

2037.

1

Nouvelle Methode de Solfier la Musique.

Beaucoup plus facile que celle dont
on s'est servi jusqu'à present.



Une Methode de Musique est une chose commune;
Combien nôtre siècle n'en a-t'il pas fait éclore?

Une bonne Methode est un chose plus rare. Chaque
Auteur vante la sienne; et le Public n'en est pas
mieux instruit. Une Methode facile et aisée, propre
à aplanir les Difficultés, qui jusqu'aujourd'hui ont
rebuté les élèves de la Musique, est une chose désirée
depuis longtemps, et dont on n'a pu encore jouir. La
Theorie de la Musique se perfectionne tous les jours:
sa Pratique est portée au point de perfection, auquel
il sembleroit qu'on ne devoit jamais atteindre. Cepen-
dant les premiers éléments de cet Art se sentent
encore du chaos. Les Ecoles sont négligées; on les re-
volte au lieu de les instruire. Les Regles qu'on leur
propose ne sont point assez simples; on les accable sous
une multitude de preceptes; on les conduit par des routes
semées de ronces et d'épines. Les Leçons qu'on leur offre
ne sont qu'une production forcée de l'Art; qu'un tra-
vail opiniâtre, et une longue habitude pourront saisir,
mais que la nature défavorera toujours.

La Methode que j'offre au Public est beaucoup
plus simple et plus naturelle, que toutes celles qui
ont paru. Elle procure des aisances infinies à ceux

qui veulent apprendre la Musique. C'est un fait d'expérience. J'avois prévu qu'elle applaniroit les difficultés qui se rencontrent dans les Methodes ordinaires. Je n'ai été trompé qu'en ce que celle-ci produit des effets beaucoup plus considerables que je n'avois lieu de l'esperer. Deux Parentes de M. de Caix d'Hervelay, connu à Paris par son talent musical, ont été les premières qui ayent éprouvé cette Methode. Au bout de quelques jours, elles se trouverent en état de chanter, mesqu'à livre ouvert, et les facilités qu'elles y avoient decouvertes, les fit résoudre à abandonner pour toujours la Methode ancienne. D'autres prirent le même parti et s'en trouverent bien. Elles eurent même la satisfaction de voir que d'habiles Musiciens, qu'elles avoient consultés sur cette Methode, et qui sans connoissance de cause l'avoient condamnée, les exhorterent à la suivre, après l'avoir examinée plus attentivement. Combien d'imitatrices n'auront-elles pas quand nôtre Methode sera connue? Avant que de l'expliquer, je vais examiner toutes les innovations qu'on s'est efforcé depuis quelque tems d'introduire dans l'Art du Chant. L'on sentira mieux que la Methode, que je propose merite l'attention du Public.

Les Tons de la Musique, ou du Chant, ont été représentés de tous tems par certaines marques ou caractères, que nous nommons aujourd'hui Notes. L'on confond même souvent dans le discours ordinaire la Note avec le Ton; le signe étant pris pour la chose

Signifiée. Il suit qu'on a dû avoir autant de Notes dans la Musique, qu'il y avoit de Tons différens à exprimer. Mais ces Notes furent bornées à une certaine suite, que les Musiciens comprirent sous le nom de Gamme; peut-être parce que Gui d'Arezzo, Moine Italien, et Restaurateur du Chant dans le XI. siècle a commencé son Système, ou son Echelle musicale par un Gamma: c'est la lettre des Grecs, que nous représentons par nôtre G.

Nous ignorons comment les Anciens désigneroient leurs Tons ou leurs Notes, lorsque la Musique n'étoit encore qu'un Berceau. Mais nous savons comment les Grecs les représentoient, lors que leur Système s'étendoit jusqu'à l'Octave, et mieux encore lors qu'il renfermoit les deux Octaves, longtems avant la naissance du Christianisme. La Note la plus grave se nommoit Proslambanomenos; c'est à dire L'Ajoutée. La seconde, ou celle qui étoit immédiatement au dessus, selon nôtre manière de parler, se nommoit Hypatè Hypatôn, c'est à dire La plus grave des plus graves. La troisième en montant se nommoit Parhypatè Hypatôn, c'est à dire la voisine de la plus grave des plus graves; et ainsi de suite jusqu'au nombre de quinze, ou jusqu'au nombre de dixneuf, en y comprenant les quatre Notes du Tétracorde des Conjointes, comme on les voit ici. Nous ne rapportons que l'Echelle du genre Diatonique, et nous marquons à chaque corde les noms des Notes modernes auxquelles elles répondoient.

Echelle Musicale des Grecs.

La. Netè Hyperblaiôn. Dernière des plus aiguës.Sol. Paranetè Hyperbolaiôn. Voisine de la dernière des plus aiguës.Fa. Tritè Hyperbolaiôn. Troisième des plus aiguës.Mi. Netè Diezeugmenôn. Dernière des Disjointes.Re. Paranetè Diezeugmenôn. Voisine de la dernière des Disjointes.Re. Netè Synemmenôn. Dernière des conjointes.Ut. Tritè Diezeugmenôn. Troisième des Disjointes.Ut. Paranetè Synemmenôn. Voisine de la dernière des Conjointes.Si. Paranetè Voisine de la Moyenne.Sib. Tritè Synemmenôn. Troisième des conjointes.La. Mesè MoyenneLa. Mesè Moyenne.Sol. Lichanos Mesôn. Indicatrice des Moyennes.Fa. Parhypatè Mesôn. Voisine de la plus grave des Moyennes.Mi. Hypatè Mesôn. La plus grave des Moyennes.Re. Lichanos Hypatôn. L'indicatrice des plus graves.Ut. Parhypatè Hypatôn. Voisine de la plus grave des plus graves.Si. Hypatè Hypatôn. La plus grave des plus graves.La. Proslambanomenos. L'Époutée.

Ces noms de Notes étoient d'une trop grande étendue, pour pouvoir être écrits commodément dans les Livres de Chant. Les Anciens substituèrent bientôt en

Tétracorde des plus aiguës

Tétracorde des Disjointes

Tétracorde des Moyennes

Tétracorde des plus graves

Tétracorde des conjointes

leur place certaines lettres ou caracteres plus propres à représenter en raccourci les cordes de leur Systeme. Les lettres Grecques furent employées par les Grecs. Ces lettres étoient diversifiées tant par leur situation, que par leur figure, et représentoient autant de sons différens compris dans l'étendue du Systeme. Les unes étoient entières, les autres mutilées; les unes simples, les autres doubles; les unes droites, les autres couchées ou renversées. Le P. Kircher Jésuite fait monter ces caracteres différens jusqu'au nombre de 1240. Mais j'ai lieu de me défier du calcul, puisque je n'en trouve que 87. dans Alypius Auteur Grec fort ancien, qui a recueilli tous ceux dont on se servoit pour exprimer toutes les Notes des trois Genres de Musique connus de son tems.

Les Latins employèrent d'abord pour représenter les Tons de leur Systeme musical les quinze premières lettres de leur Alphabet. a. b. c. d. e. f. g. h. i. k. l. m. n. o. p. comme on peut le voir dans le quatrième livre de Boèce sur la Musique, Chap. 13. et 16. La lettre a designoit le Ton le plus grave; la lettre b designoit le suivant, c le troisième, d le quatrième, et ainsi de suite jusqu'au quinzième, qui avec le premier formoit l'Intervalle d'une Double-Octave.

Le Pape S. Gregoire, surnommé le Grand, réduisit au nombre de sept, les lettres qui auparavant avoient marqué les Tons de la Musique; c'est à dire qu'au lieu des quinze premières lettres de l'Alphabet, on ne se servit plus que des sept premières A. B. C. D. E.

F. G. On repetoit ces mêmes lettres pour la seconde Octave.

Au IX. Siècle on ne connoissoit plus gueres l'usage de ces lettres. On avoit introduit certains points ou figures informes, qui representoient les Tons: et c'étoit par la position de ces points, qui n'étoient distingués par aucune ligne, qu'on jugeoit à peu près de l'elevation ou de l'abaissement qu'il falloit donner à la Voix. Nous l'apprenons de quelques anciens Manuscrits qui se conservent dans nos Bibliothèques. Le premier est un M. S. de l'Abbaye de Riponille aux confins de la Catalogne, qui est de l'an 842. Le second est un M. S. de l'Abbaye de Corbie, qui contient le Sacramentaire de S. Gregoire, écrit vers le même tems. Le troisieme est un M. S. de l'Abbaye de S. Denys en France. On en voit les Extraits dans le Livre de D. Le Clerc intitulé Theorie et Pratique du Plainchant. Mais parce que des notes, placées, pour ainsi dire, au hazard, sans être rendues sensibles par des lettres ou par des lignes, étoient trop difficiles à discerner, sur tout dans les grands Intervalles, tels que ceux de la Sixte, ou de la Septième, on revint aux lettres; et nous avons des M. S. à peu près du même âge, entre autres celui de S. Germain des Près, où les lettres et les points sont marqués conjointement au dessus du texte.

