FIGURA*, *POTENZA*, *VIRGULA*, *LE-*
GATURA, *SYSTEMA* &c.
 Les Lettres de l'Alphabet servoient chez les Anciens, Grées
 & Latins de Notes de Musique. V. *SYSTEMA*. Sur tout
 Tab. 2.
 Notes, ou Son. V. *CHORDA*, *SUONO* &c.
 Notes égales. V. *E*, ou *ED*, & *UGUALE*, *ANDANTE*,
 &c.

Notes

Not. *Table Française.* Ora. 301
 Notes liées, ou jointes. V. *LEGATURA*, *NOTA*, *SYNCO-*
PE &c.
 Notes isolées, ou séparées. V. *NOTA*, *SCIOLTO*, *LIBE-*
RO &c.
 Triplé de Notes toutes noires. V. *HEMIOLLA & TRIPQ-*
LA. 1. *Claf*, numero 3.

O.

O ou O verd. Disjonction Italienne qui veut dire Ou.
 Obligé. V. *OBBLIGATO*.
 Oblique. V. *OBBLIQUO*: Mouvement Oblique, V. *MOTTO*:
 Note Oblique, V. *NOTA*, *LEGATURA*, *OBBLIQUO*.
 &c.
 Obscur, ou Noir. V. *OSCURO*.
 Ostiné. V. *OSTINATO*, & *PERFIDIA*.
 Octave. V. *DIAPASON*, *MODO* numero 3. *OTTAVA* &c.
 Quelle est sa Forme Radicale, ou sa Proportion. V. *PRO-*
PORTIONE.
 Octave Juste & Superflüe. V. *OTTAVA*.
 Octave Diminuée. V. *OTTAVA & SEMI*.
 Octave Redoublée, ou Double Octave. V. *DECIMA-*
QUINTA, *DISDIAPASON*, *INTERVALLO* &c.
 Octave Triplée. V. *VIGESIMA SECONDA*: Quadruplée,
 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 *Har-*
moniquement. & six qui le puissent être *Arithmétique-*
ment. V. *HARMONICA DIVISIONE*, *OTTAVA*, *MODO*. nu-
 mero 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 Onde. V. *ONDEGLARE*.
 Onzième, Intervalle composé. V. *UNDECIMA & QUAR-*
TA.
 Opera, terme Italien, mais François. V. *OPERA*: Opera spi-
 rituel. V. *ORATORIO*.
 Opposition. V. *OPPOSITIONE*.
 Oratoire. V. *ORATORIO*.

Orchestre.

Orchestre. V. *ORCHESTRA*.
 Ordinaire. V. *ORDINARIO*.
 Ordre. V. *ORDINE*: Ordre, ou Rang de cinq Cordes. V. *PENTA CHORDO*: De six Cordes. V. *ESSACHORDO*: De sept Cordes. V. *EPTACHORDO* &c.
 Ordre, ou Systeme de Mercure. V. *ORDINE*, & *SISTEMA*: De Philolus, Pythagore & Terpandre. V. *ORDINE*.
 Organille, c'est celuy qui touche 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 PICCIOLLO*: Point d'Orgue. V. *CORONA*, & *PUNTO*: Triomphe & Clairon de l'Orgue, V. *TROMBA*: C'est de tous les Instruments celuy qui est le plus propre pour entretenir l'Harmonie, & joüir la Basse Continue. 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.
 Ossination, ou Affectation de faire toujours la même chose. V. *PERFIDIA*.
 Ottuple, espece de Mesure. V. *OTTUPLA*, & *TRIPOLA*, 3. *Clas. art. 2.*
 Ouvrage. V. *OPERA*: Ouvrage par Excellence. V. *Id.*
 Ouvrages d'un Auteur en Musique. V. *MUSICA*.

P.

P Air. Mode, ou Ton Pair. V. *TUONO*. §. 1. numero 3.
 Papier, & Feuillet, ou Page. V. *CARIA*.
 Par. Terme Latin *MODUS PAR*. V. *TUONO*. §. 1. numero 3.
 Par. *Propositi.* V. *DA*, & *PER*.
 Par Degrez Conjoints. V. *DIGRADO* & *USO*: Par Degrez Disjoints. V. *DI SALTO*: Par Ondes, V. *ONDEGLARE* &c.
 Paresseux. Maniere Paresseuse. V. *LENTO*, *TARDO* &c.
 Parfait. V. *PERFETTO*.
 Accord Parfait. V. *SISYGLIA*.
 Cadence Parfaite. V. *QUINTA*: Où l'on la peut faire. V. *MODO*. numero 11.
 Cercle Parfait. V. *CIRCOLO*, *SEMI*, *PERFETTO* &c.
 Mode 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, Systemes Particuliers. V. *SISTEMA numero 1.*
 Partie de Musique. V. *PARTIE*, *VOCE* &c.
 Parties Recitantes. V. *FAVORITO*, *SOLO* &c.
 Partie du Grand & du Petit Chœur. V. *RPIENO*, *TUTTI* &c.
 Partie Supérieure. V. *PARTIE SUPERIORE*.
 Partie Inférieure. V. *PARTIE INFERIORE*.
 Parties Découvertes, ou Extremes. V. *RELATIONE TRIAS*, & *SISYGLIA*.
 Parties Couvertes, ou Mytoyennés, ou Parties du Milieu. V. *Id.*
 Partion. V. *PARTIE*, *CANONE IN PARTITO*, *PARTITURA*.
 Partion, ou Accord des Instruments. V. *TEMPERAMENTO*. Il faut pour quelle soit bonne & juste, que les Quintes soient un peu faibles &c. V. *Id.* & *QUINTA*.
 Pâques. Pour le jour de Pâques. V. *PER*.
 Passacaille. V. *PASSACAGLIO*, & *SUONATA*.
 Passage, Morceau de Chant, V. *PASSAGIO*: Passage d'un Son à un autre. Soit. V. *MOTTO* & *USO*.
 Passe-pied. C'est un Menuet dont le Mouvement est fort-vite & fort gay, ainsi. V. *MINUETTO*.
 Passion, Affection. V. *USO*.
 Passionné. V. *PATHETICO*: D'une Maniere Passionnée. V. *AFFETTIVO*, *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*.
 Pavana, 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*.

304. Ped. *Table Françoisse.* Philo
 Signes, ou Marques des Pauses. V. *FIGURA, NOTA, PAU-
 SA* &c.
 Pedale. V. *PEDALE*.
 Pené, D'une Maniere Penée, Etudiée, Travillée, Forcée &c.
 V. *STENTATO*.
 PENNA Lorenzo, Nom d'un Auteur. V. *TRIPOLA*.
 anti 2. numero 3. sur la fin.
 Pentachorde. V. *QUINTA*.
 Pentecôte. Pour le jour de la Pentecôte. V. *PER*.
 Penultième. V. *PARANETE*.
 Des Aigües, ou Excellentes. V. *PARANETE HI-
 PERBOLEON*.
 Des Disjointes, ou Séparées. V. *PARANETE DIE-
 SEUGMENON*.
 Des Appliquées, ou Ajustées. V. *PARANETE SY-
 NEMENNON*, & *TRITE*.
 &c.
 Perfection des Notes. V. *PROLATIONE PERETTO, PUN-
 TO* &c.
 Pestifère, ou Obsination. V. *PERFIDIA*.
 Perpetuel. Donnonement Perpetuel. V. *CONTINUO*: Fugue
 Perpetuelle. V. *CANONE, TUGHA IN CONSEQUEN-
 ZA* &c.
 Pesamment. V. *LENTO, TARDO* &c.
 Pesant. Musique Pesante, c'est à dire dont les Mouvements sont
 lents, & conséquemment les Notes, lentes & d'une lon-
 gue 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. & *RIPRIENO*.
 Duo. V. *DUETTO*.
 Potit. Orgue. V. *ORGANO PICCIOLO*.
 Retour, ou Petite Repetition. V. *RITORNELLO*.
 Trio, ou Triplet. V. *TRIO*.
 &c.
 Cléf. V. *cy-dessus*, Cléf.
 Flûte. V. *ZUFOLO*, & *FLAUTINO*.
 Reprise. V. *RIPRESA*.
 Petito. Ritournelle. V. *RITORNELLO*.
 Trompette. *TROMBETTA*.
 Violle. V. *VIOLETTA*.
 &c.
 Peu. Un Peu plus. V. *UN POCO PIU*: Un Peu moins. V. *UN
 POCO MENO*.

Philo:

Phi. *Table Françoisse.* Pré 305
 Philolaus, en Ital. *Philolao*, Nom d'Homme; Ordine di *Philo-
 lao*. V. *ORDINE*.
 Phrygien. Mode, ou Ton. V. *FRIGIO, MODO, & TUONO*.
 §. 1.
 Physique. V. *NATURALE*.
 Picquant. Stile picquant. V. *STILO*.
 Picqué. V. *STACCATO, SPICCATO* &c.
 Pithagore. Nom d'un Philosophe. V. *LYRA, TEMPERAMEN-
 TO* &c.
 Pitié, Exciter de la Pitié. V. *PIETOSO*.
 Plain-Chant. V. *CANTO, TUONO* &c.
 Tons, ou Modes du Plain-Chant. V. *TUONO* 3me, Significa-
 tion, & §. 1. & *Segg.*
 Plaintif, Maniere Plaintive, comme en pleurant. V. *LAMEN-
 TATIONE, LACHRYMOSO* &c.
 Plagal. Modes, ou Tons Plagaux. V. *MODO, numero 4. & 6.
 & TUONO*. §. 1.
 Plein. V. *PIENO*, & *SPISSO*: Plein Chœur. V. *PIENO*:
 Notes Pleines. V. *NOTA* &c.
 Pleureux, comme en pleurant. V. *LACHRYMOSO*.
 Plus. V. *PIU*: Plus doux, plus doucement. V. *PIU PLANO*:
 Plus gayement. V. *PIU ALLEGRO*: Plus vite. V. *PIU
 PRESTO*, & *PRESTO*: Un peu plus. V. *UN POCO* &c.
 Pœtique. Musique Poétique. V. *MUSICA*.
 Point. V. *PUNTO*, & *SEGNO*: Les Points ont autres fois ser-
 vy de Notes. V. *CONTRAPUNTO, NOTA, & SISTEMA*.
 &c. Le Point est la marque de la Prolation. V. *PROLA-
 TIONE*.
 Point d'Alteration, d'Acroissement, d'Imperfection, de Per-
 fection, de Tranflation &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, & *PROLA-
 TIONE, 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'é-
 tendue d'un Mode. V. *TUONO*. §. 2. numero 3.
 Posément. V. *GRAVE, LENTO, ADAGIO* &c.
 Positif. V. *ORGANO PICCIOLO*.
 Pour. V. *DA*, ou *PER*: Pourvu que, V. *SE*.
 Pousser la voix. V. *STENTATO*.
 Préterius. Nom d'un Auteur. V. *STROMENTO*.

Q7

Prattij

206 Pra. *Table Française.* Pri.

Pratique. V. *PRATTICA*. Musique Pratique. V. *MUSICA*: Pratique des Dissonances, 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*, *SYMPHONIA*, *TASTATURA* &c.

Premier. V. *PRIMO* & *PROTOS*.
 Chœur. V. *PRIMO* & *CHORO*.
 Dessus de Voix. V. *SOPRANO*, *CANTO* &c.
 De Virole. V. *VIOLA*: De Violon V. *VIOLINO*: De Haut-Bas. V. *CORNETTINO* &c.
 Mode. V. *DORIO* & *IONIO* &c.
 Temps de la Mesure. V. *THESIS*: C'est le bon Temps. V. *BUONO*: 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.
 Violon. V. *PRIMO*, & *VIOLINO*. &c.
 Basse. V. *PRIMO* & *BASSO*.
 Haute-Contre. V. *PRIMO* & *ALTO*.
 Taille. V. *PRIMO* & *TENORE*.
 Virole. V. *PRIMO* & *VIOLA*.
 Voix. V. *GUIDA*.
 Classe des Tons du Plain Chant. V. *TUONO*. §. 1. & 2. &c.

Préparation. V. *INTRADA*, *PRELUDIO*, *SUONATA* &c.
 Préparer une Dissonance. V. *SYNCOPE*.
 Principale, ou plus basse. V. *HYPATE*.
 Tetrachorde des 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 Moindre 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.

Pri. *Table Française.* Pyt. 307

Cordes Principales d'un Mode. V. *MODO numero* 1.
 Prise. V. *PRESA*, & *USO*.
 Procéder par Degrez, soit conjoints, ou disjoints. V. *USO*: 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. *PAR-HYPATE-MESON*, & *SYSTEMA*. Tab. 1.
 Proche la premiere des Principales. V. *PAR-HYPATE-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*, *VISTAMENTE*, *VIVACE* &c.
 Proportion. V. *PROPORTIONE*, & *TRIPOLA* 1. *Class. numero* 1.
 Proportion. { Double, D'égalité, D'inégalité, Sur-particulière, Sur-partiente, Sesi-Altère, Sesi-Tierce &c. } V. *PROPORTIONE*.
 Proportion Triple. V. *PROPORTIONE* & *TRIPOLA*.
 Proportion Quadruple. V. *ibid*. & *QUADRIPlicato*. V. aussi tous ces mots & autres semblables à leur rang.
 Proportion des Consonances & des Dissonances. 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; Médiation, & Terminaison; Vers pour faciliter leur Intonation. V. *TUONO*. §. 3. *numero* 3.
 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*.
 Ptolémée. Nom d'Homme. V. *TEMPERAMENTO*.
 Pythagore, & Pythagore, nom d'un Philosophe. V. *MONOCHOR*.
 Q. 2

308 Pyt. *Table Françoise.* Qua.
 NOCHORDO; ORDINE, SYSTEMA, & TEMPERAMENTO.
 Pythagoriciens. Secte de Philosophes qui reconnoissent Pythagore pour leur Chef. V. TEMPERAMENTO.

Q.

Quadruple. 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 SEMICROMA 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, & pourquoi. 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. UNDECIMA.
 Fausse. V. QUARTA, & SEMI.
 Juste. V. QUARTA. Elle est connotée essentiellement de 2. Tons, & un Semi-Ton Majeur. V. TRITE numero 4.
 Quadruple. V. VIGESIMA QUINTA.
 Superflue, ou Triton. V. QUARTA & TRITONO.
 Triplée. V. DECIMA OTTAVA.
 &c.
 A la Quarte au dessus. V. EPI, ou HYPÉR, DIATESSARON.
 A la Quarte au dessous. V. HYPO DIATESSARON.
 Quatorzième. V. DECIMA QUARTA, & SETTIMA.
 Quatre. V. QUATRO; A Quatre Parties. V. SYSGIA:
 Mesure à Quatre Temps, V. TEMPO, & OTTUPLA:
 Triples

Qua. *Tables Françoise.* Qui. 309
 Triples à Quatre Temps. V. TRIPOLA. 3. *Class. avt. 2.*
 A Quatre Voix-seules. V. QUATUOR, & à QUATRO SOLI &c.
 Quatre Classes des Tons. V. PROTOS & TUONO. §. 1. & 2.
 Quatrième. V. QUARTO, & PROTOS.
 Quatrième Classe des Tons. V. TUONO §. 1. & 2.
 Quatrième Ton. V. HYPOPHRIGIO, & 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 3^{te}, ny même que la 4^{te}, Superflue. 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 sa Forme. V. PROPORtIONE.
 Il ne faut pas la confondre avec le Triton. V. Leurs différences au mot TRITONO.
 Dans la Melodie, elle est défenduë en montant, & passable en descendant. V. INTERVALLO, VIETATO &c.
 Son usage dans l'Harmonie. V. QUINTA & SYNCOPE.
 Superflue. V. QUINTA &c. UT SUPRA. Souvent elle est meilleure dans l'Harmonie, que la 3^{te}, juste. V. MODO numero 12. Elle est défenduë tant en montant, qu'en descendant dans la Melodie.
 Doublee. V. DUODECIMA.
 Triplée. V. DECIMA NONA.
 Quadruple. V. VIGESIMA SESTA.
 De Haut-Bois. V. DULCINO.
 De Violon. V. VIOLA, & VIOLONCELLO.
 &c.
 Q 3 L4

310 Qui. *Table Française.* Reij.
 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^e 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.

Racines, ou Formes des Consonances, & des Dissonances. V. la Table du mot *PROPORTIONE*.
 Raison. V. *PROPORTIONE*, & *RAGIONE*.
 Raisonné, ou Rationel. V. *RATIONALE*.
 Rampant. V. *STILO*.
 Rang. V. *ORDINE*. Rang de 5. Cordes. V. *PENTACHORDO*: De six Cordes. V. *HEXACHORDO*: De sept Cordes. V. *EPTACHORDO* &c. Rangs, ou Classés des Tons de l'Église. V. *TUONO* §. 1. & 2.
 Rapport. V. *PROPORTIONE*.
 Rationel. V. *RATIONALE*.
 Rave. Ligne, Trait de Plume. V. *RIGHA*.
 Rebattement, Rebatte &c. V. *RIBATTUTA*, *REPERCUSSIO* &c.
 Recherché, Travaille &c. V. *MOTETTO*, *ORATORIO* &c.
 Recherche, Prélude, Fantaisie. V. *RIGERATA*.
 Recit. V. *SOLO*, *RECITATIVO*, *CONCERTANTE* &c.
 Recitant. Dessus Recitant; Haute-Coutre, 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. *COMPOSTO*.
 Redoublement. V. *RADOPAMENTO*.
 Réduction. V. *DEDUCTIONE*.
 Réduction des Dominantes des Tons de l'Église à un même Ton. V. *TUONO* §. 3.
 Réduction d'un Ton transposé au Naturel. V. *TRANSPOSITIONE*.
 Réduire. V. *cy-dessus* Réduction.
 Réformé. Système Réformé. V. *TEMPERAMENTO*,
 Regle. V. *CANONE*, & *REGOLA*. Reglé.