Vers l'an 1024. Gui d'Averzo, Moine Benedictin, introduisit une nouvelle façon d'exprimer

les Tons du Chant, et c'est la première ébauche de notre Système moderne. D'abord il ne s'étoit servi que des premières lettres de l'Alphabet Latin, en mettant un Becarre H au lieu du B, comme on le voit dans un de ses Manuscrits. Ensuite il introduisit une ligne avec de petites Notes ou Points. Après de nouvelles reflexions il ajouta trois autres lignes. La première des quatre lignes à commencer par le bas étoit en couleur rouge; la seconde en petits points; la troisième en couleur verte; la quatrième encore en petits points les croches y étoient marquées tant sur les lignes, que dans les entre-lignes. Des lettres fixées au commencement des lignes designoient le nom des Notes, marquées en Points sur ces mêmes lignes. Enfin l'Auteur substitua aux lettres, dont on s'étoit servi jusqu'alors des Syllabes, qu'il crut plus aisées à prononcer dans une suite de Chant, savoir ut, re, mi, fa, sol, la, qu'il tira des Hémistiche de la première Strophe de l'Hymne de S. Jean Baptiste Ut queant laxis Bretonave fibris &c. Syllabes qu'il ne donna que pour exemple, laissant la liberté, à quiconque le voudroit, de mettre d'autres Syllabes en leur place: ce que plusieurs en effet ont tenté, mais sans aucun succès jus qu'aujourd'hui. Nous voyons des Auteurs, qui ont pris pour designer toute l'Octave ces Syllabes Bo, Ce, Di, Ga, Le, Ma, Ni, Bo. et d'autres avec plus d'analogie avec les noms des Notes déjà reçus Ta, Ra, Ma, Fa, Sa, La, Za, Ta. Mais

ces productions, qui méritoient qu'on en combinât les utilités, avant que de les mettre au rebut, sont demeurées enveloppées avec leurs auteurs.

Gius. d'Arezzo n'ayant inventé que six syllabes Ut re mi fa sol la, qui ne donnoient que des Hexacordes, c'est à dire des suites de Six Tons, au lieu d'en inventer sept, qui auroient représenté les sept cordes d'une Octave à l'autre, fut contraint d'employer les Muances, qui firent le tourment des Ecclésiastiques pendant plusieurs siècles. Ces Muances avoient lieu lors qu'il falloit monter au dessus du La, ou descendre au dessous de l'Ut: parce que l'Hexacorde n'ayant que six syllabes, on étoit obligé de répéter quelques unes de ces syllabes, par des ~~uns~~ notes tout à fait différentes de celles, par lesquelles on les avoit déjà fait entendre. Par exemple pour monter de l'Ut à son Octave, il falloit dire: Ut re mi fa sol re mi fa. Souvent on s'en est plaint. Mais personne n'avoit osé de courage pour attaquer un système respecté jusques dans ses défauts. Ce ne fut pres que que de nos jours, c'est à dire, depuis environ 60. ou 70. ans, qu'on réussit à substituer aux Hexacordes des Octocordes, c'est à dire des suites de huit Sons. La Septième note de la Gamme, ou celle qui est immédiatement au dessus du La, fut nommée d'abord ou Be, ou Bi, ou Mi, ou Sa, ou Za: mais enfin après bien des débats, on convint de lui donner le nom de Si, et les huit syllabes de la Gamme pour chaque Octave furent Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

Les autres défauts du système de Guy d'Arezzo
 avoient été corrigés plusieurs siècles auparavant.
 Aux deux Lettres F et C appliqués en guise de
 Clefs aux lignes colorées; la première à la ligne
 d'en bas, pour représenter nôtre Clef de Fa et la se-
 conde à la troisième ligne pour représenter nôtre
 Clef d'Ut, on avoit ajouté la Clef de G ou G, re, sol,
 une quinte au dessus de la Clef d'Ut, afin de mar-
 quer les Parties supérieures. Aux quatre lignes, in-
 ventées par le Moine Italien, on avoit ajouté une
 cinquième ligne du temps du Roi S. Louis, afin
 de marquer plus commodément les notes dans les
 Chants, qui par leur étendue excédoient la portée
 ordinaire. Jean des Murs, Chanoine de Paris, a-
 voit inventé au milieu du XIV. siècle la distinc-
 tion des Notes pour la valeur, ou la durée. De ces
 notes les unes étoient longues, les autres moins longues,
 les unes breves, les autres encore plus breves. C'étoit
 la figure des Notes quarrées, losanges, à queue, ou
 sans queue, qui donnoit cette distinction. On s'efforça
 dans la suite d'exprimer les Tons de la Musique par
 des Notes rondes, blanches, noires, croches, double-cro-
 ches &c. de marquer le genre de Mesure par des
 chiffres mis après la Clef et par des barres perpen-
 diculaires à la portée: de faire connoître les diffé-
 rentes modulations des Chants par des Diezes ou des
 Bemols appliqués à la Clef. Enfin peu à peu l'Art
 d'écrire la Musique et de combiner ses Tons, par-
 vint au point où nous le voyons aujourd'hui, et

c'est ce que nous nommons nôtre système moderne.

Ce système malgré toutes les perfections qu'on a tâché de lui donner a plusieurs défauts. Il est même arrivé souvent, que ce qu'on a fait pour le perfectionner, n'a servi qu'à le rendre plus confus et plus embarrassant. C'est un fait dont les Musiciens de bonne foi conviendront. L'on demande, s'il est à propos de conserver ce système, tel qu'il est, avec ses défauts, ou s'il ne seroit pas plus expédient, pour l'avantage de ceux sur tout qui apprennent la Musique, de le changer et de le débarrasser de tout ce qu'il a de défauts. Cette question en renferme plusieurs qu'il faut examiner séparément. 1° S'il faut conserver les trois Clefs, dont nous nous servons dans nôtre Musique. 2° S'il faut mettre après les Clefs, les Dièses et les Bémols, dont nous faisons usage pour marquer les différentes modulations du Chant. 3° S'il est à propos de retenir les chiffres que nous appliquons aux Clefs pour faire connoître les différentes espèces de Mesures. 4° S'il est expédient de garder les lignes de la Portée, inventées par Gui d'Arezzo, et perfectionnées par les Musiciens plus modernes. 5° S'il est avantageux de continuer à nous servir de la figure des Notes, qu'on emploie aujourd'hui, et qu'on a presque toujours employées depuis le temps de Jean des Mars. 6° Si pour l'avantage de ceux qui veulent apprendre à Solfier et à chanter, il faut conserver aux Notes les noms Ut re mi fa sol la si ut

qu'on leur donne communément. Avant que de répondre ces questions, je ferai quelques remarques générales.

Lorsque Gui d'Arezzo ebaucha le système qui est aujourd'hui en usage, il lui étoit indifférent d'exprimer les Tons ou par des Lettres ou par des points ou par tout autre caractère. Au lieu de représenter les Notes sur des lignes, qui offrent une espèce d'échelle, où l'on distingue les degrés successifs, il pouvoit employer toute autre méthode d'en faire connaître la distance et les intervalles. Les noms qu'il a donnés aux Notes ne font encore qu'une affaire de choix arbitraire; il lui étoit également permis de leur donner tout autre nom. Il en est de même de la figure des Notes pour exprimer leur durée, du nombre des Clefs, des caractères ou des chiffres appliqués à ces mêmes Clefs. Tout cela a été fait à volonté, et l'on pouvoit alors employer tout autre moyen avec autant et plus d'avantage. Mais ce qui autrefois étoit indifférent, cesse de l'être dès qu'un système accrédité a pu fixer l'inconstance des hommes, et s'est fait recevoir presque dans toutes les Nations.

En fait de Musique deux choses empêchent que les nouveautés ne soient reçues favorablement; je parle de Musique didactique, c'est à dire celle qui donne des leçons. Les Maîtres, familiarisés avec une méthode, quelque imparfaite qu'on la suppose, ne veulent point devenir esclaves; ils veulent encore moins se mettre

dans la nécessité de brûler les livres écrits ou notés selon l'ancienne méthode, pour s'en procurer d'autres, qui ne leur apprendront rien de nouveau. D'où il suit, que pour faire abandonner un ancien système de pratique, il faut que celui qu'on offre ait des avantages si considérables sur l'autre, qu'il puisse vaincre ces deux obstacles. Si les systèmes qu'on propose n'ont que des avantages médiocres sur celui qu'on veut faire repudier, jamais ils ne seront reçus, quel qu'autorité qu'ait celui qui les protège. Il se formera toujours des ligués contre la nouveauté: la paresse et l'intérêt feront des barrières que l'innovation ne pourra franchir.