Reg. *Table Française.* Rim. 311
 Reglé. Egalité bien réglée de tous les Temps de la Mesure. V. *MOTTO*.
 Régulier. V. *REGOLARE*: Cadence Régulière. V. *REGOLARE*, & *MODO*: Sault Régulier. V. *SALTO*: Ton Régulier & Irrégulier. V. *TUONO* §. 2. *numero 3*.
 Relation. V. *RELATIONE*: Relations non Harmoniques; Fausse Relations Tolérables, & Intolérables; Fausse Relation du Triton, & comment se peut éviter ou sauver &c. V. *RELATIONE*. Fausse 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*.
 Répercussion. V. *REPERCUSSIO*, & *MODO* *numero 1*.
 Répéter, ou, Repelez. V. *REPLICA*, *SI REPLICA* &c.
 Répétition fréquente des mêmes Sons. V. *REPERCUSSIO*: Répétition d'un Chant, ou d'une Partie, d'un morceau considérable d'un Chant &c. V. *REPLICA*, *RIPRESA* &c. Petite Répétition, ou Reprise. V. *Ibid.* & *RITORNELLO*: Signe de Répétition, ou *Signum Repetitionis*. V. *RIPRESA*, *SIGNO*, *PUNTO* &c.
 Réplique, ou Répétition. V. *REPLICA*. Ce mot signifie aussi le Doublement, le Triplement &c. d'un Intervalle; Ainsi on dit l'8^{ve}, & ses répliques &c.
 Répliqué. 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. *TIMOROSO*.
 Résurrection. Pour la fête de la Résurrection. V. *PER*.
 Retour, Petit Retour, ou Répétition. V. *RITORNELLO*.
 Retrograder, ou Retrogradant. V. *IMITATIONE GANCHE RIZANTE*.
 Reveillé. V. *RISUEGLIATO*.
 Rime & Rimé. Prose rimée & cadencée. V. *SEQUENZA*.
 Q.4 Kithari.

Rithmique. Musique Rithmique. V. *MUSICA*.
 Ritournelle. V. *RITORNELLO, PRELUDIO* &c.
 Romanesque. V. *GAGLIARDA*.
 Rond. V. *ROTONDO*, & *TONDO*: *l* Rond, ou *l* Mol.
 V. *Ibid.* & *MOLLE*, *B MOLLE*, *SYSTEMA*, *TRITE*
 &c.
 Ronde. V. *NOTA, MINIMA, LEGATURA, SEMI-BRE-VE*,
TRIPOLA &c. Ronde Pointée & non Pointée. V.
PROLATIONE, TRIPOLA. &c. Triple de Rondes. V. *TRIPOLA*,
 1. *Claf. numero 1.* &c.
 Rondes. V. *ARITTA, MINUETTO, GAVOTTA, RI-PRISA*
 &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. SY.

Sacqueboute. V. *POSAUNE*, & *TROMBONE*.
 Sacrement, Pour le S. Sacrement, ou du S. Sacrement. V. *PER*
 & *IL VENERABILE*. à la Lettre. V.
 Sageffe, avec Sageffe. V. *MODERATO*, & *DISCRETO*.

Saint.	{ Pour quelque Saint Du S. Esprit Pour quelque Saint ou Sainte qu'on ven- dra Pour le S. Sacrement Pour la Sec. Vierge &c.	} V. <i>PER</i> .	

Sanglot. Expression de Sanglots & de Soupirs. V. *SYNCOPE*, & *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, en Sautant, c'est à dire autrement par Degrez
 Dijoins. V. *SALTO; GRADO, USO* &c.

Sauts Regulars & Permis; Sauts Irregulars, & Tolerez;
 Sauts defendus & mauvais &c. V. *SALTO, INTERVALLO, VIETATO*.

Sautillant. Mouvement Sautillant. V. *GIGA, SALTARELLA, SYNCOPE* &c.

Sauver une Dissonance, 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 &c. V. *SPICCATO*, & *STACCATO*.

Second. V. *PROTOS*, & *PRIMO*.

Chœur. V. *PRIMO*.

Couplet d'un air en diminution. V. *VARIATIO*.

Distin. V. *CANTO, DISCANTO* &c.

Flûte. V. *FAGOTTO*.

Haut-Bois. V. *CORNETTINO*.

Mode. V. *HYPO-IONICO*.

Ten. V. *HYPO-DORIO, PROTOS*, & *TUONO*.

Violon. V. *VIOLINO* &c.

Second. Intervalle de la Musique. V. *SECONDA, TUONO*,
INTERVALLO, DISSONANTE &c. Sa Proportion. V. La
 Table du n^o *PROPORTIONE* Sa Pratique dans la Melo-
 die. V. *SECONDA*, & *USO*: Dans l'Harmonie. V. *SE-*
CONDA, SYNCOPE Supposition: &c.

Double. V. *NONA*, & *SECONDA*.

Diminution. V. *SEMI*, & *SECONDA*.

Majeure. V. *SECONDA, PROPORTIONE, TUO-*
NO &c.

Minore. V. *SECONDA, SEMI, PROPORTIO-*
NE, HEMI TUONO &c.

Quadruple. V. *VIGESIMA TERTIA*.

Superflue. V. *SECONDA*.

Triple. V. *DECIMA SESTA*.

Basse. V. *BASSO*.

Classe des Tons de l'Eglise. V. *PROTOS*, & *TUO-*
NO &c.

Haute-Goutre. V. *ALTO*.

Taille. V. *TENORE*.

Viola. V. *VIOLA*.

Section. V. *TUONO, CATIPO, LONGA* &c.

Seigneur. V. *XIRIE*: Tons 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.
 Breve, ou Ronde. V. **MODO**, **TEMPO**, **PROLATIONE**, **TRIPOLA** &c. V. **SEMI-TUONO**, & **PROPORTIONE**.
 Ton Majeur. V. **SEMI-TUONO**, & **PROPORTIONE**.
 Semi. Ton mineur. V. **ibid.**
 &c.
 Sens dessus dessous. V. **ROVERSIO**.
 Separé. Parties Separées. V. **PARTITO**, **PARTITURA** &c.
 Separées. V. **DIESEUGAMENON**, **NOTA**, **TETRACHORDO**, **SYSTEMA** Tab. 1. & cy-dessus. *Disjoint*.
 Separer les Sons. V. **SPICATO**, **STACCATO**, **TRONCO** &c.
 Sept. Composition à sept Parties. V. **SYSGIA** sur la fin.
 Triple de sept pour deux, ou 7. 2. V. **TRIPOLA** Claff. 3. art. 2. numero 5. vers la fin.
 Septième. V. **DIAPENTE COL DITONO** &c. **EPTACHORDO**, **HEPTACHORDON**, **SEPTIMA**, **SETTIMA** &c.
 Pratique de la Septième dans la Mélodie. V. **SETTIMA**, **USO**, **INTERVALLO**, **VIETATO** &c. Dans l'Harmonie. V. **SETTIMA**, **SUPPOSITION**, **SYNCOPE** &c.
 Diminuée. V. **SETTIMA**: Sa Pratique, ou son usage, tant dans la Mélodie, que dans l'Harmonie. V. *ibid.*
 Doublee. V. **DECIMA QUARTA**.
 Majeure. V. **DIAPENTE COL DITONO**, ou **DITONUM CUM DIAPENTE**, **EPTACHORDO**, **SETTIMA** &c. Sa Propriété. V. la Table du mot **PROPORTIONE**: Sa Pratique dans l'Harmonie par **Syncope**. & par **Supposition**. V. **SYNCOPE**, & **SUPPOSITION**; Par tenue. V. **SETTIMA**.
 Mineure. V. **SETTIMA**, **DIAPENTE COL SEMI-DITONO**, **EPTACHORDO** &c. Sa Propriété. V. la Table du mot **PROPORTIONE**: Sa Pratique dans la Mélodie. V. **USO**, **INTERVALLO**, **VIETATO**; Dans l'Harmonie. V. **SYNCOPE**, **SUPPOSITION**, **SETTIMA** &c.
 Quadruplee. V. **VIGESIMA OTTAVA**.
 Superflue. V. **SETTIMA**.
 Triplée. **VIGESIMA PRIMA**.
 &c.
 A la Septième au dessus. V. **EPI**, & **HYPER**: Au dessous. V. **HYPQ**.

Sep.

Made. V. **LYDIO**.
 Septième comme Syllabe. V. **SY**, & **SISTRAMA**.
 Adjectif. Ton. V. **MODO**, & **TUONO**. §. 1. Exemple du 7^{me}, Tab. *ibid.* §. 2.
 &c.
 Serenade. V. **SERENATA**.
 Stré. Mouvement, ou Mesure serrée. V. **STRETTO**. C'est l'opposé de **Largo**.
 Suf. Toné Setis, ou Serviles. V. **TUONO**. §. 1. numero 3.
 Sefqui-Altere: Sefqui-Tierce: Sefqui-Quarte, &c. V. **PROPORTIONE**.
 Stupple. V. **TRIPOLA**. §. Claff. *Art.* 1.
 Seul. V. **SOLO**: Voix seule. V. **VOCE**.
 A. 2. à 3. à 4. à 5. Voix Seules &c. se marquent ordinairement ainsi. à 2. *Soli*, à 3. *Soli*, à 4. *Soli*, à 5. *Soli* &c.
 Sexte. V. **SEXTA**, & **SESTA**.
 Si. V. **Si**: Si Nom d'une des Notes. V. **SY**.
 Sicillenne. Espèce d'Air & de Danse. V. **SALTARELLA**, ou la marque ordinairement avec les Signes 3. ou 4.
 Sifflet, & Sifflement. V. **ZUFOLO**.
 Signé. V. **SEGNO**.
 Accidentels. V. **SEGNO**, **DIESIS**, **SUONI ALTERATI** &c.
 Des Agréments. V. **NOTA LONGA** &c.
 Extraordinaires. V. **SEGNO**.
 Imparfait, ou d'Imparfitions. V. **PUNTO**.
 Parfaits, ou d'Parfitions. V. **PUNTO**.
 Du Temps parfait & imparfait. V. **TEMPO**.
 Utitez dans la Musique. V. **SEGNO**, **FIGURA**, **NOTA** &c. Dans la Musique moderne. V. **POTENZA**.
 &c.
 Silence. V. **PAUSA**, & **TACET**: Se taire, garder le silence. V. **TACE**.
 Silence general. V. **CORONA**.
 Marquet ou Signes de Silence. V. **SEGNO**, & **PAUSA**.
 Syllabe, & Sillabe. Sillabe de Guido Areino. V. **SILLABA**.
 Septième Syllabe, adjouée par les Modernes. V. **SY**. Sa nécessité & son utilité. V. **SYSTEMA**: On la doit souvent changer en **Za**, ou **Sa**, ou **Fa**, & pourquoy. V. **TRITE**.
 Simple. *Subst.* Simple d'un Air, ou le premier Couplet sans diminutions, ny variations. V. **VARIATTO**.
 Simple. *Adject.* V. **SEMPlice**.

R r 2

Accord

Accord Simple. V. *SYSGIA*.
 C Simple. V. *TEMPO*.
 Cadence Simple. V. *SEMPLETTIMA*.
 Contre-point Simple. V. *CONTRA-PUNTO*.
 Imitation, ou Jugué simple. V. *IMITATIONE*.
 Intervalle Simple. V. *INTERVALLO*.
 Notes Quarrées Simples, ou sans Queüe. V. *LEGATURA*.
 Triples Simples. 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 *SUB-ALTEA*, & *TRIPOLA*. 3. *Claf. art. 1. nu-*
mero 3.
 Six pour Huit, ou Six-Huit. V. *SESTUPLA DICROME*,
 ou *SUB-SUPER-BIPARZIENTE SESTA*, ou *SE-*
QUATERZA, ou *TRIPOLA*. 3. *Claf. art. 1. nu-*
mero 4.
 Six pour Seize, ou Six-Seize. V. *SESTUPLA DI SEMI-*
CROME, & *TRIPOLA*. 3. *Claf. art. 1. numero 4*.
 Six Temps. Mesure à Six Temps, ou Triple Binaire. V. *TRI-*
POLA. 3. *Claf. art. 1*. Comment on en doit donner la
 Mesure. V. *ibid.* sur la fin du 1. art.
 Sixième. Intervalle de Musique. V. *ex-dessus*, *Sixte*.
 Sixième. Mode, ou Ton. V. *HYPO-LYDIO*, *MODO*, &
TUONO.
 Sixième. Ton de l'Eglise. V. *LYDIO*, & *TUONO*. §. 1.
 Exemple du 6. me. Ton. V. *TUONO*. §. 3.
 Sixte. V. *HEXACHORDO*, *ESSACHORDO*, *SESTA* &c.

Sixte

Diminuée. V. *SESTA*.
 Double. V. *DECIMA TERZA*.
 Majeure. V. *ESSACHORDO*, & *SESTA*: Sa Pro-
 portion. V. la Table du mot *Proportions*: Elle est
 défendue par Saut dans la Melodie, ou dans la sui-
 te d'un Chant. V. *INTERVALLO*, *VITATO*,
USO, *SESTA* &c.
 Mineure. V. *ESSACHORDO*, & *SESTA*: Sa Forme,
 ou Proportion. V. la Table du mot *Proportions*.
 Elle est permise, & même souvent tres-excellente,
 tant en descendant, qu'en montant, dans la Melodie.
 V. *SESTA*, *INTERVALLO*, *USO* &c.
 Quadruplée. V. *VIGESIMA SETTIMA*.
 Superflue. V. *SESTA*. Elle est absolument défendue,
 tant en montant, qu'en descendant dans la Melodie.
 V. *INTERVALLO*, & *VITATO*.
 Triplee. V. *VIGESIMA*.

La Sixte est souvent meilleure dans l'Harmonie, que la 5. te. V.
MODO. *numero 11*. & *SESTA*.

A la Sixte au dessus. V. *EPI*, ou *HYPER*.

A la Sixte au dessous. V. *HYPO*.

Soigneusement. V. *SOLLECITO*.

Sollier, ou Solmifier. V. *SOLFEGGIARE* & *SOLFEGGIA-*
MENTO.

Sombre. D'une maniere sombre, triste, lugubre &c. V. *LUGU-*
BRE.

Son en general. V. *SUONO*: Son en particulier pour une No-
 te. V. *NOTA*, *CHORDA*, *POTENZA*, *TUONO* &c.

Sons Graves, Aigus, Mytoyens, & 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 fem. gen. Sonates *Di Camera*, Sonates *Di Chiesa*.
 &c. V. *SUONATA*.

Sonner de la Trompette. V. *TROMBA*.

Sonnette. 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. *STEN-*
TATO.

Soumis, ou Inferieur. Tous soumis, serviles, inferieurs &c. V.
TUONO §. 1.

Soupir. V. *SOSPIRO* & *PAUSA*.

R 3

Demi-

318 Sur. *Table Françoise.* Sur.
 Demi-Soupir. V. PAUSA & MEZZO SOSPITO.
 Quart de Soupir. V. PAUSA DI SEMI-CHROME, ou tout
 PAUSA.
 Expression de Soupirs & de Singlots. V. SYNGOPE & TRON-
 CO.
 Adjointe. V. SYSTEMA, & dans la seconde Table
 de ce même mot, le mot HYPO-PROSLAMBANO-
 MENOS.
 Sous-Moyenne. V. PARMASEE & SYSTEMA Tab. 1.
 Principale des Mesonnet. V. PARHYPATHE-MESON
 & SYSTEMA Tab. 1.
 Principale des Principales. V. PARHYPATHE-HYPA-
 TON, & SYSTEMA Tab. 1.
 Soutenu, Soutenu, en Soutenant. V. SOSTENUTO, &
 CONTINUATO.
 Spectacle. V. OPERA.
 Spirituel. Opera Spirituel. V. ORATORIO.
 Stentor, nom d'un homme dont Homere fait mention. V. STEN-
 TATO.
 Style. V. STILO. Style, 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. SEQUE.
 Superflu. Seconde; 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^m, & 8^m, Supraflue.
 V. Tous ces mots chacun à leur rang: Tous les intervalles
 superflus sont défendus; tant en montant, qu'en descendant
 par sautes, 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.
 par qui adjoint à l'Ancien Systeme. V. SYSTEMA.
 Sur le Livre; Chanter sur le Livre. V. CONTRAPUNTO. Je
 croy que Perigine en vient pour les Eglises, d'une Decre-
 tale du Pape Jean XXII qui commence *Dilectissimi Pa-
 trum decrevit auctoritas* &c. Et qu'on peut trouver dans le
 Corps du Droit Canon. Lib. 3. Extravagant. *Commun. de
 vita & honestate Clericor. Titul. 1.*
 Sur quelque sujet. V. PER: Sur, ou au dessus. V. SOPRA.
 Sur-numerant. V. PROSLAMBANOMENOS.

Sur.

Sur. *Table Françoise.* Tal. 319
 Sur-particuliere. V. PROPORZIONE.
 Sur-partiente. V. *ibid.*
 Sy. Septième Syllabe inventée par les Modernes. V. SY & SIS-
 TEMA, & cy-dessus Syllabe.
 Syllabes, *ut, re, mi, fa, sol, la,* comment, pourquoi, quand,
 & par qui inventées. V. SYSTEMA.
 Symphonie. V. SIMPHONIA, PRELUDIO, RITORNELLO,
 SUONATA, TOCCATA &c.
 Syncope. V. SYNGOPE & LEGATO: Usage de la Syncope, tant
 dans la Melodie, que dans l'Harmonie. V. SYNGOPE.
 Systeme. V. SYSTEMA: Systeme, en l'Ordre de Mevcord, de
 Terpendre &c. V. ORDINE.
 Systeme des Grecs, des Latins, de Guy Aretin, des Modernes;
 Leur Histoire, leurs Notes, leurs différences &c. V. Sur
 tout cela fort amplement au mot SYSTEMA.
 Systemes particuliers. V. SYSTEMA numero 1.
 Systeme general. V. *ibid.*
 Systeme. Reçonné. V. TEMPERAMENTO.
 Systeme. L'empeté. V. *ibid.*

T.

T. Ablature. V. TABULATURA.
 T. Table de l'Ancien Systeme des Grecs. V. SYSTEMA.
 Tab. 1.
 Table des quatre Systemes de la Musique. V. SYSTEMA. Tab. 2.
 Table, & Exemple des huit Tons de l'Eglise, par raport au
 Plain-Chant. V. TUONO. §. 2. par raport à la Musique. V.
ibid. §. 3.
 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.
 Basses
 Commune.
 Du Grand Chœur.
 Haute.
 Mytoyenne.
 Naturelle.
 Taille, Du Petit Chœur. } V. TENORE.
 Du Premier Chœur.
 Recitante.
 Du Second Chœur.
 Simplement Taille.
 &c.

Tail.

Taille de Violon, ou de Violo. V. **TENORE**, & **VIOLINO**, ou **VIOLA** &c.
 Taille. C. Taille. Coupé, Tranché, Barré &c. V. **TAGLIA-TO TEMPO**.
 Taille, Seintaire, Garder le silence. V. **TACET**.
 Tambour. V. **TYPANO**.
 Temperament. V. **TEMPERAMENTO** &c.
 Temps. V. **PROLATIONE** & **TEMPO** &c.
 Temps, ou Mesurement 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, Imparfaits &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 & plus Temps de la Mesure. V. **THESIS BUONO**, **LONGO** &c. Second ou que Temps de la Mesure. **VOCATIVO**, **BREVE** &c.
 Mesure 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** &c.
 Pour toutes sortes de Temps. V. **PER OGNI TEMPO**.
 Tendre. V. **STIBO**.
 Tendrement. V. **CON AFFETTO**, **AFFETTUOSO** &c.
 Tenebres, Leçons de Tenebres. V. **LAMENTATIONE**.
 Teneur, ou Taille. V. **TENORE**.
 Tenue. V. **USO**: Tenues. V. **SOSTENUTO**: Pratique de *Hymne* Majeure par-tonie. V. **SETTIMA**.
 Termination des Pseaumes. V. **SALMO** & **TUONO**.
 Ternaire. Mesure Ternaire, ou Triple. V. **HEMIOLLA** & **TRIPOLA** &c. Pourquoy marquée par un Cercle ainsi **O**. V. **PERFETTO**.
 Nombre Ternaire est plus parfait que le Binaire. V. la lettre **O**. & **PERFETTO** &c.
 Terpandre, ou *Terpandre*. Nom d'homme. V. **ORDINE** & **LYRA**.
 Terrible, Expressions Terribles. V. **TRONCO**.
 Tête d'une Note. V. **NOTA** & **VIRGULA**.
 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. & **SYNEMENNON**.
 Texte. V. **TESTO**, & **SOETTO**.
 Theoricien. V. **THEORICO**.
 Theorie. V. **THEORIA**.
 Tierce. Ce que c'est, sa forme, sa division, ses usages en Pratique, tant dans la Melodie, que dans l'Harmonie &c. V. **TERZA**.
 Diminuée. V. **TERZA**.
 Doublee. V. **DECIMA** & **TERZA**.
 Majeure. V. **DITONO** & **TERZA**: Sa forme, ou proportion. V. **PROPORTIONE**.
 Mineure. V. **SEMI DITONO**, ou **HEMI TUONO** & **TERZA**: Sa forme ou proportion. V. **PROPORTIONE**: Elle peut être divisée harmoniquement & Arithmetiquement. V. **TERZA**, & **TRITE**. numero 4.
 Quadruplee. V. **VIGESIMA QUARTA**, & **TERZA**.
 Superflue. V. **TERZA**.
 Triplee, ou Dixieme doublee. V. **DECIMA SEPTIMA**, & **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. **TYPANO**.
 Timoré. D'une maniere Timoré. V. **TIMOROSO**.
 Timothée le Misesien. Nom d'homme. V. **LYRA** & **SYSTEMA**.
 Tirade parfaite, ou veritable; Defectueuse, 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** & **VIELATO**.
 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 sa 2^{de}. signifi-
 Si

322 Ton. *Table Française.* Ton.
 gnification, V. *SYSTEMA & TETRACHORDO*: Leur forme
 en 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. *HEMITUONO*, ou *SECONDA*:
 Demi-Ton Mineur, V. *SECONDA*; & pour leurs Propor-
 tions, V. *PROPORTIONE*.
 Quart de Ton, V. *ENHARMONICO*.
 Ton du Chœur, ce que c'est, V. *TUONO*, dans sa 3^{me}, Signi-
 fication; Comment il faut donner le Ton aux Voix hautes &
 aux Voix moyennes, & 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
 Rangs, ou Classes, V. *PROTOS*, & *TUONO*, §. 1. & 2.
 Transposition de ces Tons, & Reduction de toutes leurs Do-
 minantes à un même Son, ou au Ton du Chœur, V. *TUO-
 NO*, §. 3. Table de ces 8. Tons par rapport à la Musique,
 V. *ibid.*

Ton

Ton. *Table Française.* Ton. 323
 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.
 Irregulier, V. *TUONO*, §. 2. numero 3.
 Lydien, V. *LYDIO, MODO, TUONO &c.*
 Mêle, 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, Subordonnez, V. *ibid.*
 Supérieurs, V. *TUONO*, §. 1. numero 3.
 &c.
 Premier Ton, V. *PROTOS, 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, §. 2. Sf 2. Classes

Les Haut Tons de l'Eglise.

324 Ton. *Table Française.* Tra.

Classes différentes des Tons. V. *PROTOS*, & *TUONO*: §. 1. *numero 1.*

Donnalités des Tons. V. *DOMINANTE*, *MODO*, *TUONO*. §. 2. *numero 3.*

Étendue des Tons. V. *TUONO*: §. 2.

Pinacles des Tons. V. *TUONO*: §. 2. Vers qui contiennent celles du Plain-Chant. V. *Id.*: §. 2. *numero 3.*

Intonations, Méditations, & Terminaisons des Tons du Plain-Chant, par rapport aux Picannes & aux Cantiques. V. *TUONO*: §. 3. 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. Totalé. Note. Tonale. V. *NOTA*.

Touchant, Pathétique, Passionné. V. *PATHETICO*.

Touche, ou Marché de l'Orgue, du Clavecin &c. V. *TASTATURA*, & *TASTO*.

Tour de Gouffier, ou Double Cadence. V. *RIBATTUTA DI GOLA* & *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*.

Trainée de plusieurs Notes sur une même Voyelle, ou Syllabe. V. *PROLATIONE*.

Traîner, ou Trainant 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, barrer &c. V. *TAGLIATO*: Cercle, ou C. Tranché. V. *TUGLIATO*, *TEMPO* &c.

Translation. Point de Translation, ou *Punto di Translatione*. 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. *TRANSPOSIZIONE*.

Travaillé, Inquieté. V. *SOLLECITO*.

Tra-

Tra. *Table Française.* Tri. 325

Travailler, & Travail, à 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Parties. V. *SP-SYGLA*.

Traversière, Flûte Traversière. V. *FLAUTO*.

La Treizième. V. *DECIMA TERZA* & *SESTA*.

Tremblant de l'Orgue. V. *TREMOLO*.

Tremblement, ou Cadence à la Française. V. *TRILLO*.

Trembleurs de l'Opera d'Isis. V. *TREMOLO*.

Très, ou Fort. V. *ASSAI*: Très-Doux. V. *PIANISSIMO*: 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*, & *SYGLA*.

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*: Petit Trio. V. *TERZETTO* &c.

Triplé. V. *TRIPOLA* 1. Claf. *numero 1.*

Triplé. V. *TRIPPLICATO*, *TRIPLA*, *PROPORTIONE*, *INTERVALLO* &c.

Seconde	} Triplé. V.	} DECIMA SESTA.	
Tierce			DECIMA SETTIMA.
Quarte			DECIMA OTTAVA.
Quinte			DECIMA NONA.
Sixte			VIGESIMA.
Septième			VIGESIMA PRIMA.
Octave			VIGESIMA SECONDA.
Triplé. Voyez les lettres O, C. & Q.			TRIPOLA, PROPORTIONE, HEMIOLA, PERFETTO, MODO, TEMPO, PROLATIONE &c.

S 3

Triplé.

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 Blancs, ou de 3. de 6. de 12. pour deux. V. *TRIPOLA* dans toutes les Clafes.
 De cinq, & de sept pour deux. V. *TRIPOLA* 3^{me} Claf. art. 2. numero 5. sur la fin.
 Composée. V. *TRIPOLA* 2. Claf.
 Croche V. *BIS CHROMA*, *NOTA*, & *QUATRI-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. & *Seqq.*
 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-BIPARZIENTE 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.

Triple.

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*, *SOLLECIO*, *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 Fausse *5^{te}*. Voyez leurs différences au mot *TRITONO*: Fausse Relation du Triton, comment & pourquoy doit être évitée. V. *RELATIONE*.
 Trois. V. *TRIA*, & *TRE*: A Trois, Composition à 3. Parties différentes. V. *TRIO* & *SISYGLA*: Trois pour 1. 2. 4. 8. 16. V. *TRIPOLA* 1. Claf. numero 1. & *Seqq.* Trois pour 8. V. *SUB*.
 Troisième au Masculin. V. *TERZO*, au Femin. V. *TERZA*, & *TRITE*.
 Troisième Ton. V. *HYPOLIO*: Du Troisième Ton, en 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 SYMPHONLICO*.
 Trope, ou Tropes Terme Grec. V. *MODO*.
 Trop. V. *TROPPO*: Troppe. V. *NON*.
 Turbe. V. *THEORBA*.

V.

Valeur. V. *VALORE*
 Variation. V. *VARIATIO*.

Varié.

325 Var. *Table Française.* Vio.

Varié. V. *VARIATO & VARIATIO.*

Variété. V. *VARIATIO.*

Vaudevilles. V. *STILO.* Ce sont aussi des espèces de *Vilanelles* aff. à V. aussi *VILANELLA.*

Vehemence. Avec vehemence. V. *FORTE.*

Vénir après. V. *SEGUE.*

Vers Latins qui comprennent les Dominantes & les Finales des Tons du Plain-Chant. V. *TUONO.* §. 2. numero 3. Vers pour faciliter l'Intonation des Pseaumes. V. *BIAT.*

Verset. V. *VERSO.*

Vertu, Vertueux. V. *VIRTU.*

Vèpres, Pseaumes de Vèpres. V. *SAEMO.*

Vieille. V. *CONTINGO.*

Vierge. La Ste. Vierge. V. *VERGINE.* Pour une Vierge. V. *PER.* Vif, ou Anifié. V. *VIVACEMENTE, VIVACE* &c.

Vigoureusement, c'est à dire en poulsant, & soutenant 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.*

En 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.*

Viola. Première, 2^{de}, 3^{me}, &c. Viola. V. *VIOLA.* Dessus de Viola. V. *PIOLETTA.* Taille de Viola. V. *VIOLA & TENORE.* Basse de Viola. V. *VIOLA.*

Violon, Instrument de Musique. V. *VIOLINO.* Premier 2^d, 3^{me}, Violon &c. V. *ibid.* Dessus, Haute Contre de Violon. V. *VIOLINO.* Taille de Violon. V. *VIOLINO, VIOLA & TENORE.* Basse de Violon. V. *VIOLONE* &c. Stile des Violons. V. *STILO SIMPHONICO.* Vio.

Vio. *Table Française.* Zar. 329

Violon. Homme qui jolte, ou fait jolier 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.*

Viteffe, ou Lenteur, des Notes & de la Mesure. V. *MOTTO.*

Vive. Maniere & Expression vivo, brillante, animée &c. V. *BRILLANTE, ANIMATO, RISENTITO, VIVACE* &c.

Une fois. V. *VOLTA.*

Unisson. V. *HOMOPHONO, & UNISSONO.*

Vocale. V. *VOCAL:* 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.* Pousser la Voix. V. *STENTATO:* Chœur de Voix Hautes, ou Mytoyennes, ou Basses; Comment leur donner le Ton. V. *TUONO.* §. 3.

Volte, Espèce de Danse. V. *VOLTA.*

Usage. V. *USO:* Usage de la connoissance des Tons ou Modes du Plain-Chant. V. *TUONO.* 3^{me}, Signification. Usages différents des Eglises. V. *TUONO.* §. 3. &c.

Valde, Note. Vaise. V. *NOTA.*

Z.

Za, ou Sa. V. *SY.*

Zarin, nom d'un Auteur qui a écrit en Italien de la Musique; & qu'on peut appeler 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.

Tt TRAI-



T R A I T E

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'ay donc cru faire plaisir aux premiers, en mettant au jour le *Dictionnaire* cy-dessus, & j'espere que les autres me scauront quelque gré d'y ajouter le *Traité* suivant, où ils trouveront, non-

T t 2 seule.

seulement ce qu'il faut observer pour prononcer avec l'accent & la délicatesse 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 Française. Cet ouvrage n'est à la vérité qu'une compilation de ce que j'ay trouvé de meilleur & de plus conforme au bel usage, dans le celebre Dictionnaire de la CRUSCA, & dans les meilleures Grammaires qui ayent paru jusques icy pour la Langue Italienne, telles que sont les Grammaires d'ODIN, du PORT-ROYAL, de LANTREDINI, de VENERONI &c. Ainsi il n'y a de moy que l'ordre & l'arrangement d'une matière que j'ay trouvé toute disposée. Je me fers de l'ordre Alphabetique, comme le plus commode, pour s'éclaircir en un moment des difficultés 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 République Musicale une infinité d'excellentes Pièces.

A.



A.

A. Première Lettre & première Voyelle de presque tous les Alphabets, so prononce en Italien tout comme en François & en Latin, c'est à dire, la Bouche bien ouverte, les Lèvres bien séparées, & sur tout les Dents bien deserrées, c'est-à-dire, qu'il faut que la Machoire d'en bas soit tellement basse, 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 que tant 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 vray moyen de bien faire entendre la Voyelle A, de faire sortir librement la Voix, de la rendre naturelle, éclatante &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 première arrive à ceux qui poussent leur Voix du creux de l'estomach, ou du fond du Gaster ; 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 de plus desagrecable, 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, au &c. ou Am, am &c. qui ne sont pas moins desagrecables 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 r 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 pourquoy 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 l'Espagnole. Ajoutez 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 *Ammi*, *Allui* &c. quoique l'on écrive *à mi*, *à lui* &c. Le plus seur cependant est de suivre la-dessus l'usage & la pratique.

II. L'A devant une H, ainsi *Ahi* ou ainsi *Ahi!* est une Intersjection qui marque dans plusieurs Langues diverses passions ou affections de l'âme, & qui se prononce comme une espèce 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 *Ahi*. Il faut observer, à l'égard du mot *Ahi* 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 comptée, qu'à peine on 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 *Aéropso*, & non *erofo*; *A-ità*, & non *aità*; *A-oudace*, & non *oudace* &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 sçait bien la separer en deux de moindre valeur, dans l'exécution.

Les Italiens étendent cette manière de separer 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-oua*, *A-ouidi* &c.

&c. au lieu de *Aout*, *Aoudi* &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. Sçavoir s'ils ont raison, ou non, c'est ce que je n'examine point icy, où il me doit suffire de rapporter simplement, quelle est leur pratique.

IV. Quand l'article *a*, se trouve devant un mot qui commence par une Voyelle. Pour lors on doit supposer un *a* après l'*a*, selon le Dictionnaire de la CRUSCA, afin d'éviter la rencontre de deux Voyelles. Ainsi on prononce, & on écrit même souvent *qu'adire*, au lieu de *à dire*; *qu'ad amore*, au lieu de *à amore* &c.

V. On trouve dans l'Italien quantité de mots terminés par un *a* avec un Accent Grave, comme *Età*, *Bontà*, *Carità*, *Libertà* &c. Cet Accent marque qu'il faut beaucoup appuyer sur cet *a*, 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'accouter les dernières Syllabes des mots, me donne occasion de faire encore icy quelques réflexions sur une autre espèce d'Accent, qu'on trouve souvent marqué sur les Syllabes des mots Italiens, & qu'on nomme *Acuto*. 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 distinguer les Syllabes breves d'avec les longues, négligent 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 seroient très-souvent à empêcher quantité d'équivoques. A l'égard de la Langue Italienne je n'y ai 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 *Amavamo*, *Sentirebbo*, *Amasse* &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 vive Voix d'un bon Maître, qui puisse les bien apprendre.

B.

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 Lèvres l'une de l'autre, & les laissant sans violence dans le moment que le Son de la Voix sort de la Bouche. Or comme cette manière de prononcer cette Lettre, on rend la prononciation fort approchée 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*, au lieu de *Basso*, ou *Battuta*; & comme les Gascons *Veno*, ou *Viano* &c. au lieu de *Beno*, ou *Biano* &c. Voyez cy-dessous aux Lettres P. & V.