Ceux qui de tout temps ont entrepris d'introduire de nouveaux systèmes de musique, ont senti combien il étoit difficile de changer des usages reçus, et de vaincre ce qu'ils appelloient^{des} préjugés. C'est pourquoi ils ont mis tout en œuvre pour persuader que les innovations qu'ils offroient étoient nécessaires, qu'on ne pouvoit les refuser que par entêtement; qu'il falloit ignorer ses intérêts pour ne pas vouloir jouir des avantages qu'elles présentent. C'est le langage ordinaire des Innovateurs, soit qu'ils soient guidés par l'amour du bien public ou par l'attachement à leurs opinions. Mais les avantages qu'ils promettent sont-ils toujours aussi considérables et aussi solides, qu'ils veulent le faire croire? C'est ce que je vais examiner par

raport aux Questions qui nous occupent.

Plusieurs Auteurs modernes ont entrepris de changer la Musico-graphie, ou l'ancienne manière d'exprimer les Tons et les caractères de la Musique. Le R. Souhaitty Cordelier, M. Sauveur de l'Académie Royale des Sciences, M. de Montclair, Auteur de l'Opera de Jephthé, M. de Mos, l'Abbé Soumille, M. Diderot, et M. Rousseau de Geneve. Mais de ceux-ci les uns n'ont voulu corriger qu'une partie de l'ancienne Musico-graphie, les autres ont conçu le dessein de la reformer toute entière.

Le R. Souhaitty, dont la Methode fut imprimée en 1677. vouloit qu'on exprimât les sept Notes de la Gamme par nos sept premiers chiffres Arabes 1.2.3.4.5.6.7. en les écrivant au dessus du Texte, sans lignes. Le 1. tenoit lieu de l'Ut, le 2. de Re, le 3. de Mi &c. De petites marques, qu'il joignoit aux chiffres, faisoient sentir la différence des Octaves. Dans l'Octave inferieure chaque chiffre étoit accompagné d'une virgule; dans l'Octave moyenne les chiffres étoient sans marques; dans l'Octave supérieure chaque chiffre étoit suivi d'un point. Si l'on falloit monter à la quatrième Octave, chaque chiffre étoit accompagné d'un point et d'une virgule.

Ce système fut renouvelé par M. Rousseau de Geneve en 1743. et proposé avec beaucoup plus d'ordre. L'Auteur établit d'abord un son fondamental pour servir de terme commun au raport de tous les autres. Il l'exprime par le chiffre 1. il le

fait nommer Ut, mettant son vrai nom à la marge, comme pour servir de clef. C'est le modèle de tous les tons majeurs. La seconde note s'exprime par 2. on la nomme Re, la troisième par 3. elle est nommée Mi, et ainsi des autres jusqu'à la septième exprimée par 7. et nommée Si. Les chiffres barrés de droite à gauche, et de gauche à droite marquent les Dièses et les Bémols accidentels. On n'admet qu'une ligne pour toute portée; les chiffres placés sur cette ligne représentent les Tons de l'Octave moyenne; ceux qui sont placés au dessus ou au dessous designent les Octaves supérieures et inférieures. Dans les Tons mineurs la Tonique est marquée par un 6. et se nomme La; et la fondamentale Ut, qui se marque toujours par 1. est alors Médiane et non pas Tonique. L'Auteur réduit toutes les mesures à celles de 2. et de 3. Il sépare chaque mesure par des lignes perpendiculaires, et chaque temps par des virgules. Lorsque les temps sont composés de parties inégales, ces parties sont évaluées par des lignes horizontales, qui couvrent tout ce qui doit être subordonné.

M. Sauvœur ne veut aussi qu'une ligne pour placer tous les Sons de notre Echelle musicale. Mais il porte plus loin ses vues et n'entreprend pas moins, que de donner un système tout nouveau. Les Clefs, les Dièses, les Bémols, les Signes des mesures, la figure des Notes, et leurs noms, tout est changé. Les Sons de l'Octave moyenne s'écrivent sur la ligne unique; les Octaves supérieures et inférieures sont placées au dessus et au dessous de cette ligne. Au commencement de cette

ligne ou marque par des signes particuliers en quel Ton est la Pièce, quelle est la Mesure, quel est le degré précis d'élévation ou d'abaissement des Voix. Les noms des Notes de la Gamme en naturel sont La, Ra, Ga, So, Bo, Co, Pa, qui répondent aux anciens noms Ut re mi fa sol la si ut, et la figure des Notes toute nouvelle a quelque analogie avec la manière dont nous écrivons les consonnes de ces Syllabes. Mais si ces Notes sont en Dièse ou en Bémol, leurs noms et leurs figures varient.

M. de Montclair dans sa Méthode de Chant n'a donné qu'un projet pour dégager la Musique d'une multitude de Clefs, de Dièses, de Bémols et de Mesures différentes qui faisoient et font encore l'embarras des Écoliers. L'Auteur voudroit réduire toutes les Clefs de la Musique à une seule, et toutes les espèces de Mesures à deux. Il fait voir qu'en mettant la seule Clef d'Ut sur la ligne du milieu de la Portée, on peut écrire toutes les Musiques du Monde sans aucun inconvénient. Il ne faut, dit-il, pour cela qu'écrire à côté de la Clef l'une de ces quatre lettres D. H. T. B. qui signifient Dessus, Haute-contre, Taille, Basse: parce que chacune de ces lettres avertira les Voix et les Instruments du degré précis, où l'on doit prendre le Chant.

M. de Mos a fait l'essai d'un nouveau Système de Rhétorographie sur le Breviaire Romain. Il consistoit à entremêler les Notes avec les Syllabes du Texte sur une même ligne; ce qui donne la faci-

lité de renfermer beaucoup de Chant dans un volume portatif. Son système n'a point été reçu malgré toutes les peines qu'il s'est données pour le faire adopter.

L'Abbé Soumille a inventé un nouveau Chronomètre, pour marquer précisément et d'une manière toujours juste le mouvement des tons dans l'exécution de la Musique. En conséquence de cette découverte, il veut que les Musiciens au lieu de ces mots légèrement, lentement, vite, très vite &c. dont la signification est trop vague, mettent après le signe 2. ou 3. ces mots à 1. vibration de 25. pouces; à 2. vibrations de 30. pouces; à 4. vibrations de 50. pouces &c.

M. Diderot, l'un des Auteurs de l'Encyclopédie, propose la chose d'une autre manière. Il veut qu'on détermine le mouvement précis des Bases, par le nombre des secondes qu'on doit employer à les exécuter. Ainsi au lieu des signes équivoques Adagio, allegro, vivace &c. on écrira au commencement de la Base Gigue de 86. secondes; Menuet de 48. secondes &c.

Ces systèmes, pour la plupart, sont ingénieux, et je ne doute pas, qu'ils n'eussent trouvé grand nombre de partisans, si leurs Auteurs avoient vécu au siècle de Gui d'Arezzo, ou dans les lieux, où la Musique étoit au point de fermentation qui favorise les nouveaux établissemens. Mais dans un siècle où ils ont à combattre un système reçu et accredité, où tous les livres de Chant sont écrits suivant l'ancienne méthode, où les Maîtres ne veulent plus étudier l'Alphabet de la

Musique, il faut nécessairement qu'ils perdent une partie des avantages qu'ils auroient eus dans les bémols moins critiques. D'après mieux: on en considérera les avantages; mais peu de personnes seront tentées d'en profiter.

C'est en effet le sort qu'ont eu les systèmes de nouvelle date. On voyoit bien des défauts dans l'ancien système: une multiplicité prodigieuse de signes arbitraires, qui souvent n'avoient aucun sens précis et déterminé, des Dièses, des Bémols, des clefs sans fin; des Intervalles différens marqués par les mêmes caractères; des noms sans aucun rapport exact avec les choses qu'ils devoient exprimer: tout cela faisoit sentir la nécessité de réformer quelque chose dans la Muséographie. Mais aussi d'un autre côté, quand on comparoit le système ancien, tout defectueux qu'il étoit, ou qu'on le pensoit, avec les systèmes nouveaux, si l'on y trouvoit quelques avantages, ils ne paroissent pas assez grands, pour leur sacrifier une méthode consacrée par un usage presque universel, et, pour ainsi dire, la seule connue dans le monde. D'ailleurs il faut avouer que ces systèmes nouveaux présentent pour la plus part trop de changemens tout à la fois, et n'avoient point assez d'analogie avec l'ancien système, pour qu'on pût espérer de les introduire, sans revolter les Musiciens; outre qu'ils offroient souvent des choses, qui avoient pour le moins autant de difficultés, que celles de la méthode qu'on vouloit abandonner. C'est ce que nous allons examiner, en prenant

Successivement les Questions que nous nous sommes
proposé de répondre.

Première Question.

Faut-il conserver les trois Clefs
que nous employons communément dans
la Musique ?

Le Journaliste de Trevoux, qui a donné l'Extrait
de l'Ouvrage de M. de Montclair au Mois de Septembre
1737. semble insinuer, qu'il est de l'intérêt des Musi-
ciens de fuir et de réaliser le projet de cet Auteur.
L'embaras, dit-il, de s'accoutumer à une multitude
de Clefs, a bien fait sentir l'utilité de la nouvelle Mé-
thode qu'il propose, ou de quelqu'autre encore plus
simple. Mais le malheur des siècles à découvrir, c'est
qu'on renvoie ces découvertes aux siècles postérieurs,
et qu'on aime mieux se priver d'un avantage solide,
que d'accorder une gloire assez frivole à celui qui en
est l'Auteur. Ces réflexions peuvent être justes à
certains égards; mais il y a bien des compensations à
faire.

Dans la première introduction des Clefs faite
par Gui d'Arezzo, pour ne point remonter plus haut,
au lieu des trois Clefs, dont nous nous plaignons, on
en avoit huit à neuf, dont personne ne se plaignoit.
Ces Clefs n'étoient autre chose que des Lettres écrites
à la tête de la portée, pour faire connoître les
notes marquées par des Points sur les lignes, et
dans les entre-lignes, comme on les voit ici.

F.		Fa.
E.	-----	Mi.
D.		Re.
C.	<u> </u> Ligne en couleur verte	Ut.
B.		Si.
A.	-----	La.
G.		Sol.
F.	<u> </u> Ligne en couleur rouge	Fa.
E.		Mi.

Rien ne pouvoit être mieux imaginé. Mais parmi ces lettres, ou ces clefs, il y en avoit deux plus utiles que les autres dans la pratique. C'étoient le C. et le F. Ils faisoient connoître que les sons placés immédiatement au dessus de la ligne à laquelle ils étoient appliqués, n'étoient éloignés de cette ligne que de l'intervalle d'un semiton: c'est pourquoi ces lignes étoient ordinairement mises en couleur, afin qu'on pût les distinguer plus facilement, et connoître par là la suite naturelle des sons. Lors qu'on eut simplifié le système, et qu'on eut abandonné les autres lettres ou clefs, on retint celles-ci, parce qu'on connoissoit leur utilité: et ce sont nos clefs de C Sol ut et de F ut fa, qui n'ont rien la figure que nous leur donnons aujourd'hui, que par la corruption de ces deux lettres.

Lorsque le système eût fait de nouvelles acquisitions, au grave et à l'aigu, et qu'on se fût avisé

de chanter à plusieurs parties, ces deux clefs ne pouvant servir que pour les Voix Basses et moyennes, on fut contraint d'en prendre une autre pour les Voix de Dessus; et l'on fit choix de la Clef de G. ou G_{re sol}, qui étoit à la même distance de la Clef de C sol ut, que celle-ci l'étoit de la Clef d'F_{ut fa}. Jusques là il n'y avoit encore rien qui ne fût sagement inventé.

On s'apperçut dans la suite que toutes les Voix de Dessus n'étoient point égales, que toutes les Voix de Haute-contre ou de Taille n'avoient point la même étendue; que dans les Voix les plus graves on distinguoit des Basses ordinaires et des Basses-contras; que tous les Instruments du même genre n'avoient point la même portée; et ce fut pour donner à chacune de ces Voix et aux Instruments qui les accompagnent une portée convenable et conforme à leur étendue, qu'on distingua deux positions de la Clef de G_{re sol}, l'une sur la première ligne d'en bas, l'autre sur la seconde; quatre positions de la Clef de C sol ut sur les quatre lignes d'en bas; et deux positions de la Clef d'F_{ut fa}, la première sur la troisième ligne, et la seconde sur la quatrième ligne à commencer par le bas de la portée.

Loïn de voir de la confusion dans cet arrangement de Clefs, je n'y trouve encore qu'un ordre très suivi. Chaque espèce de Voix, chaque sorte d'Instrument y trouve sa partie propre, avec la Clef qui lui con-

vient. La Clef de G sur la première ligne d'en bas est pour la Voix de Deffus la plus haute. La même Clef sur la seconde ligne est pour les Voix de Deffus, qui ont une Tierce d'étendue moins que la première. La Clef de C sur la ligne d'en bas sert encore aux Voix de Deffus, qui ont moins d'étendue que les deux autres. La même Clef sur la seconde ligne appartient aux Instruments, qui font la Quinte de la Taille. La Partie qui a la Clef de C sur la troisième ligne, appartient à la Haute-contre. Celle qui a la même Clef sur la quatrième ligne est pour la Taille. La Partie de la Basse ordinaire chantante a la Clef d'F sur la ligne du milieu de la Portée; et la Basse-contre a la même Clef sur la quatrième ligne. C'est à dire, que dans cet arrangement il y a une tierce de distance de chaque partie à celle qui est immédiatement au deffus ou au deffous, et que chacune de ces parties trouve son étendue ordinaire depuis le bas de la Portée jusqu'au haut. Peut-on economiser la distance reciproque de toutes les Parties avec plus de méthode?

Je conçois qu'un particulier, qui, pour se delasser de ses occupations, veut chanter dans sa chambre successivement toutes les Parties de Deffus, de Haute-contre, de Taille, et de Basse, en les rapprochant de l'étendue de sa Voix, trouveroit peut-être quelque avantage, à n'avoir qu'une seule Clef dans la Musique; parce que, familiarisé avec cette Clef il n'auroit point

l'embaras de se voutiner sur les autres. Mais dans l'usage ordinaire de la Musique, dans toutes les Musique d'Eglise et de Concert, il sera toujours beaucoup plus avantageux d'avoir autant de Clefs, ou autant de positions différentes de Clefs, qu'il y a de parties différentes dans l'exécution.

J'ajoute, que cette multitude de Clefs différentes par rapport à leurs positions n'a rien de fort embarrassant pour les Musiciens; parce qu'ils ne doivent s'attacher chacun en particulier qu'à une seule Clef, et presque toujours dans la même position. La Haute-contre ne chante que sur la Clef de C sol ut du milieu de la portée; La Bass-Taille sur la Clef d'F ut fa sur la même ligne du milieu; la Taille sur la Clef de C sol ut appliquée à la quatrième ligne; le Premier Bass sur la Clef de G re sol; le second Bass sur cette même Clef, ou quelque fois sur celle de C sol ut à la première ligne d'en bas. Il n'y a guères que les Organistes, les Maîtres de Musique et les Compositeurs, qui soient contraints de se familiariser avec toutes les Clefs; mais le grand usage de la Musique et la facilité qu'ils ont de la lire font qu'ils ne trouvent aucun embaras dans la diversité des Clefs.

Je dis plus. Il me paroît que la Methode proposée par M. de Montclair, de réduire toutes les Clefs et leurs positions à celle de C sol ut sur la ligne du milieu de la portée, en mettant à la tête de la portée B. H. T. B. est souvent impraticable. Sans par-

les des Parties, qui situées une Quinte au dessus ou au dessous de la Haute-contre, ne pourroient exécuter sur cette Clef qu'à l'aide d'un grand nombre de Lignes ajoutées au dessus ou au dessous de la Portée ordinaire, comment pourroit-on noter sans confusion une Pièce d'Orgue ou de Clavecin, qui feroient à plus de quatre Octaves d'étendue? Il faudroit donc à chaque instant écrire au dessus de la Portée des D. des H. des T. des B. Mais ces Lettres ne causeroient-elles pas plus d'embarras à l'Organiste et au Claveciniste que les positions ordinaires des nos Clefs? ou plutôt n'en causeroient-elles pas dix fois d'avantage? Je doute que M. de Montclair en ait fait l'expérience. Il suit que la distinction des trois Clefs et leurs différentes positions sont très commodes pour l'exécution de la Musique, et qu'il est de notre avantage de les conserver.

Seconde Question

Faut-il mettre après les Clefs, comme nous faisons communément, des Dièses et des Bémols, pour marquer les différentes modulations du Chant?

Du temps de Gui d'Averro, et encore plusieurs siècles après lui, il étoit assez inutile de mettre des Dièses ou des Bémols à la suite des Clefs, pour marquer la modulation du Chant; parce que les Pièces alors ne se chantoient, ou ne se jouoient qu'en naturel.

Le plus souvent on mettait un Bémol au dessous de la Clef d'Ut, quand le Chant étoit en Bémol, et qu'il n'y avoit que l'Intervalle d'un Semiton de la Sixième Note à celle que nous nommons aujourd'hui la Septième. Cette pratique a été constante pendant tout le tems qu'on s'est servi des Hexacordes du Moine Italien. La pratique de la Musique n'avoit alors d'autre difficulté que celle des Nuances. Mais cette Musique étoit souvent plate, insipide, sans variété et sans agrément. C'étoit une suite de Notes d'une modulation monotone, souvent équivoque, qui tiroit tout son mérite de certains Modes estropiés, auxquels elle se rapportoit. Ces Modes étoient ceux que nous connoissons encore dans notre Plainchant.