C.

Cette 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. Ainsi se prononce en *Italien* *Capo, Conca, Curo* &c. comme s'il y avoit *Kapo, Konka, Kurit* &c.

II. Devant les Voyelles *e, & i,* comme *ce, ci,* on le prononce d'une manière un peu plus douce, & avec quelque espèce d'Aspiration. C'est ce qui oblige les Italiens à supposer un *t,* devant le *c,* & une *h* après, comme si l'on disoit en *François* *che, ou tchi,* ainsi on prononce

Cera, Cibo, Cecita, Cicrome &c.

comme s'il y avoit.

Tchera, Tchibo, Tchecita, Tchicrome &c.

Cette manière de prononcer le *c,* 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 *Tchena, Prentchipe* &c. Mais comme LANFREDINI étoit Florentin, & que les *Tos-*
cans

cans ne sont pas en réputation de prononcer délicatement 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 VNERONI, qui veut qu'on suive en cela le Proverbe *Lingua Tosca in Boca Romana;* & qu'on prononce comme les Habitans de Rome le *t,* qu'on suppose devant le *ch,* si légèrement, & si délicatement, qu'on aye de la peine à distinguer si c'est un *t;* ou un *ch.*

III. Quand le *c* se trouve au milieu d'un mot devant un autre *c,* suivi des Voyelles *a, o, u:* Pour lors on prononce ces deux *c* durement, comme si c'étoient deux *kk,* ainsi on prononce *Becca, Fiocco* &c. comme s'il y avoit *Bokka, Fiokko* &c.

Mais si ces deux *c* sont suivis des Voyelles *e, ou i,* pour lors le premier *c* se prononce comme un *t;* & le second, comme le *ch* *François;* dont on a parlé cy-dessus. Ainsi on prononce *Acento, Baccio,* &c. comme s'il y avoit en *François* *Atchento, Bratchio* &c.

IV. Quand le *c* se trouve devant une *b* effective (& non 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* *Ch, 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 *Ché,* ou *Chi,* comme dans les mots *Chevalier, Chimie* &c. mais comme s'il y avoit *Ché,* ou *Chi,* ou encore mieux *Ké,* ou *Ki,* il faut donc prononcer:

Cheto, Chéro, Chiatava &c.

comme s'il y avoit

Queto, Quéro, Quatarra &c.

ou *ton* ou

Keto, Kero, Kitarra &c.

V. Le *c* devant les Consonnes *l, q, r,* (Remarquez qu'on ne le trouve en bon *Italien;* que devant ces trois Consonnes) se prononce durement; comme cy-dessus numero 1. Ainsi on prononce, comme en *François,* les mots *clero, crino, arqua* &c.

VI. Quand la Lettre *f,* est devant le *c,* & 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, scanelle, 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 *Che,* ou *chi* dans les mots *Chevalier, chimie*

comme s'il y avoit en François *guizzo*, *guisanda* &c.
 V. Quand le *g* se trouve devant une *h*, ainsi *gh*, il a deux fortes de Sons selon le Dictionnaire de la CRUSCA; le premier est dur, & semblable à peu près à celui du *numero 1.* cy-dessus. Ou le prononce comme dans les mots François, *glând*, *glebe*, *glissant*, *glorieux* &c. Ainsi se doivent prononcer *neglecto*, *negligente*, *gloriosa* &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^{de} maniere de prononcer *gh*; très-ordinaire, & pour ainsi dire tellement propre à la Langue Italienne, qu'on ne le fait presque jamais autrement, est de prononcer *gh*, comme les deux *h*, qu'on nomme mouillés, des mots François, *filles*, *mouiller*, *piller* &c. Ainsi on prononce les mots *piolare*, *giglio*, *seglio*, *aglio* &c. comme s'il y avoit *pillare*, *agillio*, *sallo*, *aglio* &c. Mais il faut principalement bien observer cette regle dans l'article, pluriel *gh*, qu'on ne doit jamais prononcer autrement que s'il y avoit *hi*; Et même lorsqu'il arrive, que pour éviter la rencontre de deux Voyelles, on en retranche l'*h*, pour mettre en sa place un *apostrophe*, ainsi *gh*; Ce la ne doit pas empêcher qu'on ne prononce *gh*, comme *hi*; en glissant si subtilement l'*i*, que les lettres *hi*, ne fassent qu'une syllabe avec la voyelle qui commence le mot suivant. Ainsi on prononce *gl'occhi*, *gl'amori*, *hi gl'occhi*, *gl'amanti* &c. comme s'il y avoit *liocchi*, *liamori*, *belliocchi*, *liamanti* &c.

VI. G devant *n* dans les syllabes *gna*, *gne*, *gni*, *gno*, *gnu*, se prononce comme s'il y avoit un *i* 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 *i*, supposé qu'à peine on l'entend. Ou pour mieux dire, on prononce en Italien les syllabes *gna*, *gne* &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 *gainagnare*, *ainnello*, *incognito*, *agnuigno*, *inuignudo* &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

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 censés commencer 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'*r* & l'*h*, 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, ils ajoutent après le *c*, ou le *g*, une *h* qui les marque suffisamment.

La 2^{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 Présent 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^{me} est pour distinguer l'*h* voyelle, d'avec l'*h* consonne, comme dans les mots *hanno*, *hanno* &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^{me} 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!* *deh!* *ch!* &c. Pour lors on l'aspire en donnant un coup d'*h* sur la fin, ou du fond du Gorge, 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, en desserrant bien les Dents; En 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*, *gia*; *glio*, *ghia*; On ne doit point prononcer l'*h*, ou du moins qu'il faut le prononcer si légèrement, qu'on ne le distingue presque pas. Cette Voyelle n'étant mise après le *c*, le *g*, & le *gh*, que pour marquer qu'on les doit prononcer comme *chi*, qu'*ghi*, ou *hi*, comme

comme on l'a remarqué cy-dessus. Ainsi *batteo, Francia, faggio, seraglio* &c. se doivent prononcer, comme si l'on pronouçoit à la Française *batte, France, fajo, seraglio* &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, Poggio, Fiume* &c. Et que fort souvent aussi ces deux Voyelles se séparent, & font deux Syllabes, comme dans les mots *Chinquo, Fietta, Chiesa, Viola* &c. Je n'ay point trouvé de règle bien suivie là-dessus; ainsi je cray 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 *ti*, 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 se 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, que l'*j* consonne a dans la Langue Française; c'est ainsi qu'ils disent, par Exemple, *Giacomo*, au lieu de *Jacomo* &c.

5. Il faut bien se donner de garde de l'aspirer, en supplantant 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 *Rollades* ou de *Passages* sur cette Voyelle, si ce n'est aux mots *Riso, Rideo* &c.

K.

Voyez sur cette Lettre notre Dictionnaire, elle n'est d'aucun usage dans la Langue Italienne.

L.

LA Lettre *L* se prononce en Italien, tout comme en François; 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 suivie, dans le milieu d'un mot de quelques Consonnes, elle termine une Syllabe différente de celle qui suit, comme

comme dans les mots *alba, salma, fallo, selva, selvaggio* &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 *obligo, epulidere, 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 *siames*, tant parce qu'elles se prononcent toutes deux du Nez, que parce que souvent on prononce l'*m*, sur tout devant les Consonnes *B* & *P*, comme une *n*, ainsi on prononce *Lenbo, Empio* &c. comme s'il y avoit *Lenbo, Enpio* &c.

Dans toutes les autres occasions, on la prononce comme en François, en serrant 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'en ouvrant 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 *g*, elle perd beaucoup de sa force, selon la bonne prononciation Italienne, voyez là-dessus la 6^{me} observation de la Lettre *g* numero VI.

La Lettre *s*, 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 *zello, znodare* &c.

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 *Cossi*. 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 le *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 *oi!* Pour lors c'est une Interjection propre à exprimer diverses passions de l'Âme, comme l'*étonnement*; la *joye*, la *douleur*, l'*espérance*, le *désir*, la *compassion* &c. En ce cas, il est bon de supposer ensuite une *h* que l'on appelle *va*, selon la remarque de la Lettre *A*, numero II.

Souvent aussi cette Voyelle toute seule est une Particule disjonctive qui répond à l'*ant*, 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 font 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 pourquoy cette Lettre se prononce toujours, comme on prononce en François la première syllabe des mots *coeur*, *cooper*, *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 un

un *u*, lequel *u* est toujours Voyelle après le *q*, & jamais Consonne.

Lorsqu'après les Lettres *Qu*, il suit une Voyelle, ces deux Voyelles sont toujours une *Diphthongue*, & se doivent prononcer dans une seule Syllabe, comme dans les mots *Questes* *Quatre* &c. qu'il faut prononcer en deux Syllabes, & comme s'il y avoit en François *coites* *coites* &c.

Voula 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 *qu*, séparément de la Voyelle qui le suit, comme dans le mot *cu*, qu'on doit prononcer, comme s'il y avoit *cu*, en deux Syllabes, c'est ce qui oblige les Italiens de mettre le *Q* au lieu du *c*, dans les mots, où l'*u* & la Voyelle qui le suit, ne doivent faire qu'une syllabe, comme dans le mot *Qu*, qu'on doit prononcer, comme s'il y avoit *cu* 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, *ghata*, au lieu de *grata*, *ghato*, au lieu de *grato* &c. comme il arrive à ceux qui ont la Langue gâtée, c'est à dire si épaisse, ou si lourde, que le bouc ne peut faire avec assez de vivacité, ou de vitesse 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 Gôzier, on forme à la vérité le Son de la Lettre *R*, mais ce Son est si rude & si désagréable, que le *graceyement* 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 passant avec force le souffle de la Voix, sans cependant remuer la Langue, en sorte qu'il passe 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*, &c.

comme l'a très bien remarqué VENERONI, & comme on la prononce en pareil cas dans le Latin & dans le François. On la prononce aussi rudement; (c'est à dire, de la même VENERONI) comme s'il y avoit deux *s* au milieu des mots, lorsqu'elle est précédée d'une Consonne. Ainsi *falso*, *peso*, *esso* &c. se prononcent comme s'il y avoit *falso*, *pesso*, *esso* &c. On prononce aussi *s* rudement dans le mot *essa*, & dans celui de *essa*, lorsqu'il signifie *esset*. Cette Règle de VENERONI est générale pour toutes les Consonnes, mais le Dictionnaire de la CRUSCA ne donne cette prononciation qu'à l' *s*; que lorsqu'elle est précédée de ces Consonnes *l*, *n*, *r*, *z* comme dans les mots, *falso*, *meno*, *esso*, &c. Pour moy j'aimerois 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, surtout du Latin, & du François.

On prononce différemment la Lettre *s*, en observant tout ce que dessus, pour la situation & l'immobilité de la Langue; mais il faut pousser le souffle légèrement, qu'à peine on en puisse entendre la sifflement, en sortant; De sorte que la Lettre *s* a pour lors le même Son qu'on donne en François à la Lettre *z*, dans les mots *Lazarre*, *Zacharie*, *Zenon*, *Zone* &c. Sçavoir maintenant, en quelles occasions on doit donner ce *Sifflement* à la Lettre *s* 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 *s* doucement. 1. Lorsqu'elle est entre deux Voyelles; comme dans les mots *Spesa*, *Rosa*; quand il signifie *Rosa* &c. qu'il faut prononcer, comme s'il y avoit en François; *spéza*, *roza* &c. 2. Lorsqu'elle se trouve devant les Lettres ou Consonnes *B*, *D*, *G*, *L*, *M*, *N*, *R*, *V*, comme dans les mots *Sbarba*, *Scepo*, *Sguardo*, *Scepo*, *Smania*, *Soleto*, *Sradicare*, *Sventura* &c. qu'il faut prononcer, comme s'il y avoit en François *Sbarra*, *Scepo*, *Sguardo* &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*, quoiqu'en dise le Dictionnaire de la CRUSCA. A l'égard de la Consonne *C*, voyez cy-dessus à la Lettre *C*. numero VI.

VENERONI convient de la vérité de la première Règle cy-dessus; mais il l'étend un peu davantage, quand il dit. 1. Que dans les Adjectifs & dans les Participes qui se terminent en *sa*, *se*, *esi*, *eso*, *osa*, *ese*, *osi*, *oso*, *iso*, *isa* &c. on doit prononcer *s* doucement; comme on prononce le *z*, en François. Exemple *pesa*, *presa*, *peso*, *virtoso*, *virtosa*, *virtoso*; *uso*, *confiso* &c. lisez *preza*, *preze* &c. Et 2. Que dans les autres mots, la Syllabe *sa* doit être prononcée comme la première Syllabe du mot François *Zacharie*.

Zacharie Exemple, *spesa*, *osa*, *causa* &c. lisez *spéza*, *roza*, *caza* &c. à la réserve du mot *rosa* chose, & du mot *rosa* rangée, comme on l'a déjà remarqué cy-dessus.

Enfin LANFREDINI, après avoir instruit qu'on ne peut bien apprendre toutes ces différences, que par le commerce avec les Natures 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 *oso*, ou *osa*, se prononcent avec *s* rude; comme *scagnoso*, *coloso*, *quadrato*, &c. & de même leurs pluriels; (cette opinion est bien différente de VENERONI). Mais s'ils se terminent en *iso*, *ese*, *oso*, *ese*, *oso*, *ese*, *oso*, *ese*, *oso*, &c. leur prononciation sera douce, & celle cy, adjointe s'il est une règle sans exception. Cette diversité d'opinions ne vient sans doute que de la diversité des accents qu'ont les Habitants des diverses Provinces ou Contrées de l'Italie. Mais comme l'Accent Toscan, qui est l'Accent naturel de LANFREDINI, ne parle pas pour le plus délicat, j'aimerois 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 pousser fortement la Langue contre les Dents, pour la Lettre *T*, au lieu qu'on ne la doit pousser que légèrement pour la Lettre *D*. (Voyez cy-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. Voyez quelques observations qui regardent en particulier la Langue Italienne.

1. La Lettre *T*, ne reçoit gueres après soy, que les Consonnes *L*, & *R*. Et l'on ne voit même l'*L* après le *T*, que dans les mots dérivés du Grec, ou du Latin, comme *Attletis*, *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 *ci* (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 *s* plus dur, il faut faire glisser devant un *s*, ainsi *nations*, *gratia* &c. se doivent prononcer, comme s'il y avoit *nations*, *gratia* &c. 2. Dans tous les autres mots qui ne viennent point du Latin, ou bien dans lesquels on

T. V. U.
no dit point en Latin, au lieu de *ti*; ou bien qui sont originellement Italiens &c. Il faut prononcer *vulgairement* la Syllabe *Ti*, comme on la prononce dans les mots François, *Tiran*, *Tirer* &c. quand même elle seroit entre deux Voyelles, Exemplez, *Synoptica*, *Natlo*; *Naturolo*, *malattia*, *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. Après 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, *venir*, *luyon*, *venir*, *amir*, &c. &c. ainsi *una*, *uno*, *duo*, *crudo* &c. qui sont des mots Italiens; se doivent toujours prononcer, comme s'il y avoit en François, *Centra*, *meuro*, *Douro*, *Crudo* &c.

Remarque 1. avec *VENERONI*, Que lorsque l'*u* se trouve dans une même Syllabe avec un *e*, & 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'*e*. Ainsi *luono*, *luore*, *luoco*, *luo* &c. se doivent prononcer, comme s'il y avoit *luono*, *luore*, *luoco*, *luo* &c. (Cette Règle est selon l'Accent Romain, car les Florentins prononcent en cette occasion l'*u*, plus fort que les Romains.) Il faut excepter de cette Règle, *Duo*, *tu*, *tu*, *tu*, *tu*, *tu*, où il faut prononcer distinctement l'*u*, comme *eu*, parce que l'*u* & l'*e* sont deux syllabes.

Remarque 2. Que lorsque l'*u* est précédé de l'*u*, les Italiens prononcent presque toujours ces deux Voyelles séparément, quoiqu'en une seule syllabe, ainsi ils disent *Aouu*, pour *auu*, *aouu*, 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 *Beta* des Grecs, & le *Upe* des Allemands. On la prononce en Italien, comme dans les mots François *Valer*, *Vene*, *Vifage*, *Vogier* &c. c'est à dire en approchant d'abord les deux Lèvres, l'une contre l'autre, de manière cependant que la Lèvre de dessus alborde tant soit peu au delà de celle de dessous. Et 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 cy-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 *cava*, *uva*, *prova* &c. 2. Lorsqu'étant la première

d'un

d'un mot, elle est suivie d'une Voyelle, comme dans les mots *Pala*, *lor*, *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: Et 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*, *Guerra*, *Guastalla*, *Guerra*, *Guerra* &c. Mais il faut bien observer de bien donner le Son d'*ui* à cette *u*, principalement devant les Voyelles *a*, *e*, *i*, car devant l'*e*, comme nous avons remarqué cy-dessus, on ne le prononce presque pas. Ainsi il faut lire & prononcer, *Guida*, *Guerra*, *Guastalla* &c.

IV. On ne doit jamais faire de Roulades en composant sur la Voyelle *u*, ny encore moins, quand on chante, supposer devant *apè*, ou une *u* 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 *astratto*; tantôt en une *f* simple & douce, comme *sane*, *escutione* &c. tantôt en une double *ff*, comme *Alessandro*, *Anassimato* &c. tantôt enfin en *z*, comme *Zaverio*, *Zienderate* &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, ou 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. Voyez ce que j'en ay pu observer de plus certain dans les Auteurs.

1. On ne la prononce jamais toute pure en Italien, comme dans

X z

le

372
SYLLABES. PRONONCEZ. EXEMPLES. LISEZ.
Italiennes. comme. en Italien. en France.

ha.	a.	hanno.	anno.
ho.	o.	houere.	ouore.
hu.	ou.	huomo.	ouomo.
hi.	i.	chiffa.	chiafa.
qui.	coi.	quattro.	coi-tro.
que.	coie.	questo.	coiello.
qui.	coii.	quattro.	coi-ne-coi.
sa.	sa.	scandalo.	skandalo.
se.	che.	scemare.	chémare.
si.	chi.	schiare.	lichiare.
so.	ho.	scopo.	skopo.
su.	hou.	scudo.	skudo.
si.	zg.	zombare.	zombare.
so.	zu.	zuppa.	zuppa.
si.	za.	zuppo.	zuppo.
ti.	ti.	nazione.	nacione.
tu.	ou.	virtu.	virtou.
uo.	o.	buono.	bono.
ui.	uv.	auuenire.	ouuenire.
za.	ti.	diligenza.	diligentia.
zo.	di.	zenna.	dzena.
zu.	zu.	zuffolo.	tzouffolo.
zi.	ti.	orazione.	oracione.

Les Difficultez; qu'on ne trouuera pas icy, se doivent chercher dans le Corps de cet-Ouvrage.

Fin de la Table.

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*, *Poëtique*, *Vocalle*, *Instrumentale*, *Ancienne*, *Modérne*, *Plaine*, *Simple*, *Figurée* &c.

Ou seulement de quelqu'une, ou quelques-unes de ses Parties.

Soit d'une Maniere purement *Historique*, ou *Physique*, ou *Theorique*, ou *Prattique* &c.
Soit enfin *ex Professo*; ou par la suite naturelle de leurs desseins, ou Matieres principales, ou par occasion &c.

PREFACE.



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

354
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 Siècle, 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-même, 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 possunt omnes*; & un homme seul ne peut parcourir tous les Pais & toutes les Bibliothèques, ny lire tous les Livres, ny puiser par conséquent dans toutes les sources qui luy pourroient faciliter ce travail. C'est ce qui m'oblige d'implorer le secours des Sçavans, & luy tout de Messieurs les Bibliothécaires, & de les supplier de me faire part de ce que leurs lectures, leurs recueils, leurs Catalogues &c. pourroient 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 & espere de leur honnêteté.

J'ay partagé ce Catalogue en trois Parties.

Dans la première on trouvera les Noms des Auteurs que j'ay vus, lus & examinés moy-même.

Dans la 2de, 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 aiséz à trouver, & que j'espere de lire avec le temps.

Dans

355
Dans la 3me, enfin on trouvera les Noms de ceux que je n'ay point lus, ny vus, & que je ne connois que par les yeux, & sur la foy d'autrui. J'ay 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 250. Auteurs, dont plusieurs ont même donné plusieurs Ouvrages différens au Public, & que j'ay lus la plupart, & examinés moy-même; sur lesquels par conséquent je ne demande pas beaucoup d'éclaircissemens. Je les ay rangés icy *Alphabetiquement*, sous cinq Classes ou Titres, selon l'ordre des Langues, dans lesquels ces Auteurs ont écrit, & j'ay adjointé, après beaucoup de ces noms, certaines lettres qui marqueront les lieux, où les Curieux pourront voir ces Auteurs, aussi bien que moy. Ainsi ceux qui auront une Majuscule, sont ceux que j'ay vus dans la Bibliothèque *Stozarum*, 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 *Sc.* sont dans la Bibliothèque de la Ville de *Strasbourg*, ou parmi les Livres de Musique qui sont à l'usage du *Collège Lutherien* de cette Ville: Ceux qui auront *Sor.* sont dans la Bibliothèque de *Sorbonne*: Les lettres *S. V.* marqueront celle de *S. Victor* lez Paris &c. Ceux enfin où il n'y aura aucune marque, sont ou dans *mon Cabinet*, ou dans celui du *Sieur Baillet*, ou dans ceux de quelques Amis qui me font la grâce de m'en accorder l'usage, lorsque j'en ay besoin.

.Yy 2

PRE-

PREMIERE CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en Grec.

Alypius.	Nicomachus <i>Chirsenus</i> .
Aristides <i>Quintilianus</i> .	Oclides seu Acides seu Euclides.
Aristoteles.	Photius.
Aristoxenus.	Plato.
Athenæus.	Plutarchus.
Bacchius <i>Senior</i> .	Julius Pollux.
S. Clement. <i>Alexand.</i>	Atieb. Psellus.
Cleonides. seu Euthides.	Quintilianus <i>Aristides</i> .
Euclides.	Joannes Stobæus.
Gaudentius <i>Philosoph.</i>	Suidas.

Je ne mets point icy quantité d'*Auteurs* dont j'ay les noms, dont on trouve des *Fragments*, souvent même fore considérables, dans *Aristoxene*, *Athenæ*, *Pintarque*, *Pœtius* &c. & dont *Diogene*, *Lærtæ*, *Mevsius* &c. ont fait mention, parce que leurs Ouvrages ne se trouvant plus en entier, j'ay crû les devoir mettre dans la troisième Partie.

J'aurois pu adjoûter plusieurs *Poëtes Grecs* qui ont écrit touchant la Musique, ou à sa loüange &c. d'autant plus que les premiers *Poëtes* 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-cy. Ce que je prie les Lecteurs de remarquer aussi pour la plupart des *Poëtes 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.

Apuleius.	Martianus Capella.
Arcimus. seu Guido.	Cassiodorus. <i>M. Aurelius</i> .
S. Augustinus.	M. T. Cicero.
Venerabilis Beda.	A. Gellius.
Boëthius seu Boëtius.	Guido <i>Aretinus</i> .
Horatius.	Plinius.
Lucretius.	Poëtae Latini.
Joannes PAPA. XXII.	Rabanus <i>Maurus</i> .
Isidorus.	Radulphus de Rivo.
Macrobius.	Virgilius.
Petrus Mauricius <i>Dillus</i>	Lucius Viteruius.
Venerabilis.	Walafridus <i>Strabo</i> .
Joannes de Muris.	&c.

LATINS MODERNES,

Qui ont écrit depuis environ l'An 1450.
ou l'Invention de l'Imprimerie.

Joan. Henr. Alstedius.	Joan. Magirus. <i>St.</i>
Joann. Bannius.	Margarita <i>Philosophica</i> .
D. Jul. Bartolocius. <i>M.</i>	Claud. Martinus.
Freder. Beurlhusius. <i>M.</i>	Marc. Meibomius.
Joan. Bona <i>Cardinal</i> .	Mavin Merfennus. <i>Mor.</i>
Carol. Bovillus.	Joann. Meursius. <i>Nim.</i>
Cœlius Rhodiginus.	Joan. de Muris, seu de Muria.
Sethus Calvisius.	M. Georg. Nicolaus. <i>St.</i>
Henr. Cotherus.	Venceslaus de Nova Domo. <i>M.</i>
Joan. Crusus. <i>St.</i>	Andr. Ornitoparcus.
Christoph. Demantius. <i>St.</i>	Guido Pancirolus. <i>St.</i>
M. Gallus Dresserus. <i>St.</i>	Andr. Papius. <i>Nim.</i>
	Y 3
	Gregor.

Gregor. Faber. M.
Henric. Faber.
Jacob. Faber. Stapul. Mm.
Pet. Faber. Sanjorlannus.
Orontius Fincus.
Herman. Finckius. M.
Ludov. Fogliani. Svb. M.
Franchinus. Gallurius, seu
Gaforus. M.
Barthol. Gesius.
Conrad. Gesnerus.
Otto. Gibelius.
Hen. Glavenus, seu Lovitus.
Petr. Gregorius.
Mart. Grenerus. St.
Henr. Grimmius. St.
Sam. Hasseneffer. M.
Schaldus. Heyden.
Euchar. Hoffmannus. St.
M. Hortensius.
Hadrían. Junius.
Joann. Kepplerus.
Albanus. Kircherus.
. . . Lampadius. M.
Joann. Lippius.
Conrad. Licostenes, seu Theatr.
ita Humana.
Nicol. Liltenius. M. St.
Henr. Lorius, seu Glareanus.
Ludov. Lottius. M.
Ottomarus. Luscinius. M. St.

Catalogus

Frans. Patricius.
Andr. Petit Coelico. M.
Ant. Possévinus. Societ. Jesu.
Alth. Pratorius.
Balth. Praspergius. M.
Andr. Rasellius. St.
Joann. Ravisius Textor.
Gregor. Reisch, seu Margarita
Philosophica.
Ludov. Cael. Rodiginus.
Nicol. Rogatus. St.
Blasius. Rossetus. M. en Big-
gio, ou Blasio Rosetti.
Franc. de Salinas. Mm. & St.
Henr. Salmuth. St.
Cyrac. Snegallus. St.
Theatrum *Vite Humanae.*
Joach. Thuringius. St.
Georg. Valla Placentinus.
Polydor. Vargilius, seu Virgil.
Lud. Viadana.
Gerhard. Joan. Vossius.
Joann. Luth. Vuonegger.
Thomas Walliser.
Joann. Wendelstein. M.
Nicolaus Wolicus. M.
Theodor. Zuingger, seu Thea-
trum *Vite Humanae.*
&c.

J'avois pu adjoñter, & mettre à leur rang plusieurs Poëtes
Latins, tant Anciens que Modernes, qui ont écrit de plusieurs
chofes qui regardent la Musique, & que j'ay lüs; Mais les rai-
sons sus-allégüées à la fin de la premiere Classe, m'en ont em-
pêché.

TROI-

TROI SIEME CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en Italien.

Agostino. Agazzari. M.
Anton. Baldi. M.
Ang. Mich. Bartolomi.
Aguino Bresciano. M. Mm.
Gio Maria. Artusi. Mm.
Angelo. Berardi.
Stefano Bernardi.
Bonavent. da Bressela. M.
Gio. Mar. Bononcini.
Gio. Andr. Bontempi.
Ercole. Botrigari.
Marco. Fabrit. Carolo. M.
Lodeico. Casali.
Pietro. Cinciarino.
Fabio. Colonna. M.
Bocco. Colla.
Cesare. Crivellati. Mm.
Luigi. Dentice. St.
Jo. Batt. Doni. M. Mra.
Fior' Angelico, Ove, Angelo
Piccitone.
Vincenzo. Galilei. M. Mm.
Thom. Garzoni.
Illuminato. Sen. Aquino.
D. Pedro de Loyola Guevarra,
en Espag. M.
Vincenzo. Lufitano. M.
Aurel. Marinati.
Giul. Cesar. Marinelli.
Grolamo. Mei. M.
Pietro. Millioni.
Belardo. Nanino. *Manuscript.*
Luys de Narbaez.
Cesare. Negri Mm.
Lorenzo. Penna.
Alessandro. Piccinini. M.
Angelo Piccitone; Ove, Fior
Angelico.
Silverio. Picerli.
Agostino Pifa. M.
Pietro. Pontio. da Parma.
Gius. Spararo. M. Ove.
Spadario.
Giuseppe. Zarlino.
&c.

QUA-

AUTEURS,

Qui ont écrit en François.

L'Academie Françoise dans son
 Dictionnaire des Arts.
 Le Sr. l'Aflard.
 Bern. l'Amy.
 Thomat. Arbeau.
 Denis des Auzes.
 Le Sr. Benigne Bacilly.
 Ant. Bailly.
 P. & Rob. Ballard.
 Le Sr. Basset.
 Le Benedictin, ou le R. P.
 Jumilhac.
 Esfery. Bernard.
 P. Berthot.
 Com. de Montfort, dit de Bloec-
 kland.
 Louis Bourgeois. M.
 J. Boyvin.
 Salomon de Caux.
 Jacques Collard.
 Le Sr. de Cousu.
 Le Sr. de la Croix.
 Nicol. Derofiers.
 Le Sr. Drouhaux.
 Saint Evremond.
 Le Sr. Feuiller.
 Mademoiselle le Fevre.
 Nicol. Fleury.
 Ant. Francique.
 Le Sieur Abbé de Furetiere.
 Le Sr. le Gallois.
 Maximil. Guillaud.
 Pierre Julien. St.
 Le R. P. Jumilhac. ou le Bene-
 dictin.
 Le Sr. Lancelot.
 Le Sr. Loulié.
 Mich. de Manichou.
 Claude Martin.
 Le Sr. C. Mallot.
 Le R. P. Menestrier.
 Mercure Galand, ordinaire &
 extraordinaire.
 Le R. P. Marin. Merfonne.
 Angelo. Michel.
 Le Sr. de Lavoys. Mignot.
 Louis Motet.
 Le Sr. Nivers.
 R. Ouvrard.
 Le Sr. Ozanam.
 Le R. P. Ant. Parran.
 Claude Perrault, de l'Academie
 des Sciences.
 Le Sr. Perrault. de l'Academie
 Françoise.
 Le Sr. Perrine.
 Preilon 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.
 Merfonne.
 Le R. P. Souhaitty.
 J. Titelouze.
 Nicolas Vallet.
 Franc. le Vayer.
 Franc. de ou du Viviers.
 Jean. Yslandon.

Le Sr. de la Vienville dans ses repones au Sr. Abbé Raguenet;
 Intitulées Comparaison de la Musique Françoise & Italienne.

CIN-

CINQUIEME CLASSE.

AUTEURS,

Qui ont écrit en Allemand, en Anglois, ou
 dans d'autres Langues etrangeres.

Rudolph. Ahlen.
 Abraham. Bartolus. St.
 Maternus Beringer. St.
 Michael Bulowiki. St.
 Carolus Buttler. Angl. St.
 Eshard. Buttner.
 Johannes Crullus. St.
 Johann. Douland. Angl. St.
 Henric. Faber.
 Dan. Friderici.
 Adam. Gumpelzhaimer, en
 Latin & en Allem.
 Joann. Andr. Herbl.
 Joann. Christian. Lorber.
 Conrad. Matthei.
 Helstor Mithobius.
 Thomat. Morley. Angl. M.
 Wolff. Gassp. Printz.
 Joann. Quarsfeld.
 Thomat. Salmon. Angl.
 Cyriac. Schneegass. St.
 Daniel Speeren.
 Henr. Trautman. en Lat. &
 en Allem. St.
 Melchior. Vulpius.
 Wolffg. Erdman. Weier.
 &c.

On ne trouve point icy de Traitez de Musique, en * Hollandois,
 en Flanand, en Danois, en Suadois, en Polonois, en Hongrois,
 &c. n'ayant pu decouvrir jusques icy, si jamais il y a eu de pareils
 Traitez, faits & imprimez en ces sortes de Langues, non plus
 que dans la Langue Hebraique tant ancienne que moderne.
 Je ne rapporte point non plus les Auteurs Arabes, Persans &c.
 dont le St. 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'ay crû qu'il suffiroit
 de faire connoître aux Curieux l'Auteur qui en parle.

* On en a imprimé divers en Hollandois & entr' autres un nou-
 vellement à Franker, qui Traite de la Composition & de la
 Fabrique de diverses sortes d'Instrumens.

Lz

SE:

SECONDE PARTIE.

Cette seconde Partie contient les Noms d'environ cent Auteurs, que je n'ay pas eu le temps ny l'occasion de lire jusques-icy. 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'infiny. 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 icy des *Bibliothécaires*, ny de ces *Compilateurs* de plusieurs Traités en un seul Corps, soit entiers, ou en abrégé, dont on voit depuis quelques années la République des Lettres, pour ainsi dire inondée, & dont nous parlerons plus bas.)

1. Ne trouve-t-on pas dans les *Dictionnaires*, dans les *Lexicons*, les *Glossaires*, les *Rhétoriciens*, les *Grammairiens* &c. de quoy 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, *pratiqué, professé & enseigné*.

2. Par cette même raison, il n'y a point de *Commentateurs*, de *Scholastes*, de *Critiques*, ny de *Vaisseurs*, ou *Compilateurs* de *Notes* sur les Anciens Auteurs, ny d'*Ecrivains des Antiquitez*, des *Mœurs*, des *Usages* &c. des Hébreux, des Grecs, des Romains &c. qui n'ayent 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 *Poètes*, *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 feroient pas ces quatre premières Classes?

5. Il y a une infinité d'endroits dans l'*Ecriture 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, où qui l'accompagnent. Donc tous les *Interpretes* ou les *Commentateurs* des *Pseaumes* & du reste de l'*Ecriture 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'Eglise* parlent si savamment 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 *Theorie*, 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 sur que tous ceux, qui ont traité des *Sacrifices*, & des autres *Ceremonies Religieuses* du *Paganisme*; 2. des *Sacrifices*, & des *Ceremonies Legales* 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 *Regle*. De-là viennent ces Traités que plusieurs Grands Hommes ont fait exprès, de *Musica Sacrificali*, de *Musica Triumphali*; de *divina Psalmidia* &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-cy.

Sans parler icy d'une infinité d'Auteurs, qui ont traité de cette Harmonie merveilleuse, que les Cieux, suivant les Anciens Platoniciens, produisent continuellement par la régularité & 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 Médecins, & sur tout des Anatomistes, que leur matière engage nécessairement à parler ex professo, des Organes de la Voix & de l'Odyse; à en décrire les parties, en faire connoître les usages &c.