Lors qu'on se fut avisé d'introduire la Septième Note, par le moyen du Si ou de quelque autre Syllabe arbitraire; de compléter l'Octave, que Gui d'Arezzo avoit laissée imparfaite; et de réduire tous les Modes anciens à deux Modes principaux, le Majeur et le Mineur, ce qui est d'une institution assez moderne; on fut dans la nécessité de distinguer la Majorité ou la Minorité des Tons par des caractères appliqués au commencement des Pieces; et l'on fit choix pour cet effet des Dièses et des Bémols, qu'on écrivit à la suite des Clefs. L'on eut alors trois sortes de Modulations, qui mirent beaucoup de variété dans la Musique: la Modulation en naturel, la Modulation en Dièse, et la Modulation en Bémol. La première de ces Modulations, qui se faisoit sur le Ton Majeur

d'Ut, et sur les Tons Mineurs de Re et de La, n'ont besoin d'aucun caractère particulier après la Clef; parce qu'il n'y avoit qu'à suivre la marche naturelle des Notes de la Gamme, en ajoutant un Dièse ou un Bemol accidentel aux Notes, qui, selon la Modulation devoient les porter. La seconde de ces Modulations, qui se faisoit sur les Tons Majeurs de Re, de La et quelques autres, ont besoin d'un ou de plusieurs Dièses après la Clef, pour faire connoître les Notes, qui pendant toute la Pièce devoient être un Semiton au dessus de leur position naturelle. La troisième de ces Modulations, qui se faisoit sur les Modes Mineurs d'Ut, de Fa, de Sol et quelques autres, ont besoin d'un ou de plusieurs Bemols après la Clef, pour indiquer les Notes, qui pendant toute la Pièce devoient être un Semiton au dessous de leur position naturelle. Expliquons ceci par quelques exemples.

C'est une Règle de la Composition de la Musique, que dans un Ton Majeur, la troisième Note, nommée la Médiane, soit toujours une Tierce Majeure au dessus de la Tonique, et que la Septième Note, nommée la Sensible, ne soit jamais éloignée que d'un Semiton de la Tonique ou de son Octave. Ainsi dans le Ton Majeur de Re, le Fa sa troisième Note, et l'Ut sa Septième doivent toujours porter un Dièse, pour les faire passer d'un Semiton; et afin de ne pas répéter à chaque instant ces Dièses, on les écrit après la Clef sur les lignes ou les entre-lignes destinées à

l'Ut et au Fa: par conséquent le Ton Majeur de Re
 doit avoir deux Dièzes après la Clef. C'est une autre
 Règle de Composition que dans un Ton Mineur la
 troisième Note fait toujours une Tierce Mineure au
 dessus de la Tonique; que la Septième fait toujours un
 Ton plein au dessus de la Tonique, lors que cette Sep-
 tième descend vers la Dominante, qui est une Quinte
 au dessus de la Tonique, et que la Sixième fait aussi
 un Ton plein au dessus de la Septième, lors que cette
 Sixième va tomber sur la même Dominante. Ainsi
 dans le Ton Mineur d'Ut, le Mi fa troisième Note,
 et tant le Si fa Septième, que le La fa Sixième en des-
 cendant doivent toujours porter un Bémol, pour les
 faire baisser d'un Semiton; et afin de ne pas répéter
 trop souvent ces Bémols, on les écrit après la Clef
 sur les endroits destinés au Mi, au Si et au La: par
 conséquent le Mode Mineur d'Ut doit avoir trois
 Bémols après la Clef.

Autrefois on étoit fort réservé dans l'employ des
 Dièzes et des Bémols après la Clef. Presque toutes les
 Musiques des derniers siècles n'en ont jamais qu'un
 ou deux au plus. On craignoit trop de s'éloigner de
 l'usage commun. Ce n'est que depuis 60. ou 70. ans, qu'on
 a commencé à s'en servir avec moins de retenue. Au-
 jourd'hui on les prodigue sans réserve; et j'ai vu quel-
 ques pièces où les mêmes Notes étoient deux fois di-
 èses à la Clef, ce qui faisoit élever ces Notes de près
 d'un Ton plein.

Je ne doute nullement que cette extrême prodiga-

lité de Dièses et de Bémols, ne soit un excès vicieux; et même que les Mi et les Si dièses à la clef n'offrent des difficultés insurmontables pour la plupart des Musiciens, sur tout dans le jeu des Instruments; de même que les Ut et les Fa bémols. Mais à cela près, je crois que l'usage des Dièses et des Bémols est sagement institué.

Les Chants en naturel avoient été long tems rebattus; au lieu que l'introduction des Dièses et des Bémols à la clef apporte une variété infinie dans notre Harmonie. Par le moyen des Dièses et des Bémols nous avons la liberté d'exprimer tous les caractères de la Musique. Plus il y a de Dièses après la clef, plus les chants marquent de joie et de gaieté. Plus il y a de Bémols, plus les chants sont propres à peindre les passions tristes et languissantes. Le mélange des Dièses en Dièses, en naturel et en Bémols, fait encore souvent un contraste merveilleux, où il y a beaucoup à gagner pour l'art de la Musique. L'usage des Dièses et des Bémols rend quelquefois l'exécution de la Musique un peu difficile. Mais dès que nous en recevons des avantages considérables, et que la difficulté n'a rien d'insurmontable, même pour des Musiciens assez médiocres, nous ne pouvons avoir aucune raison de proscrire ces caractères. Les Symphonistes sont quelquefois de mauvaise humeur contre les Dièses et les Bémols placés sur des Tons peu familiers. Mais peut-on payer trop cher le plai-

Sir d'avoir une Musique variée qui vaille agréablement sur tous les Tons, et qui fasse tous les caractères que le Compositeur veut peindre? Toute autre méthode en pareil cas n'aura-t-elle pas les mêmes difficultés?

Je sais que les Voix ont aussi leurs embarras, lors qu'il s'agit d'exécuter des Pièces chargées de Dièses ou de Bémols. Chantent-elles par Transposition? Elles sont obligées d'avoir autant de Gammes différentes, qu'il y a de positions différentes de Dièses et de Bémols après la Clef. Y a-t'il un Dièse à la Clef? il faut chanter Ut sur la position du Sol. Y a-t'il deux Dièses? il faut chanter ce même Ut sur la position du Re. Y a-t'il après la Clef trois, quatre ou cinq Dièses? il faut chanter le même Ut sur la position du La, du Mi, ou du Si. Y a-t'il un Bémol après la Clef? il faut chanter Ut sur la position du Fa. Y a-t'il deux Bémols? il faut chanter ce même Ut sur la position du Sib. Y a-t'il après la Clef trois, quatre ou cinq Bémols? il faut chanter ce même Ut sur la position du Mib, du Lab, ou du Reb. De sorte que tous les Tons de la Musique parcourent successivement tous les Intervalles de la Gamme, ce qui demande un travail pénible et une application sérieuse de plusieurs années. Les Voix chantent-elles sans transposition, suivant la pratique des Italiens? Elles ont d'autres difficultés à vaincre. La principale est l'embarras de transposer précieusement d'un semiton

Toutes les notes indiquées à la Clef par des Dièses, et de baisser précisément d'un Semiton toutes les notes indiquées à la Clef par des Bémols, se servant toujours également de nos Syllabes Ut-re-mi-fa-sol-la-si, fait que les Notes soient en naturel, en Dièse ou en Bémol. Avec la méthode ordinaire il est extrêmement difficile de chanter ainsi sans transposition: les Ecoles et les Ecoles courent grand risque de se fausser la Voix. Mais nous donnerons bientôt une méthode, qui applanira cette difficulté, et qui, sans rien déranger à la position ordinaire des Dièses et des Bémols, donnera l'aisance de tout chanter sans transposition, même les Pièces les plus chargées de Dièses ou de Bémols: d'où il suit que nous devons continuer de les écrire après la Clef.

Troisième Question.

Est-il à propos de retenir les Chiffres que nous appliquons aux Clefs, pour faire connoître les différentes espèces de Mesures?

Avant que de répondre cette Question, il faut examiner les rapports que les chiffres ont avec les Mesures.

La mesure est l'ame de la Musique. Sans elle les Pièces ne peuvent s'exécuter avec précision; l'Art musical cesse d'être un Art régulier, et nos Concerts ne sont plus qu'un assemblage de sons sans ordre et sans suite. De tous temps les Musiciens ont senti

La nécessité de la Mesure, c'est à dire d'une Règle fixe et constante, qui marquât d'une manière exacte et précise le mouvement lent ou précipité de toutes les Parties du Chant que l'on avoit à rendre. Mais cette Règle a-t-elle jamais été proposée d'une manière fixe et invariable? Souvent rien de plus vague, de plus indéterminé. Quelques richesses que notre Musique ait acquises, nous sommes encore pauvres à cet égard. Nous varions à la vérité nos mesures à l'infini, et nous tâchons de les distinguer par différents caractères. Mais de ce grand nombre de Mesures, en est-il une seule qui s'exécute uniformément dans toutes les Provinces, en vertu du chiffre appliqué à la Clef; qui ait précisément le même degré de lenteur ou de vitesse dans la Capitale du Royaume et dans les Villes plus éloignées; qui se vende aujourd'hui au Concert Spirituel ou à l'Opéra précisément comme elle s'est vendue hier? Les caractères, dont on marque ces mesures ne font point appelés précis: voilà ce qui les rend defectueux.