10. La Musique est sans contredit une des principales parties des Mathématiques; Il y a donc peu de Mathématiciens, qui n'en ayent écrit très-amplement; sur tout, ceux qui ont traité de toutes les parties des Mathématiques, n'ont eu garde d'en omettre une si belle & si agreable partie; La plupart même de ceux, qui ont traité en particulier de l'Arithmétique, n'ont pas manqué de parler très-sçavamment de cette espèce de proportion, qui n'est appelée Harmonique, que parce qu'elle est le fondement de la cause principale de l'Harmonie que produit la diversité des Sons, & du plaisir que l'Oreille en reçoit.

11. Les Encyclopédistes, 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 Libéraux, & mécaniques &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 Et Inventoribus Rebus, 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 différents 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'exercer, quel secours ne peut-on pas tirer de ces prodigieux Recueils d'Histoires, publiez de nos jours sous les Titres de Lexicons, Dictionnaires, Bibliothèques &c. Historiques, Philologiques, Critiques &c. sans parler des Mythologies, & autres Livres de la Théologie 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 convaincre tout homme de bon sens, & qui aura un peu de connoissance des Livres, que j'aurois pu augmenter ce Catalogue, sans même trop d'allocution, de plusieurs milliers d'Auteurs. Du moins j'espère qu'il pourra servir à faire faire réflexion aux Sçavants, que souvent sans sortir de leur Cabinet, ils ont plus de Traitez touchant la Musique, qu'ils ne pensent, & que cette matière n'est pas si sterile, ny si dénuée de belle & solide érudition, 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 aisez à trouver de chacune des 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'ay trouvé inferer au nombre des Auteurs de la Musique dans quelques Catalogues dont nous parlerois plus bas.

S. Agobardus.	Censorinus.
H. Cornel. Agrippa.	Claud. Franc. Millet de Chal-
Lambertus Alardus. M.	les. Soc. Jes.
Albertus Magnus.	S. Jo. Christolomus,
Alciatus.	David Chytraeus.
Plac. Alcinus.	Christoph. Clavius.
Alex. ab Alexandro.	Natali Cernes.
Amalarus ou Hamalar.	Petr. Crinitus.
S. Ambrosius.	Mr. & Mc. Dacier.
Antoninus Florentin.	Dalecampius.
Baco. Cancellar. Angl.	S. Jo. Damascenus.
S. Basilus.	Thom. Dempsterus.
Baptista. Mantuanus.	Dionorus Siculus.
Petr. Berchorius.	Diogenes Laertius.
S. Bernardus. Albar.	Dionysius Aescopagita.
Philipp. Berealdus.	Dionysius Halicarnass.
Emmanuel. Bryennius.	Disider. Erasmus R ter.
Jul. Cesar. Bulengerus.	Euthymius.
Isaël Bulialdus.	Marsil. Ficinus.
Philipp. Camerarius.	Robert. Hud. scilicet à Fluctibus.
... Le Sieur du Cange.	Galenus.
Hieronym. Cardanus.	Petr. Gallendi.
Bartolom. Chassanxus. ou Cas-	Joann. Gerson.
sanxus.	Gogavinus.
... Casaubonus.	L. Gregor. Giraldus.

S. Gre-

S. Gregorius.
Hugo Grotius.
Symon Gryn, ou Gryne.
Petrus Horigonus.
S. Hieronimus.
S. Hilarius.
Joan. Jacob. Hoffman.
Lycas Holltenius.
Homerus.
Hugo à S. Villore.
Hippocrates. & plusieurs autres
celebres Medecins.
Carolus Imbonatus.
Interpretes Varij, Sacr. Scrip-
turae & praecipue Psalmorum.
Joannes Sarthuriensis.
Lauembergius. in Misoma-
chia. M.
Joseph Laurentius.
S. Leo.
Lucianus.
Simon Maiolus.
Bapt. Mantuanus.
Frane. Maurolicus.
Philipp. Melancton.
Navarrus.
Origenes.
Paulonius.

Catalogue

Lucas de Penna. Juriscons.
Albert. Pighius.
Angelus Politianus.
Joann. Bapt. Porta.
Claud. Ptolemaeus.
Fab. Quintilianus.
Raphaël. Volateran.
Petr. Ravanelus.
Joann. Rosinus.
Rupertus Abbas.
Les deux Scaliger Pere & Fils.
Gaspar. Schottus.
Solinus.
Spelman.
Theon. ex vers. Buliald.
Andr. Tiraquellus.
Torrentinus. in Elucidar. Poet.
Tostatus.
Trichemius.
M. Varro.
Venantius.
Vincentius Bellocacens.
Joan. Lud. Vivez.
Walatidus Strabo.
Jacob. Wimpelingius.
Franc. Zabarella.
&c.

TROI-

TROISIE'ME PARTIE.

Cette Troisième Partie la plus nombreuse, la plus embar-
rassante, & cependant la plus considerable pour mon des-
sein, 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 sçay que les Noms seroient
même bien imparfaitement; que je n'ay jamais lus, ny vus, &
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 3me Partie, que j'ay besoin du secours des
Sçavants: Je cròy que pour leur en faciliter les moyens, il
est necessaire, avant que d'entrer dans le détail de tous ces
Noms, de marquer icy par quelles voyes ils sont parvenus à
ma connoissance, afin d'épargner du moins, à ceux qui ne
voudroient faire ce plaisir, la peine & le chagrin de passer inu-
tilement par des chemins déjà battus.

1. La première source d'où j'ay puisé la plus grande partie
de ces Noms, ce sont les Catalogues imprimez des Libraires.
J'ay vû presque tous ceux de *Strasbourg*, de *Bile*, d'*Anvers*,
d'*Italie*, de *France*; mais pas un d'*Espagne*, ny d'*Angleterre*,
ny des *Pays du Nord*. A l'égard des Catalogues de *Frankfort*.
Les deux plus anciens que j'ay vûs, sont ceux des années 1578.
& 1579. Je n'ay point vû ceux de l'an 1580. mais j'ay vû ceux
de 1581. & tous les autres jusqu'à 1590. *exclusive*. Je n'ay rien
vû des 12. années suivantes depuis 1590. jusqu'à 1602. *exclusive*.
J'ay vû ceux de 1602. & les suivants jusques à 1612. *exclusive*.
Je n'ay point vû 1612. ny les 27. années suivantes jusques à
1640. que j'ay vû, mais pas une des onze années suivantes. J'ay
vû ceux des 47. années suivantes depuis 1642. jusques à 1696.
que je n'ay point vû ny les années suivantes jusques à la pre-
sente 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'ay dessein aussi de donner
bien-tôt un Catalogue de plus de 4. à 5. mille que j'ay déjà
ramassez.

2. La 2de 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 Savants* &c.) J'ay vu aussi les excellents *Journaux de Lippé*, à la réserve des quatre ou cinq dernières années. Je vois actuellement les *memoires de Trevoux*, mais je n'ay pu d'*Italie* &c.

Et encore parvenir à voir aucun des *Journaux d'Angleterre*, ny.

3. La 3me source sont les *Bibliothécaires*, les *Lexicons* ou *Dictionnaires historiques, critiques* &c.

Voicy une Liste Alphabetique, tant de ceux que j'ay lus, que de ceux que je puis trouver aisément.

Baillet <i>Jugem. des Scav.</i>	Moyeri <i>Dictionnaire hist.</i>
Barberina <i>Bibliotheca.</i>	Possevini <i>Bibliot. selecta & Apparatus.</i>
Bayle <i>Diction. critiq.</i>	Rabbinnica <i>Biblioth.</i>
Guill. Cave <i>Hist. Litter.</i>	Georg. Schielen <i>Biblioth. encycloata.</i>
Cluniacensis <i>Bibliotheca.</i>	Car. de Visch. <i>Biblioth. Cisterciensis.</i>
Exotica <i>Bibliotheca.</i>	Theatrum <i>vite humane.</i>
Gesneri <i>Biblioth. & Pand.</i>	
Hallevard. <i>Bibliot. Chr.</i>	
Hispanica <i>Biblioth. en 5. ou 6. volum.</i>	
Herbelot. <i>Bibliot. orient.</i>	Joignez à tout cela les Livres de la première & seconde Classe, cy-dessus.
Hosmanni <i>Lexicon.</i>	
Lipenius. <i>Biblioth.</i>	

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 fidelles 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*, *Glaveau*, *Picénone* ou *Fior-Angelico*, *Pisa*, *Finck*, *Casali*, *Garzoni*, *Bevardi*, *Bononcini*, *Com. Matthai*, *Luber*, *Morley* &c. Mais il faut l'avouer, la plupart de ces sources sont un peu bourbeuses, & je ne doute point que les fautes, qui y sont, ne m'en ayent fait faire beaucoup; c'est ce que je supplie les Savans de vouloir bien rectifier par leurs bons & charitables avis. Je ne les aurois pas importunés

de cette prière, si toutes ces *Listes* avoient été aussi correctes & aussi exactes que celle que l'illustre Cardinal *Bona* a mis à la tête de son traité, *De divina Psalmidia*; mais tous les *Erivains* n'ont pas le fond, ny l'exacritude de ce Savant Cardinal.

5. La cinquième source, sont quelques *Auteurs*, qui ont écrit *ex Professo*, & en particulier l'*Histoire de la Musique*. J'en ay vu la deux, la première est de *Wolfgang Gaspar Printz*, qu'il avoit d'abord écrite en Latin, & qu'il a publiée en Allemand in 4to. l'an 1690. La 2de est de *Gio. And. Angelini Bontempi*, imprimée en Italien à Venise in fol. l'an 1695. Ce sont deux excellents Livres, que j'estime & conserve très-chèrement. *Bevardi* m'en a indiqué un 3me, intitulé *Istoria Armenica di D. Pietro Aragona Fiorent.* où j'aurois peut-être trouvé encore beaucoup de choses, mais je n'ay pu la découvrir jusques-icy; si quelque Curieux l'avoit, il me seroit plaisir de m'en la communiquer, aussi-bien que toutes les autres *Histoires*, 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 *fragments* ou *passages* assez considérables pour m'en 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 Chronologistes*, sur tout ceux, qui ayant été en même temps *Excellents Musiciens*, comme *Sébastien Costlus*, *Petr. Opmeer*, & quelques autres Allemands &c. n'auront pas manqué de remarquer dans tous les temps, ceux qui auroient excellé dans un Art qu'ils ont eux-même 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'*Epitaphes*, & d'*Eloges d'Hommes Illustres*, qui ont été écrits & publiés en divers temps, Langues & Pais; tant ceux qui ont écrit 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 vu 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 present Ouvrage.

Enfin, si j'avois pu pénétrer dans tous les Cabinets des Particuliers, & avoir communication de quantité de Mémoires & d'Histoires particulières & manuscrites de *Villes*, d'*Églises 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 *Thonneur* même de leur *Pays*, de leurs *Églises* de leurs *Familles* &c.

Voilà à peu près les sources où j'ay puisé, & où j'aurois pu prendre les matériaux de cet Ouvrage, qui paroitra peut-être peu considérable à bien des gens, qui ne manqueroient 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'avoue que tout cela peut être; mais pour ma justification, j'espère qu'on me verra bien permettre d'entrer dans le détail des difficultés que j'ay trouvées à défricher un champ aussi peu & aussi mal cultivé que celui-ci; après quoy 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 Poëte nomme *Labor improbus*, pour en être venu jusques où j'en suis.

Premièrement, la plupart de ces Noms sont si mal orthographiés dans les Listes où je les ay pris, qu'on n'y connoît 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 *Beccice*, 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. 2. La plupart de ces noms sont *coupez*, *tronquez*, & abrégés souvent très-ridiculement, comme *Elerenimus Pad.* &c. 3. 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 *Lipinus* nomme simplement *Otho Sigefridus*, un celebre Auteur, qu'il auroit dû nommer. *Otho Sigefridus Hasfnich*. 4. D'autres d'un seul nom en font deux; & forment par ce moyen des Auteurs chimeriques qui n'ont jamais été. C'est ainsi que *Pessavin*, tout habile qu'il étoit, a fait d'*Ornitoparent*, *Ornito* & *Pavens*. 5. 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'ay trouvé par exemp. *Vato*, pour *Diado*; *Brasfermius*, pour *Prosperinus* &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 imprimés. 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 *Églises*, de leurs *Professions* &c. qu'il y en a beaucoup dont les noms de *Baptême*, ou *Prénoms* ne sont point marquez, qui 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. 6. Songnez à cela la mauvaise coutume, dont il y a si long-temps qu'on se plaint, de donner aux noms propres des Écrivains qu'on cite; les terminaisons de la Langue dans laquelle on écrit. Les Auteurs, par Ex. qui écrivent en Latin, croioient que ces Noms, & souvent aussi leurs propres *Surnoms* ne sonneroient pas bien, & ne paroïtroient pas avec assez de dignité, s'ils n'étoient habillez à la Romaine, & s'ils ne les terminoient en *us* ou en *istis*. Cependant quelle confusion cette affectation-pedantesque ne peut-elle pas causer?

7. Passe encore pour cela, un habillement étranger ne déguise pas toujours tellement un homme, qu'on ne le puisse reconnaître. 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 sa Langue naturelle dans une autre, & pour peu que ce nom ait du convenance avec quelque mot Grec ou Latin, ils seroient au desespoir de n'en pas profiter: Tout le monde sait, par Exemple, que *Janus Niclus Erythreus*, ou *Vincencius Borbens*, a été ainsi formé de *Gien*: *Vincencio*, ou *Viterio de Rossi*; Et n'est-il pas ridicule, pour ne pas sortir de notre sujet, d'avoir traduit le nom d'un celebre Auteur Allemand nommé *Jean André Herbst* par celui de *Jaumes 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 malquent souvent exprès. 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 Poëtes,

A 2 2

A 18

Aux Sauvages futurs donnera la torture: Il faut avouer que si c'est un de ces foiblesses pardonnables à la fragilité humaine, c'est aussi une des plus pauvres espèces de gloire, qu'un Auteur puisse acquérir. Je ne parle point non plus d'une coutume 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 premières lettres de leurs *Surnoms*, quoiqu'ils soient ordinairement très connus, mais par les premières lettres de leurs *noms de Baptême*, ou *Prénoms*, qu'on ne sçait & qu'on ne connoit que très-rarement. Les *Italiens* sur tout & les *Allemands* sont fort sujets à cela, sans se mettre en peine de l'embarras que les Lecteurs peuvent avoir, quand il s'agit qu'ils cherchent dans leurs Listes le nom d'un Auteur, qui souvent est très-éloigné de la place où il devrait être naturellement. Je ne crois pas qu'on puisse me reprocher le même défaut, du moins j'ay tâché de suivre, avant que tous les déguisemens dont on vient de parler, me l'ont-pû 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 *Pays*, 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 *Hébreux* &c. tous paroissant *Latins*, & avoir même écrit sans distinction en *Latin*. Dans les *Catalogues Italiens*, tous les Auteurs étant habillez à l'Italienne, paroissent avoir écrit en *Italien*: Quel moyen de débrouiller moy-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 paroîtra dans son entier; mais j'avoue qu'il y en a beaucoup où je ne puis rien connoître sans secours.

Je m'attends bien qu'on ne manquera pas de me faire icy 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'ay déjà insinué cy-dessus que je travaille; Je dois mettre dans la première les *Theoriciens*, c'est à dire ceux qui ont écrit ou donné des *Traitez* touchant la *Musique*: On doit voir dans la 2^e les *Praticiens*, je veux dire ceux, qui sans avoir écrit touchant leur Art, se sont contentez de ce qu'on appelle maintenant la *Composition*, & ont

enrichy le Public des productions de leur génie: On doit voir enfin dans la 3^e les noms de ceux, qui sans avoir rien écrit ny composé, qui ait du moins paru, se sont contentez 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 première Partie de ce *Dictionnaire*, ne devrait 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 devrait voir que dans la 3^e Partie &c.

Je conviens que tout cela peut-être, j'en soupçonne même plusieurs, qui ne devraient pas être icy, & l'on me fera plaisir de me faire remarquer les bêtises 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'ay trouvé les *Praticiens* tellement confondus avec les *Theoriciens*, qu'il ne m'a pas été possible de les distinguer. D'ailleurs je sçay 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*, *Baraldi*, *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 Theoria*, que je ne connois pas, & que ceux, qui les ont mis dans leurs *Catalogues*, connoissent. J'ay donc mieux aimé, on attendant un plus grand éclaircissement, hazarder de mettre icy leurs noms, que de leur faire l'injustice de les omettre dans la partie la plus honorable, sans contredit, de notre *Dictionnaire*.

C'est peut-être, me dira-t-on encore, pour grossir, pour amplifier; pour enfler votre *Catalogue*, que vous en avez ainsi. Je sçay 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 party; soit pour relever le mérite de leur *Catalogue* par le grand nombre, le poids, & la réputation des Grands Auteurs dont on y trouve les noms: Ils y sont entrés sans distinction tout ce qui a la réputation de bon & d'excellent. Qu'un Auteur grave & fameux ayt dit un mot en passant, ou par occasion, sur la matière principale de leur *Catalogue*, c'en est assez pour y faire entrer son nom &c. Je conviens aussi de l'injustice, & de la mauvaise foy de ce procédé; puis qu'enfin c'est imposer au Public, & le

trouper de gayeté de cœur. Je ne voudrois pas même garantir, que la plupart des *Catalogistes* dont je me suis servy, ne soient tombez dans ce défaut. Mais comme je n'avance rien icy que sur leur parole, je ne croy pas qu'on me puisse faire le même reproche sans injustice. J'ay marqué ci dessus la plupart de mes Garants, c'est à eux qu'il s'en faut prouder.