Nos Anciens, je veux dire les Grecs et les Romains, avoient une Mesure assez exacte. L'attention qu'ils avoient de ne mettre qu'une seule Note de Musique sur chacune de leurs Syllabes, produisoit nécessairement une uniformité, qui ne peut se rapporter à notre Musique, ni aux paroles que nous avons à exprimer. Chaque Syllabe parmi eux étoit longue ou breve. Chaque breve avoit une durée fixe

et invariable dans la prononciation. On y employoit
 précisément le même temps à Athènes et dans toutes
 les Bourgades de la Grèce, à Rome et dans toutes les
 Villes de l'Empire Romain. On mettoit précisément le
 double de temps à prononcer la syllabe longue. C'est
 à dire que si il falloit une huitième de seconde pour
 la prononciation de la syllabe breve, il falloit un
 quart de seconde pour la prononciation de la syllabe
 longue. Les oreilles des Grecs et des Romains estoient
 si délicates à cet egard, que qui conque auroit un peu
 errainé sur les syllabes, ou qui les auroit rendu plus
 breves se seroit fait siffler. Les notes de Musique,
 qui répondoient exactement à ces syllabes, avoient
 donc des temps d'une durée précise et constante: et
 ces notes estoient à peu près pour la durée, ce que
 nous exprimons aujourd'hui par des Noires et par
 des Croches.

Ces Anciens avoient quatre sortes de Mesures,
 qu'ils nommoient Rhythmes: savoir le Rhythme
 Egal, le Double, le Sesquialtere, et l'Epitrite.

Le Rhythme Egal étoit composé de deux temps égaux.
 C'est nôtre Mesure à deux temps, soit qu'on l'exprime
 par deux notes blanches, ou par deux Noires, ou par
 deux croches, ou par leur équivalent.

Le Rhythme Double étoit composé de deux temps
 inégaux, dont l'un étoit précisément le double de l'autre.
 C'est nôtre Mesure à trois temps, soit qu'on l'exprime
 par une Ronde et une Blanche, ou par une Blanche
 et une Noire, ou par une Noire et une Croche, ou par

leur équivalent. La différence de ces deux Mesures anciennes avec les nôtres, c'est que parmi les Anciens elles avoient une durée fixe et invariable, qu'elles n'ont point parmi nous.

Le Rhythme Sesqui-altius étoit composé de deux temps, dont le plus long étoit au plus court, comme 3. est à 2. Cette mesure étoit rare chez les Anciens; mais elle est inconnue parmi nous. Pour en avoir une idée juste, il faut se représenter une mesure composée de cinq Blanches ou de cinq Noires, dont trois font le premier temps, et deux le second.

Le Rhythme Epitrita, le moins usité de tous, étoit composé de deux temps, dont le plus long étoit au plus court, comme 4. est à 3. Telle seroit une mesure composée de Sept Blanches ou de sept Noires, dont quatre donneroient le premier temps, et trois le second. Cette mesure est encore moins inconnue parmi nous, et ne doit point exciter nos regrets.

Lors que les Arts commencèrent vers le XV. siècle à sortir de l'obscurité, dans laquelle les temps de barbarie les avoient plongés, rien n'étoit plus commun, que de voir dans la Musique des Mesures de toutes les sortes, bonnes et mauvaises. Nous l'apprenons du Traité de Musique Ecclésiastique de Franchin Gafore, imprimé en 1496. Outre nos Mesures ordinaires, on y voit des Mesures dans le rapport de 4. à 5. de 5. à 4. de 5. à 6. de 6. à 5. de 5. à 7. de 7. à 5. de 7. à 9. de 9. à 7. de 4. à 7. de 7. à 4. &c. Toutes mesures, qui n'avoient ni la précision des anciennes, ni l'aifance des nôtres. On

ne convient pas même comment elles pourroient être mises en pratique.

Après avoir longtemps tâtonné sur la manière de réduire toutes les mesures à une forme régulière, on les renferma dans trois classes, qui en donnoient toutes les espèces d'une façon assez intelligible, mais sans une exacte précision; parce que tout y étoit relatif et que le terme de comparaison étoit encore vague et indéfini. Ces mesures étoient, comme elles sont encore aujourd'hui, à deux, à trois, et à quatre temps, dont chacune renfermoit plusieurs autres, comme autant d'espèces différentes d'un même genre, et toute la différence de chaque espèce ne consistoit que dans le plus ou le moins de vitesse ou de lenteur de la mesure.

La mesure à quatre temps se marquoit anciennement par un O. ce caractère faisoit connoître qu'il falloit une note ronde à chaque mesure, ou son équivalent, tel que deux blanches, ou quatre noires, ou huit croches. Dans la suite on substitua à ce caractère le C ouvert qui le représentoit.

C'est cet O, ou ce C, qui sert de terme de comparaison à toutes les espèces de mesures, de quelque façon qu'elles soient exprimées. Après chaque signe de la mesure, l'O ou le C est toujours toujours entendu. Nous allons le faire voir dans toutes les espèces de mesures, soit qu'elles soient usitées, ou qu'elles puissent l'être.

On peut distinguer cinq espèces de mesures à

quatre tenis. La première se marque par un C, et quelque fois par un 4. ce qu'il faut entendre comme s'il y avoit $\frac{4}{4}C$, c'est à dire quatre quarts d'une Note Blanche, ou quatre Noires, pour les quatre tenis de la Mesure. La seconde peut se marquer par $\frac{8}{4}$, en sous-entendant toujours le C, ce qui signifient que la Mesure est composée de huit quarts de Blanche, ou de la valeur de huit Noires, deux à chaque tenis. La troisième peut se marquer par $\frac{16}{4}$, ce qui designeroit une mesure composée de seize quarts de Blanche, ou de la valeur de seize Noires, quatre à chaque tenis. La quatrième, aussi peu usitée que les deux précédentes, peut se marquer par $\frac{12}{4}$, ce qui indiquera que la Mesure est composée de douze quarts de Blanche, ou de la valeur de douze Noires, trois à chaque tenis. La cinquième, fort en usage, se marque par $\frac{12}{8}$, ce qui signifie une Mesure composée de douze huitièmes de Blanche, c'est à dire de douze Croches, trois à chaque tenis.

On distingue communément quatre espèces de Mesures à deux tenis. La première marquée au trefois par un O barré, pour faire voir que la Blanche étoit partagée en deux tenis, se marque ordinairement par un C barré qui a le même usage. On la marque aussi fort souvent par un 2. ce qu'il faut entendre comme si il y avoit $\frac{2}{2}C$, c'est à dire deux moitiés d'une Note Blanche, ou la valeur de deux Blanches, pour les deux tenis de la Mesure.

La seconde se marque par $\frac{2}{4}$ ou par $\frac{4}{8}$ en sous-entendant toujours le C. ce qui signifie que la mesure est composée de deux quarts, ou de quatre huitièmes d'une Ronde, c'est à dire, de la valeur de deux Noires ou de quatre Croches. La troisième se marque par $\frac{6}{4}$ ce qui designe que la mesure est composée de six quarts de Ronde, ou de la valeur de six Noires, trois à chaque temps. La quatrième se marque par $\frac{6}{8}$ ce qui signifie une mesure composée de six huitièmes de Ronde, ou de la valeur de six Croches, trois à chaque temps.

Les espèces de mesures à trois temps peuvent se réduire à sept. La première peut se marquer par $\frac{3}{1}$ ce qu'il faut entendre comme s'il y avoit $\frac{3}{1}$ C. c'est à dire trois Rondes, ou la valeur de trois Rondes, une pour chaque temps. La seconde se marque par $\frac{3}{2}$ ce qui signifie une mesure composée de trois moitiés de Ronde, c'est à dire, de la valeur de trois Blanches, une à chaque temps. La troisième se marque par $\frac{3}{4}$ et après communément, quoique mal à propos par 3. ce qui designe une mesure composée de trois quarts de Ronde, ou de la valeur de trois Noires. La quatrième se marque par $\frac{3}{8}$ ce qui indique une mesure composée de trois huitièmes de Ronde, ou de la valeur de trois Croches. La cinquième peut se marquer par $\frac{3}{16}$ ce qui fera connaitre que la mesure est composée de trois seizièmes de Ronde, ou de la valeur de trois double-Croches. La sixième peut se marquer par $\frac{9}{4}$ ce qui fera

entendre que la mesure est composée de neuf quarts de Ronde, trois à chaque temps. La Septième se marque par $\frac{9}{8}$. On conçoit par ce signe que la mesure est composée de neuf huitièmes de Ronde, ou de la valeur de neuf Croches, trois à chaque temps.

Toutes ces Mesures, et d'autres semblables, qu'on peut imaginer, ont chacune leur caractère différent. Mais elles sont toutes defectueuses; parce qu'elles ne marquent point un espace de temps précis et déterminé. Elles ont un rapport exact avec la Note Ronde. Mais la durée de cette Note Ronde n'étant point déterminée, et ayant tantôt plus, tantôt moins de lenteur ou de vitesse, il est impossible, que les Mesures, qui ont rapport à cette Note Ronde, aient un mouvement fixe et invariable. Le principe n'ayant aucune précision, comment les choses, qui /y rapportent, en auroient-elles? Les paroles qu'on ajoute souvent après la Clef Lentement, gravement, vivement, Adagio, Vivace, Presto, allegro &c. n'ont encore rien qui détermine le degré précis du mouvement qui convient aux Pièces; de sorte qu'on ne peut les exécuter dans le mouvement que le Compositeur a voulu leur donner, qu'à peu près, et à la faveur d'une grande habitude.

Tous les Musiciens ont senti cette difficulté, et ils ont conclu qu'il étoit nécessaire d'avoir un Chronomètre exact, c'est à dire, une machine propre à mesurer les temps, qui marquât dans la dernière pi

précision le mouvement de chaque pièce. Mais ils n'ont pu encore s'accorder sur le choix des Machines qu'on leur offroit à cet effet. Le Chronomètre le plus simple et le moins incommode, à ce qu'il m'a paru, est celui qui nous a été proposé par l'Abbé Soumille. C'est un pendule libre, un cordon tressé d'une longueur indéterminée, attaché par un clou au plancher, et par un autre clou à la muraille, avec un petit poids de plomb bien arrondi, qui demeure suspendu. Il y a plusieurs boucles à ce cordon, qu'on attache à la muraille, et les différentes vibrations, que fait le plomb suspendu donnent le modèle des différents mouvements des Aïres, suivant que le cordon est plus ou moins long.

Il est évident qu'une telle machine étant adoptée par tous les Musiciens de l'Europe, et même du monde entier, il ne faudroit plus pour exécuter les pièces par tout uniformément, que marquer après le signe ordinaire de la mesure, je veux dire après les chiffres, de quelle longueur doit être le pendule, et combien de vibrations le plomb doit faire pendant un certain nombre de mesures de la pièce. On pourroit même disposer un pendule de telle sorte que le plomb donneroit une vibration par chaque mesure, de quelque espèce qu'elle soit, et alors pour la pratique il n'y auroit qu'à marquer après le signe de la mesure la longueur du pendule. Mais les Musiciens pour l'ordinaire ne font point gens à se régler sur ces sortes de machines, quelque avantage qu'ils puissent en re-

cevoir. Je vais leur proposer une autre méthode encore plus simple et qui leur plaira peut-être davantage. Voici donc ce que je pense sur la Question proposée.

Plusieurs Auteurs ont voulu réduire toutes les espèces de Mesures à deux; savoir la mesure à deux temps et la mesure à trois temps. Cela n'est point nécessaire pour la pratique; il en résulte même des inconvénients. Je dis 1^o que cette réduction n'est point nécessaire. Accoutumés, comme nous sommes, à la mesure à quatre temps, cette mesure ne nous cause pas plus d'embarras que la mesure à deux temps. Je dis 2^o que plusieurs inconvénients résultent de cette réduction. Le plus grand, selon moi, c'est qu'en réduisant à la mesure à deux temps toutes celles que les Anciens renfermaient sous le nom de Rhythme égal, nous ne connaissons plus à l'inspection seule du signe de la mesure si les simples Crochet doivent être égaux ou pointés. Car c'est une affaire de convention entre les Musiciens, que dans la mesure à quatre temps, et dans la mesure marquée par $\frac{2}{4}$ toutes les Crochet soient égales; au lieu que dans la mesure à deux temps, marquée par 2. ou par un C barré, les Crochet sont pointés, ou passés de deux en deux, en appuyant davantage sur la première. Que deviendra cette convention, si toutes les espèces de mesure à quatre temps et à deux temps ne sont plus marquées que par un 2. qui ne désignera qu'un mouvement équivoque et indéterminé? Le second inconvénient, est que dans la mesure

à quatre temps, chacun des quatre temps étant marqué séparément, nous sentons mieux la mesure pour pour chacune des parties de chaque mesure; au lieu que les quatre temps n'étant battus qu'à deux temps, le mouvement de la main est trop lent, pour faire sentir précisément toutes les parties de la mesure. D'ailleurs, si l'on vouloit réduire le nombre des mesures, il n'y aurait pas plus de raison de les réduire à deux, que de les réduire à une seule; puis que toutes les espèces de mesures à trois temps peuvent se réduire à la mesure à deux temps, en prenant toujours de deux en deux les mesures ternaires, comme on le fait dans les mesures $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$.

Je crois donc, qu'il est à propos de conserver toutes les espèces de mesures, qui sont en usage; parce qu'on y voit mieux le rapport de chaque Note avec la Note Ronde, qui fait le terme commun de toutes les comparaisons, et que le mouvement de chaque Esèze y est marqué plus précisément. Si cette multitude de signes différents effraye d'abord les commençans, ils sentent bientôt par la pratique, qu'il n'y a pas plus de difficultés, que si toutes les mesures étoient réduites aux mesures à deux et à trois temps.

À l'égard de la manière de marquer précisément la durée de chaque mesure, et de la faire exécuter uniformément par tout, il faut avouer que les chiffres que nous mettons après chaque Clef ne donnent point seuls cette précision. La raison est, comme nous

l'avons dit, que tous ces signes se rapportent à la Note Ronde, dont la valeur ou la durée n'étant point connue, ne peut servir à faire connaître exactement les parties qui s'y rapportent. Ce n'est donc qu'en évaluant la durée de cette Note Ronde, qu'on peut avoir une mesure fixe dans la Musique. Or voici un moyen de l'évaluer, sans avoir besoin de recourir aux Chronomètres artificiels.

La Note Ronde dans la mesure la plus lente, par exemple dans celle d'un Adagio tient à peu près la durée de quatre secondes de temps; par conséquent chaque Noire ne dure qu'une seconde ou 60. tierces. Que les Musiciens s'accordent à écrire 60. à la tête des Liées, dont le mouvement est semblable à celui de cet Adagio, ils auront la durée fixe de la Noire, qui leur servira de terme de comparaison, pour toutes les autres espèces de Mesures, et tout sera déterminé et invariable. Ainsi dans les mesures où les Noires ont une fois moins de durée que dans l'Adagio, ils marqueront 30. à la tête de la Liée. Dans les mesures où les Noires ont deux fois moins de durée que dans l'Adagio, ils marqueront 15. à la tête de la Liée. Les Compositeurs indiqueront ainsi par le nombre de Tierces de temps que doivent durer les Noires, et qu'ils écriront immédiatement avant ou après les signes ordinaires, le mouvement précis qu'ils voudront donner aux Liées de leur composition de quelque genre qu'elles soient. Voilà, si je ne me trompe, le moyen le plus simple

de rectifier ce qui manquait de précision à nos mesures.

Quatrième Question.

Est-il expédient de conserver les Lignes de la Portée, inventées par Gui d'Arezzo, et perfectionnées par les Musiciens plus modernes?

Pour répondre cette Question, il suffiroit de faire remarquer, que les efforts, qu'ont fait M. Sauveur, M. de Mos et M. Rousseau de Genève, pour abolir les Lignes ordinaires de la Musique, n'ont point eu de succès; et que le Public, attentif sur ses intérêts, n'a jamais voulu se prêter à cette innovation. Mais il faut faire voir, que la répugnance du Public étoit bien fondée, et qu'on ne pouvoit adopter la nouvelle méthode à cet égard, sans introduire dans la Musique l'embaras et la confusion.

Rien de mieux inventé dans la Musique, que les Lignes de la Portée, qui nous marquent d'une manière précise le degré d'élevation ou d'abaissement, qui convient aux Voix et aux Instrumens dans une suite de Chant. Ces Lignes, depuis longtems au nombre de cinq, présentent une espèce d'Echelle musicale, où d'un coup d'oeil nous distinguons la distance des Tons et la grandeur des Intervalles, ce qui ne se rencontre dans aucun des autres Systèmes. Ces Lignes et les entre-lignes sont comme autant d'échellons, sur lesquelles les Notes, placées ont un degré d'élevation

sensible, et qu'on ne peut confondre avec tout autre de-
 gré. Quoique le papier soit comme un terrain plat
 et uni, on décrit sur ce papier une échelle au moyen
 des lignes, on dresse le papier, et voilà l'échelle levée.
 C'est une réflexion que le Journaliste de Trévoux a faite
 avant moi. Il y a dans cette échelle du haut, du bas,
 du milieu. Les sons y sont caractérisés sur chaque échel-
 lon: rien de plus frappant. Il n'est pas nécessaire que je
 dise à un Écolier de monter, lorsqu'il voit un escalier
 devant lui. Mais dans les méthodes dont il s'agit, où
 sont les échelles? Toutes les notes, avec des figures
 auxquelles nous ne sommes pas accoutumés, ne présentent
 aucun degré d'élevation, ni d'abaissement; que n'est que
 par une application sensible que nous pouvons dis-
 cerner que ces notes ne doivent pas être chantées toutes
 à l'unisson. Soutenir que ces méthodes sont avanta-
 geuses aux Musiciens, ne vaudroit-il pas autant dire, qu'il
 est plus facile d'apprendre à monter et à descendre dans
 une plaine, que dans un endroit où il y a des degrés
 visibles et sensibles.