De moins, adjoindra-t'on peut-être, il ne falloit pas charger ce Catalogue des Noms de quantité d'Auteurs Grecs, dont il n'y a 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 ay mis, pour l'ordinaire, que ceux qui selon les Auteurs les plus célèbres, 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 mémoire 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 seroient des Traitez entiers plus modernes; & que cela pourra exciter les Scavants à rechercher des Fragments plus considérables, & peut-être à trouver les Ouvrages entiers, qu'ils ne s'aviferoient 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 n'y a que quelques Fragments. (Car enfin c'est un grand préjudice 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 pourquoy y mettre ceux dont il ne reste rien du tout que le nom? Pourquoy renouveler la douleur qu'on a d'avoir perdu ces excellents Ouvrages que les Historiens nous rapportent qu'ils avoient faits? Pourquoy 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 prétends pas borner ce Catalogue aux seuls Auteurs dont on sçait 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 fust 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 icy. 2. Je veux que plusieurs des Anciens Grecs, &

qu'en,

qu'entre les Latins *Albin*, *Apule*, *Aurelian* de Rheims, *Bernon*, *Conrad*, d'Alsace; *Hilperic* de S. Gal, *Herman* le Racourcy, *Isidore*, *Notker*, *Oibert*, *Theoger* &c. n'ayent pas été compris de Meursius, ou qu'ils ne parussent pas de son temps. D'autres les ont connus & lus avant & depuis luy. *Alarain* témoigne en avoir lu beaucoup dans les Bibliothèques des Abbayes de la Poëtie, *Alarain* (*Herennius Sylva*). *Ormisjarent*, *Jac. le Fevre*, *Herman*, *Binck* &c. les citent avec éloge, & beaucoup d'autres dont *Alarain* ne parle pas, dont ils rapportent même des Fragments considérables. 3. Si ces Auteurs ne paroissent pas du temps de Meursius, ny à présent; ils pourront 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 presont considérable qu'ils seroient au Public; pour la connoissance de la Musique du moyen âge. Car depuis *Boëce* & *Cassiodore* jusques à *Jean des Murs*; c'est à dire environ l'an 1330 ou 1333, nous n'avons presque rien de considerable touchant la Musique, que le *Micrologue* de *Guy d'Arras*; encore n'en a-t'on rien d'imprimé, que quelques Fragments; qu'un Scavant Benedictin nous a donné; 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 Maurin*, *Jean de Salisbury* &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 manière de la Musique de leur temps.

Cecy 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, ny de les chercher, ny même de les ouvrir. J'avoue que cela peut être vray pour les Auteurs de la 2^e ou 3^eme Partie de ce Catalogue, que je ne connois que sur le rapport 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 parmy les Grecs, & les Anciens Latins) dont on ne puisse tirer du moins quantité d'éclaircissements sur plusieurs points de l'Antienne Musique, qu'on auroit bien de la peine à débrouiller sans leur secours.

Il est encore vray que parmy ceux, tant des Anciens que des Modernes, & encore plus parmy ceux qui nous restent du moyen Age, qui ont traité de la Musique même *ex Professo*, il y en a beaucoup qui en ont traité tellement *en direct*; d'autres d'une manière si peu methodique, si embrouillée, si obscure; d'autres enfin qui sont sujets à des écarts qui leur font perdre si souvent de vûe leur titre & leur matiere, qu'ils semblent ne mériter pas d'entrer dans un Catalogue comme celui-cy. Tout cela n'est que trop vray: Mais après tout, ce sont des Ecrivains, & des *Herzants ex Professo*, dont les ouvrages subsistent, & que je n'ay pu obtenir sans m'écarter de mon dessein general. Quand dans la suite j'en auray dit ou rapporté ce que les plus judicieux Critiques en pensent, les lita qui voudra, cela ne me regardera plus. Peut-être ne laisseront-ils pas de plaire à plusieurs Lecteurs, malgré tous leurs deffauts.

Mais le plus juste & le plus veritable reproche qu'on me puisse faire, quoiqu'il j'aye fait tout aussi 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 considerable même que ceux qu'on y trouve: C'est pourquoy on y voit peu d'Espagnols, presque point d'Anglois, pas un Hebreu, 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 vray; mais, 1. J'ay déjà répondu à la fin de la premiere Partie à ce qui regarde les Auteurs en Langues orientales & *strangeres*, & 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'espere pour l'honneur même de leur Pays) de m'envoyer de bons memoires & circonstances de la manière que nous le marquons après le Catalogue des Auteurs de cette 3me 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 resolution de donner d'abord cet essay de Catalogue au Public, & ce qui m'a fait redoubler tant de fois dans ces avertissements la très-humble priere, que je fais encore icy aux Sçavants, de me secourir de leurs lumieres & de leurs découvertes sur cette matiere. 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 seule-

ment

ment que les Noms des Auteurs que j'ay 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.

A
 Abbas Sublacenſis.
 Acro.
 Adamus Doreſis.
 Adelmus, ou Adelhelmus.
 Adraſius.
 Aelianus.
 Agonor.
 Martinus Agricola.
 Rodolph. Agricola.
 Lampert. Alardus.
 Albericus, Monach. Caſſin.
 Franciſc. Albertinus.
 F. Alherio. Venetianus.
 Albinus.
 Alexus. Poeta.
 Alcidas. Ex Suida.
 Alcides.
 Alexander. ex Plutarcho.
 Alexander. Poly-hiſtor.
 Alexandrides.
 Alſredus, ou Alſhrad.
 Joan. Petr. Aloyſius. Paleſtrina.
 Amantius. ex Alardo.
 Amecius. Macedo.
 Ammonius. Philoſoph.
 Anatolius.
 Anaxilas. ex Athen.
 ... Andrea.
 Felice Anerio.
 Joan. Angelus.
 Camillo. Angleria.
 Bartholom. Anglicus.
 Anſelmo da Parma.
 Antiphagos. ex Athen.

Antiſthenes. ex Menſio.
 Alex. Aphrodiſius.
 Apollodorus. ex Athen.
 Apollonius. ex Athen.
 Petr. Apponenſis.
 D. Andrea Matth. Aqua-viva.
 Dacia d'Atri.
 Aquinus.
 D. Pietro. Aragona. Fiorentino.
 Joann. Arcerius.
 Archeſtratus ex Geſner.
 Architar.
 Ardalus. ex Plutarcho.
 Ariſtarchoſ. Grammaticus. ex Athen.
 * Ariſtes ex cod.
 Arilloches. ex Athen.
 Ariſtophanes. ex Athen.
 Arnaldus.
 Joan. Bapt. Arſigus, ou Henricus.
 Pietro Aron.
 Artemidorus. ex Athen.
 Artemon. Caſſandranus. Bibl.
 F. Damianus de Artuſel.
 Athelardus.
 H. P. Avello, ou Avella.
 Johan. Avianus.
 Aurelianus. Aurelianenſis.
 Aurelianus. Rbemenſis.
 Martin ab Azpilcueta, ou Navarrus.
 Johan. Andr. Autumpus, ou Herbil.

D b b

LIII

B.
Adriano Biancheri.
Manfred: Barbavibus.
Daniel: Barbare.
Aluis, ou, *Arias* Barbosa.
Hérué: Baryphonius.
Abraham: Bartolus. Sr.
Gaspars: Bartolius. de *Thiis*
Veteris.
Henry: Baten.
Beccio . . . ex *Angl*: *Berardi*.
Je voy qui c'est Boezio.
Prodrscimo de *Beldemando*.
M. Anton: Benedictus.
Alemans: Benegli.
Joan. philip: Bendeler.
Giuliani: Bermado.
Ul: Bernardo.
Berno: Abbas.
Marius: Bettinus.
Jodocus: Beyselius.
Benedetto: Bicio.
P. V.: Bild.
Bion, ou *Bionas*.
Bilgargni: C'est plusôt *Viscargui*.
Leluis: Biciola.
Joseph: Blancanus.
Blaius: ex *Poffevino*.
Francise: Hochi.
Bernardin: Bogentantz.
Nicolo: Bolicio. C'est *Wolli-*
chus. cy *deffens*.
Valerio: Bona.
Ronaventura: ex *Poffevino*. C'est
apparemment *Bonaventura* de
Brescia. M.
Petrus: Bongus.
Joan: Bou-Dynius.
Battista: Bovicelli.
Thomas: Bradwardinus.
Sebastian: Brant.
Simon: Bredon.
Antonio: Brunelli.

Vincens: Brutus.
. . . . *Brutoyus*.
. . . . *Buchoi*.
Hérué: Buntingius.
Nicolas: Burcio.
. . . . *Burcio*.
Philipp: Bokus. *Mediplan*.
Joann: Buteo.
Carol: Butlerus.
Erhard: Buttner.
C.
Giulio: Caccini.
. . . . *Calderius*.
Callimachus.
. . . . *Campanus*.
Pietro: Canuncio.
Joann: Caratuel d *Lobkovitz*.
Jacomo: Carissimi.
Caryllus.
Joannes: Carmelitanus. *Anglic*.
. . . . *Caronte*.
René: des *Cartes*.
Joann: Cartusienfis, ou *Giul*.
Cartuxienfe.
Jean: Cafe ou *Cafeus*.
Julius: Cafforius.
Michael: Castellanus.
Alphonf: de *Castillo*. ou de *Ca-*
stilla.
Ludovic: Cenci.
Cenforinus. *
Dom Pedro: Cerone.
Scipione: Cerretti.
Chamaeleon: *Heraclotes*. ex
Athen.
Chamaeleon: *Ponticus*. *Ibid*.
Symphorian: Chamberius.
Gio: *Battista*: Chiodino.
Jacobus: Chlichtovæus.
Ambrosius: Choranus.
Nathanaël: Chytrecus.
Anton: Citra.
Petrus: Ciwellus.

Clear;

Clearchus.
Cleomedes.
Georg: Coberus.
Joann: Coelius.
Rabbi: Colonymus.
. . . . *Conantius*.
Conciliator, ou *Petrus*: *Aspo-*
nasti.
Conradus: *Hirsaugiens*.
Conradus: de *Zabernia*.
Constantinus: *Porphyrogenita*.
Ludov: *Contarenus*.
Ambros: *Coranus*.
Cosmas: *Hierosolimit*.
Angelo: *Costera*.
Nicoll: *Craën*, ou *Craër*.
Andr: *Crappius*.
Crates: ex *Athen*.
P. Ludovic: *Cressolius*.
Creteus.
Georg: *Crisianus*.
Joann: *Cruigerius*, ou *Johan*.
Cruiger.
Cyrellus: *Commendator* S. *Spiri-*
tus *Rome*. ex *Poffevino*.
D.
Damon: *Atheniens*. ex *Athen*.
Egnatio: *Danti*.
Conradus: *Dasypodius*.
Augustin: *Dathus*.
Polepius: *Decorus*.
Domenico: *Dellino*.
Demetrius: *Byzantin*. ex *Athen*.
Democritus: *Abderit*. ex *Jac*.
Tab.
Dicæarchus: ex *Athen*. &
Mérisso.
Didymus.
Conrad: *Dieterich*.
Sixtus: *Dieterich*.
Diocles: ex *Mérisso*.
Diogenes: *Tragiens*. ex *Athen*.
Diomedes.

Mareo: *Dioniggi*.
Dionysius: *Halicarnassens*. *Phi-*
lophi. ex *Suida*.
Girolamo: *Diuita*.
. . . . *Doletus*.
Donatus.
. . . . *Douth*.
Philipp: *Dulichius*.
Dominic: *Mare*: *Duran*.
Duris: ex *Athenæo*.
E.
Joannes: *Eccardus*.
Echion.
Enchirades.
Ephippus: ex *Athenæa*.
Epicharmus: ex *Athen*.
Epigonus, ou *Epigonus*: ex
Mérisso.
Eracloteles: ou *Aristocles*. ex
Mérisso.
Laurent: *Erhardi*.
Eratothenes: ex *Kirckers*.
. . . . *Van*: *Espan*.
Espinofa.
Joann: de *Esquivel*.
Eubulus: ex *Athen*.
Jacobus: *Eveillon*.
Euphorion: ex *Athen*.
Euphorus: ex *codem*.
Euphranon: ex *Athen*.
Eupolis: *Comicus*.
Euripides: ex *Athen*.
Eusebius.
Eustathius.
Euthochius: ex *Meibomio*.
P.
Andrea: *Fabio*.
Nicolaus: *Fabri*, ou *Faber*.
Pietro: *Fabrici*.
Joannes: *Fabrinus*.
. . . . *Du*: *Fai*, ou *Fay*.
Richard: *Faltolphe*.

Bbb 2

L6

Le Sr. du Egar de S. Jery. c'est
 Petrus Faber.
 Ferdinand. de Cordoie.
 Joannes Petrotius.
 Jacq. le Fevre. c'est en Latin
 Jacob. Faber.
 Silvester. Fontego.
 Pierre Forcadei.
 Nicolaus Porêt du Chesne.*
 Leon Fouchs, ou Fuchs.
 Francione.
 Erasmi. Francisci.
 Ludovic. S. Francisci Lustmann.
 Francionius de Colonia.
 Francus.
 Tomaso Freggi. c'est en Latin,
 Thom. Freigius.
 Joann. Thom. Freigius. Je croy
 que c'est.
 Glouan. Tomaso. Frigio.
 Alexand. Frigidacus.
 Joann. Frisius.
 Joann. Frochius.
 Furcus.
 G.
 Henric. Gallus.
 Gagvinus, ou phibôt. Gogavinus.
 Joann. Galliculus.
 Bernardus Garzia.
 Theodor. Giza.
 Gelazius.
 Jean le Gendre.
 Pier. Girolamo. Gentili.
 Francis. Georgius Venet.
 Huns ou Jehan. Gerle.
 Johann. Ghiscelinus.
 Bartholom. de Glanvilla.
 Claphyrius.
 Glaucus. ex Plutarcho.
 Damian. de Goëz.
 Thamas Gomez.
 Gofcaldus.
 Joann. Goffelin.

Hieronim. Gradenthes.
 Gregoras.
 Gregoire de Brimlington.
 Gregorio Ravennate.
 Joann. Greilling.
 Joann. Gvetschmar.
 Hieronim. Giuba.
 Gualtherus de Evesthan.
 Rodolph. Gualtherus.
 Il Cavaliero Guarino.
 Stephan. Guazzus. ou Guazzo.
 Carol. Guelvaldus, ou Guelvaldo.
 C'est le Prince de Venouise.
 Joann. Guidetus.
 Guido. Abbas S. Lenfredi.
 Joann. Guidonius.
 Guillermo.
 Guillelanus. Monach. S. Em-
 ranni, ou Guillelmus Hir-
 saugiensis.
 Guyon.
 Gymnasia de Exercitiis Acade-
 mi.
 H.
 Hadrianus Cardinalis.
 Hamalarus, ou Amalarus Fortu-
 natus.
 Hieronim. Hangeft.
 Philipp. Hardorffer.
 Otto Sigfrid. Harmsch.
 Robertus de Haubo.
 Hilpericus Monach. S. Galli.
 Hepheshio.
 Heraclides. ex Athenæ.
 Heraclides Ponticus.
 Matth. Herboni.
 Hermannus Contractus.
 Hermippus. ex Athen.
 Hermolaus Byzanthi.
 Homerus Herpol.
 Matthæus Hertel.
 Hieronimus. ex Athen.
 Christoph. Hitzenerverus.

Eras-

Erasmus Horicius.
 Hubaldus, ou Hugbaldus Mo-
 nach. Elnonensis.
 Hypolit. Hubmeicus.
 Cyprian. de la Huerga ou Huerg-
 gesst.
 Hugolinus Töbevetanus.
 Humbertus.
 Hydimeos, ou Hydimeia.
 Gualtherus Hylton.
 I.
 Iades.
 Iamblichus.
 Iapys.
 Iafon. ex Athenæ.
 Ibinus. ex R. Pagan.
 Joachimus. Abbas.
 Joannes. Archidia. Rom.
 Iodocus à Prato, ou Iofquinus
 de Prati.
 Ion Chius. ex Athen.
 Iopæ.
 Jordanus Nemorarius.
 Isacius.
 Juba Rex Mauris. ex Athen.
 K.
 Michael Keinspeck.
 Matthias Kelz. ou Mathæus
 Keltzius.
 Robert Kilvarbius.
 J. H. Krul. Passorer.
 L.
 Jac. Laxius.
 Giovan. del Lago. en Latin,
 Joann. de Lacu.
 Lancilottus.
 Christoph. Landinus.
 Gio. Mar. Lanfranchi, ou
 Lanfranco.
 Erasmus Lapidia.
 Lasus Hermipæus. ex Meursio.
 C'est le premier qu'on prétend
 avoir écrit touchant la Muji-
 que.

Latino. Latini.
 Laurentius. Cremonensis.
 Sigismund. Lauxmin.
 Gaspard. Lax.
 Bernard. Leginitius.
 Leonie. ou Leoniceus.
 Pietro Franc. Lervera.
 Claudio Levot.
 Antonio Liberati.
 Guillelm. Damas. Lindanus.
 Henric. Lindenbrogius.
 Innocentius.
 Lipomanus.
 Dionis. Longinus.
 Andr. Lucelburgius, ou Lucel-
 burger.
 Antonio Lullo.
 Lucas Lufius.
 M.
 Hieronim. Magius.
 Gio. Battista Magoni.
 Pierre Maillard, ou Magliard.
 Majoragius.
 Thomas Mancinus.
 Joann. Manlius.
 Manuel. C'est comme je croy.
 Bryeonius.
 Marchetto. da Padoa.
 Dominic. Marcus.
 Agidius de Marino.
 Il Caval. Marino.
 Marius Victorinus.
 Gonzalo Martinez.
 Joan. ou Juan Martinez.
 Michele Martino, ou Michael
 Martinus.
 Guillelmo de Mascordio.
 Matron Parodus. ex Athen.
 Le Sr. Maugars. M.
 Maximus Tyrus.
 Jacob. Mazonius.
 Meibomius.
 Le Sr. de la Mesnardiere.
 Bbb 3 Me-

Menechamus, ex Athen.
 Menechmus, ex Athen.
 Hieronim. Mercurialis.
 Mercurius Trismegistus.
 Merlinus, Poeta Mantuan.
 Claudis Merulo.
 Mesomedes.
 Adriam. Metius.
 Metrodorus Chius, ex Athen.
 Gregor. Meyer.
 Micrologus, C'est le Titre d'un
 Ouvrage de Guy Arétin, d'Or-
 nicoparcus &c.
 Lædovic. Milan.
 Mintanor, ex Menefio.
 Anton. Mizaldus.
 Bartholom. de Molina.
 Christoph. Mondor.
 Francisc. Montanez.
 Montoya.
 Hieron. Moranus.
 Morellus.
 Theodor. Moretus, Soc. J. S.
 Rabbi Moses.
 David Mostard.
 Herman. Mottmanus.
 Alphons. Mudarra.
 Matthias. Mynecomius.
 N.
 Giovanni. Nasco.
 Neander.
 Peanthez Cysseanus, ex Athen.
 Bonifac. Negel.
 Jordanus Nemorarius.
 L'Abb. Nicaise de Dijon.
 Nicophorus.
 Nicetius.
 Nicocares, ex Athen.
 Nicomedes, ex Athen.
 Nicolstratus, ex Menefio.
 Nogerus, ou Notketus.
 Johannes Nucius.
 Nymphis, ex Athen.

O.
 Oeclidos, c'est Euclides.
 Oddo. Abbas.
 Oenopas.
 Jo. Franciscus Officius.
 D. Johan. Olcarius.
 Joann. Olus. Heloetus.
 Petr. Opmeer.
 Osbertus. Dorohermensis.
 Otthmarus Argentinus, c'est
 Lufcinus.
 Otho.
 Otho. Anglicus.
 Fr. Giovan. Othosio.
 P.
 Hieronim. Pad. ou plutôt Padua-
 nus.
 Joann. Paduanus.
 Joann. Palestrina. voyez Aloy-
 sus.
 Guido Pancirolus.
 Panætius.
 Pappus Alexandrinus.
 Parca. Anglicus.
 Parcia. Je voy que c'est le même
 que le precedent.
 Nicolaus Parma.
 Parmensis.
 Paulus Diaconus.
 Pausanias.
 Lavenzo. Pazzino.
 Angelo Pelati, ou Pelatis.
 Carlo Pellegrini.
 Jacques Pelletier.
 Joann. de Pena.
 Lucas de Penna.
 Guillelm. Peraldus.
 Annales Petri.
 Adrian. Petrus.
 Giovan. Pezelius.
 Guillelm. Philander.
 Philochorus, ex Athen.
 Philolaus Pythagoricus.

Phi-

Philomelos.
 Phillis, ex Menefio.
 Sebastian. Pichellius.
 Georg. Pistorius.
 Thomas de Pinedo Lustanus. *
 Didacus Pisador.
 Placentinus.
 Maximus Planides.
 Jean Planfort, ou Planfort, ou
 Playfort.
 Guillelmus de Podius, ou de Po-
 dio.
 Michael Pomposius. Monach.
 Porfivio Pisentino.
 Porphyrius.
 Possidinius.
 Guillelm. Postellus.
 Pietro Potentino.
 Christoph. Prætorius.
 Pratinas, ex Athen.
 Proclus.
 Prodrocimo, ou Prodrocimo
 Beldemando.
 Protagorides, ex Athen.
 Claud. Ptolomæus.
 Didacus de Puerto.
 Ericius Puteanus.
 Pyladas.
 Pythagoras.

Q.
 Paulus Quagliatus.
 Jacobus Quehl.
 Simon à Quercu.
 R.
 Sebastian. Rallius.
 Bartholom. Ramus.
 Sebastian. Ravalle.
 Georgius Rhaw.
 Razron.
 Recaneto. C'est le Titre du Trai-
 té de Vaneo.
 Christoforo de Regina, ou Chri-
 stoforus Reina.

Andr. Reinhard.
 Michael Reinspeck, ou Reinsp.
 Joann. Reuffus.
 Ricciolus.
 Johan. Richafort.
 Richard, de Adovst.
 Richer. C'est le surnom de Coelius
 Rhodigiens.
 Christophor. Rid.
 Gualterus Riffus.
 Angelus Roccha.
 Rocco Rodio.
 Girolamo Roselli.
 Vincent. Rossetus.
 Gio. Battista. Rossi.
 Lemno Rossi.
 Michael Rubollus.
 Rubinetto.
 Girardus Rufus.
 Baldasar Ruiz.
 D. Jacobus Rungius.
 S.
 Gerhard. à Salice.
 Saubertus.
 Hieronim. Savoranola.
 Marco Scaechi.
 Orazio. Scaletta.
 Scamnon &) ex Athenoi.
 Scamon.
 Martin. Schefflerus.
 Rod. Schilckius.
 Martin. Schoockius.
 Gaspar. Schott.
 Oswald. Schreckenbuchius.
 Giovanni Scrivano.
 M. Joann. Schütterus.
 Claudius. Sebastianus.
 Seberus.
 Daniel. Selichius.
 Hugo. Sempilius.
 Senus Delius.
 Servius.
 Cassius Severus.

Franz

Francesco Severi.
 Sextus Empiricus.
 Anacleto Sicco.
 Orto Sigefridus. Je croy qu'il
 faut ajouter Harnisch.
 Similas. ex Meurfo.
 Simon. ex Menfio.
 Sophocles. ex Athen.
 Francesco Soriatto.
 Soteridas.
 Joann. Spaugenberg.
 Christian. Speckhau.
 Gioianni Spinola.
 Francife. Spiridion à monte Car-
 melo.
 Christophor. Stathmon.
 Benedetto Stella.
 Giosep. Mar. Stella.
 Stelander.
 Michael Stifelius.
 Petr. de Stoffen.
 Alessandro Striggi.
 Joann. Guill. Stuckius.*
 Joann. Christ. Sturmius.
 Sybilla, ou Sybilas.
 Andreas. Sylvanus.
 Christop. Symphon.
 T.
 . . . Tacuinus.
 Joann. Taisnier.
 Martin. de Tapia.
 . . . Tarazona, ou Taraço-
 na.
 . . . Taragnota.
 Nicolo Tartaglia.
 Frederic. Taubman.
 Teleclides. ex Athen.
 Teleset. Selimintius. Ibid.
 Guillaume Telin.
 Il Cavaliere. . . Telli.
 Georg. Theodoricus.
 Sifus Theodoricus Augustay.
 Theodora.

Catalogue

Theodorus Sophianus ex Meur-
 fo.
 Theogerus Episcopus.
 Theophilus. ex Athen.
 Theophrastus. ex cod. Ec.
 Theopompus Colophos. ex Athen.
 Pontus de Thiard.
 Thimotheus Milesus.
 Thureodus. de Doueres.
 Orazio. Tigrini.
 Timonachus. ex Athen.
 Joann. Tinctor.
 Francesco. Tobar, ou Tovar.
 Fr. Tomaso di S. Maria. Dis-
 l'Ordin. di S. Domen.
 Melch. Torres, ou de Torres.
 Franc. Toyar, ou Tobar.
 Bac. Trappa. Numen.
 Dr. Abdias. Trew.
 Tryphon. Alexand. ex Athen.
 Anton. Trombeta.
 Joann. Turinonatus.
 V.
 Francesco Vacca.
 Vaccus, ou Vacco. C'est plutôt
 Bacchius.
 Georg. Vaglia Piacentino, c'est
 Georg. Valla.
 Petr. Franc. Valentinus.
 Petr. Valerianus.
 August. Valerius.
 Carlo. Valgilio.
 Joann. Valla.
 Lorenzo Valla.
 . . . Valerius.
 Stefano Vayco.
 Alanus Varenius.
 Gazisio Uberti.
 Ludovic. Venegas.
 Georg. Venetus.
 Il Principe di Venosa, ou Carol.
 Guefvaldus.
 Erabe. Ventura. Volaterr.
 Philipp.

Troisième Partie.

Philipp. Veraldus.
 . . . Ugolinus.
 Nicol. Vincentino.
 . . . Villafrauca.
 . . . Vincentius, ou Vincen-
 tius.
 Anton. à Vinez.
 . . . Vinetus.
 Gundisato. Martinez de Viscar-
 gu.
 Philipp. de Vitiaco.
 Ludovic. Vittoria.
 Joann. Ludov. Vivaldus. ex
 Possivino. C'est plutôt Ludov.
 Vivez.
 Joann. Vogelsack. C'est je croy
 Oritoparcus.
 . . . Vossius le jeune.
 Francife. petr. de Ujena.
 Francife. Uper.
 . . . Ufualdus.
 Ludovic. Vualdo.
 Vuillehelms.
 Bonaventura Vulcanius, ou plûtôt
 Schmid.
 Ambros. Vullstingfoder.
 . . . Vulfrano.
 Francife. Nyylers, ou Wylers.
 Jo. Walligius.
 Johann. Weichman.
 Frederic. Weisenlee.
 Niqst. Weillbeck.
 Andr. Werckmeister.
 Jos. Willichius.
 Sebastian. Wüchmg.
 David. Wolcksteinus.
 X.
 Xantus Athenios.
 Guillelm. Xilander.
 Z.
 Francife. Zabarella.
 Ludovic. Zacconi, ou Zaccone.
 Joannes Zangerus.
 Simone Zappa.

Remarquez que les noms, où l'on trouvera une petite
 étoile, ainsi * sont ceux des Auteurs que mes amis m'ont
 fait voir pendant le cours de l'impression de cette 3me Par-
 tie, qui devoient par conséquent être dans la première, &
 sur lesquels je ne demande point d'éclaircissements.

Mais ce n'est pas assez d'avoir indiqué aux Sçavants toutes
 mes découvertes; Je croy qu'il est encore nécessaire de leur mar-
 quer de quelle manière je souhaiterois qu'ils me fissent part de
 celles qu'ils ont pu faire, ou que cet Ouvrage & les instances
 que je leur fais, leur pourront faire faire. Or le plus sûr sans
 doute pour la satisfaction du Public, & la perfection de cet Ou-
 vrage, seroit que je pusse tout voir par mes propres yeux. Ac-
 coutumez qu'ils sont à cette espee de recherche, je peux dire
 qu'ils y sont plus propres, que ceux de beaucoup d'autres que
 noy qu'incomparablement plus sçavants que moy, ne découvrir-
 roient peut-être pas si vite, ny si bien, ce que je découvrerois
 aisément & sûrement.

C'est pourquoy je prie ceux, qui auront en leur pouvoir quel-
 ques-

quel-uns des Auteurs de cette 3^{me} Partie, que je n'ay pas encore vus, 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 troquer, s'ils peuvant 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 pourray trouver; ou faire chercher; ou bien enfin de m'envoyer du moins des memoires sur ce qui les regarde; circonstancez comme dans les articles suivants, 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 circonstances de la naissance du Pays, de la vie, des emplois, du sècle, de la mort &c. des Auteurs. On en trouve souvent dans les Epitres dedicatoires & dans les Préfaces. Et en outre le plan général, & le plus qu'on pourra du détail de l'Ouvrage, les bons ou mauvais jugemens qu'on en a faits, 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'avois que je ne connois pas même les caractères, que superficiellement: On me sera 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 circonstances qui se peuvent faire connoître. Mais il ne faudra absolument rien changer dans le nom propre, ny les prénoms 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, et s'acquitte, & de l'expliquer ensuite par une traduction littérale (ce qui seroit le mieux pour notre 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 ou Grec, ou en Allemand, ou en Italien, ou en Espagnol; Je scay 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 l'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, Boëce, le venerable Bede &c. on m'obligera de me marquer le tome, & la page, où ces Auteurs parlent de la Musique, soit ex professo, 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 manieres, 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 & differents 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 entier, ou seulement en abrégé, ou par extrait, ainsi que le pratiquent les Journaux de Leipsh, de Hollande, de France &c.

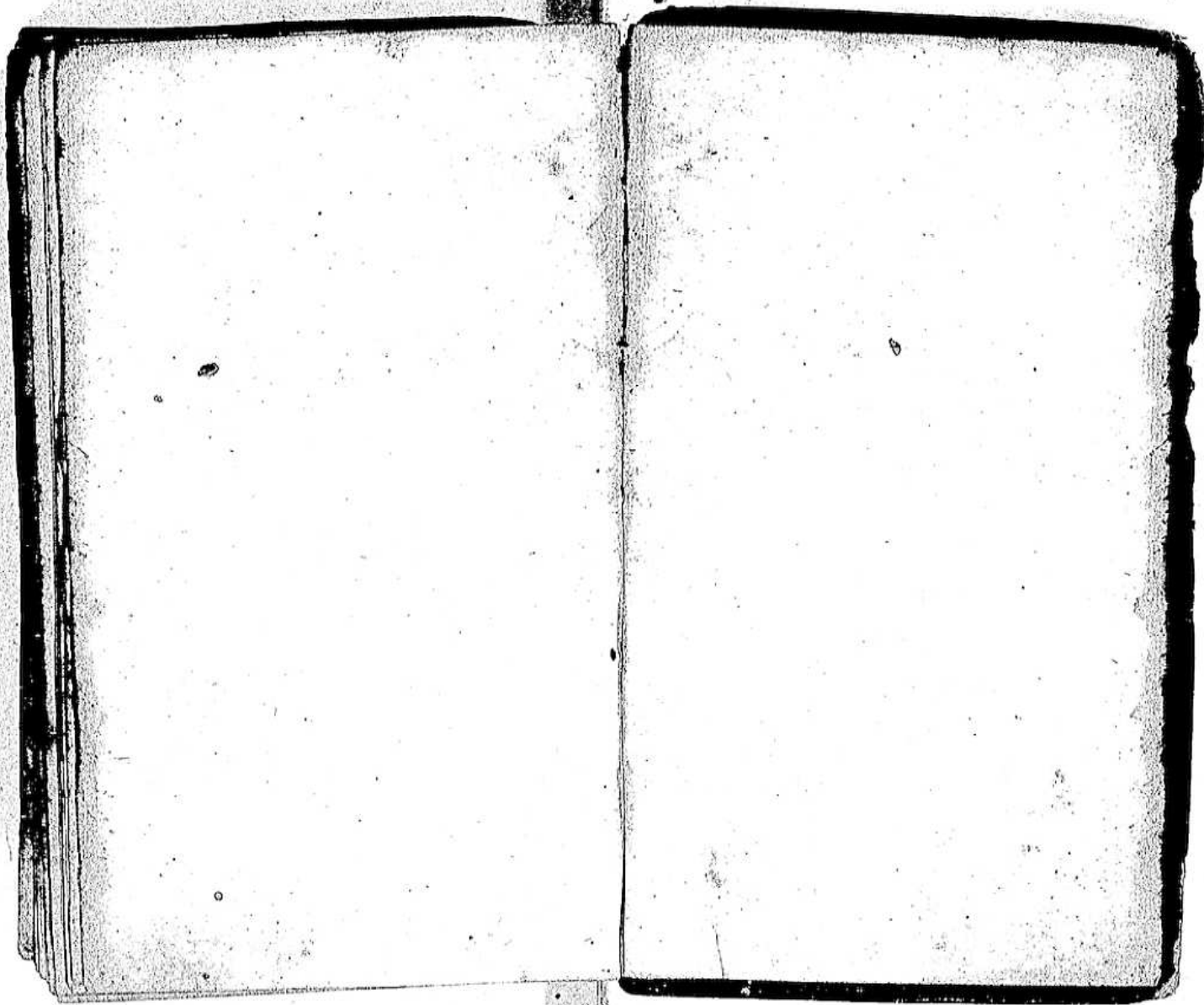
8. Si l'on trouve devant ou à la fin des Traitez (sur tout de ceux qui parlent ex professo de la Musique) des Catalogues des Auteurs qui y sont citez: on me sera plaisir de m'en envoyer une copie exacte, ou du moins les noms des Auteurs qui ne se trouveront pas dans quelqu'une des trois parties de ce 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.

si Mais ce que je demande avec le plus d'instance, c'est la vérité, la bonne foi, un entier dévouement de toute préférence, & sur toute exactitude, sévère & 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 les 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.

re. Pour me faire part de tout ce que dessus, on pourra se servir de la voye des Jurnaux de France, de Hollande, de Westphalie, & même du Mercure que je lis assez exactement, parce que ce sont des canaux très commodes pour le commerce & la communication des Scavants. Ou bien on me les adressera en arbitraire à Metz en Brice, ou je fais ma résidence ordinaire, de la même manière que l'on les envoie au Médecin. Au reste ceux qui voudront bien m'honorer de leurs avis, peuvent s'assurer que j'en seray pas ingrat en toutes manières, & que je les citeray même avec les éloges qui leur seront dus, s'ils le souhaitent.

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

On trouve à Amsterdam chez ETIENNE ROGER, un assortiment général de toute sorte de Musique, à beaucoup meilleur marché que par tout ailleurs. On peut en même temps être assuré que c'est la Musique la plus correctement gravée ou imprimée, qu'il y ait dans le monde. Ceux qui en sont Amateurs peuvent en faire demander, chez lui le Catalogue.





Book