Dans le système ordinaire, une échelle uniforme,
 qui marque exactement les degrés des intervalles, fen-
 lage l'imagination; au lieu que l'imagination travaille
 et se fatigue lorsqu'il faut donner une Quarte, ^{une Quinte ou} une Sixte
 ou une Quinte d'élevation ou d'abaissement à des figures
 assez semblables et rangées sur une même ligne: ce forte
 que pour se servir de la nouvelle méthode, il faut avoir
 à peu près la connaissance de l'ancien système, ce qui
 augmente le travail de la moitié. On regardera, si

l'on veut le système de M. de Mer et de M. Rousseau comme un memorial de Chant, qui peut servir à rappeler ce qu'on fait déjà, ainsi que certains caractères marqués sur des tablettes font veffouvenir de ce qui devoit être plus développé. Et cela près le seul avantage, qu'on puisse retirer de leurs systèmes, c'est d'employer beaucoup moins de papier et de tems à noter la Musique, que dans le système commun, ce qu'on peut appeller, comme dit Brossart, faire le profit de la bourse et du tems, bien plus que de l'intonation et de la Musique.

J'ajoute, que cette Methode a des defauts essentiels, sur tout lorsqu'en en fait l'application à la pratique du Plainchant, ou du Chant sur le Livre. Dans l'ancien système la position des Clefs, des Dièses et des Bémols nous aident beaucoup dans l'intonation; parce qu'elle nous apprendoit où étoient situés les Semitons dans une suite de notes; avantage qui ne se trouve plus dans les systèmes de nouvelle date. Dans l'ancienne Methode on voit d'abord à quelle hauteur montoient les Dièses, et il étoit facile de les en-tonner du Ton convenable pour éviter la cacophonie; on ne le voit plus dans le nouveau système. Dans ce système moderne le Chant sur le Livre, en usage dans la plus part des Chapitres est encore impraticable. Car l'on fait que c'est une Règle de Contre-point, que les Voix accompagnantes s'élèvent lorsque le Plainchant descend, et qu'elles descendent, quand le Plainchant monte. La pratique en étoit aisée, lorsque

le Chant étoit marqué sur des Lignes ; mais sans cette Echelle musicale, peut-on distinguer si facilement lorsque le Chant s'élève ou s'abaisse ? Il est donc démontré que nous ne gagnons rien et qu'il y auroit à perdre pour nous, si nous abandonnions les Lignes employées jusqu'à présent dans la Musique.

Cinquième Question.

Est-il avantageux de continuer à nous servir de la figure des Notes, qu'on a presque toujours employée dans la pratique du Chant, depuis le temps de Jean des Murs ?

Trois Auteurs modernes ont proposé à ce sujet des Systèmes. Le premier est celui de M. Sauvour. Il veut qu'au lieu des anciens noms Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut ; nous prenions ces Syllabes La, va, ga, so, bo, le, de, pa. et que nous substituions à la figure de nos Notes d'autres figures, qui ont quelque rapport à celle des Consonnes de ces Syllabes. Cette analogie se trouve en effet entre les Syllabes La, ga, bo, do qu'il exprime par des Notes qui ont à peu près la figure de ces lettres p q b d ; mais les autres n'ont qu'une analogie beaucoup plus éloignée. Il faut reprendre ces figures Blanches ou Noires, à nos Notes Blanches ou Noires. Quand il faut exprimer des Notes en naturel, les queues de ces Notes sont droites ; si l'on veut exprimer des Notes en Dièse, les queues sont recourbées vers la droite ; et pour exprimer des Notes en Bémol les queues sont

recourbées vers la gauche.

Le second système est celui du Sr. Joubertly cordelier, perfectionné par M. Rouffean. Dans ce système la figure des Notes, qui répondent à Ut re mi fa sol la Si, font nos sept premiers chiffres 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Les Dièses et les Bémols y sont marqués par des Barres, qui traversent le corps du chiffre en descendant de droite à gauche et de gauche à droite.

Le troisième système est celui de M. de Mes, qui inséroit les Notes sur une même ligne avec les paroles du Texte, en mettant une Note après chaque Syllabe. Ces Notes n'étoient guères différentes de celles dont nous nous servons dans notre Clairchant, que par la disposition de leurs queues, qui représentoient nos Notes Ut re mi fa sol la Si selon qu'elles répondoient à l'un des quatre angles du Livre ou à quelqu'une de ses marges, supérieure, inférieure ou latérale.

Si ces systèmes avoient paru avant l'introduction de notre système commun, ils eussent sans doute été reçus aussi favorablement que celui, qui est aujourd'hui en vogue: on peut même affirmer qu'à certains égards ils méritoient la préférence, sur tout les deux premiers. Mais ils sont venus trop tard. Les avantages qu'ils peuvent avoir au dessus de la méthode ordinaire ne sont point assez considérables, pour qu'on prenne le parti de refondre tous les anciens livres, et de s'en procurer de nouveaux à grands frais. Aujourd'hui, que nous sommes familiarisés avec les anciennes Notes, l'usage nous a tellement accoutumés

à leurs figures, que toute autre nous paraitrait étrange et nous embarrasserait. Comment pourrions nous dans un mouvement vif et précipité distinguer les Dièses des Bemols dans ces Systèmes nouveaux? Une queue recourbée à droite ou à gauche, un chiffre barré de telle ou telle façon, une Note allongée vers l'angle ou vers la marge d'un Livre, sont-ils des objets assez distingués de tout autre, pour nous en faire sentir sans aucune peine la différence? Nous, pour qui il est indifférent que les queues des Notes montent ou descendent, pourrions nous distinguer dans la pratique si ces quatre Notes *p q b d* qui dans le Système de M. Sauveur représentent les Notes ut mi fa sol si ont la queue à droite ou à gauche, en bas ou en haut? Il est donc de notre intérêt de conserver la figure des Notes anciennes, qui par leur distinction de Rondes, Blanches, Noires, Croches, Double-croches, Triple-croches et par leur position sur l'Échelle Musicale nous donnent non seulement une intonation aisée, et beaucoup de facilité à distinguer leurs différences; mais encore une aisance particulière de marquer précisément tous les temps de nos Mesures, ce qui se fait beaucoup moins naturellement dans les autres Systèmes.

Sixième Question.

Faut-il conserver aux Notes les noms ut re mi fa sol la si ut qu'on leur donne communément?

Quelque ennemi que je fois de toute innovation,

qui ne porte point un caractère d'utilité qui la rende respectable, comme on l'a vu jusqu'ici, je crois, qu'on ne peut raisonnablement, se dispenser de changer les anciens noms des Notes, et d'en substituer de nouveaux, qui aient quelque analogie avec les anciens, sans en avoir les défauts. Ce que je vais dire en démontrera la nécessité. Le système que je propose levera toutes les difficultés, sans causer aucun embarras. Si refuser, c'est s'opposer aux progrès de l'Art Musical, et enlever aux jeunes gens le plaisir d'apprendre la Musique par une voie prompte et facile.

Je trouve deux défauts dans les anciens noms ut re mi fa sol la si ut. 1^o Quelques unes de ces Syllabes sont difficiles à prononcer à la rencontre des autres. Ut et Sol devant une Syllabe, qui commence par une Consonne, sont trop longs. Dans les grandes vitesses il est presque impossible de les prononcer. Nous le sentons nous mêmes; puis qu'en se faisant nous les prononçons à peu près comme s'il y avoit u et so. Les Syllabes, qui finissent par une voyelle, se rencontrent devant Ut, forment une sorte d'hiatus, qui cause encore de l'embarras dans la prononciation. Ce premier défaut n'est point considérable mais le second est essentiel et d'une conséquence infinie. Le voici. Ces noms ut re mi fa sol la si ut ne peuvent signifier que les Notes en naturel, au lieu que dans le système commun on les fait signifier également les Notes en Dièse et en

Bémol. Le Re Bémol et le Re Dièse, n'y portent point d'autre nom que celui de Re; Ut# et le Sol# n'y font point autrement nommés qu'Ut et Sol et ainsi des autres. Or comment peut-on exprimer des choses différentes par les mêmes noms? De là mille embarras, qui font sentir la faiblesse et l'irrégularité du système. Si vous chantez par transposition, pour réduire le Chant au naturel, afin de vous sauver des embarras des Dièses et des Bémols, il faut que vous ayez dans l'esprit et dans la mémoire autant de gammes différentes, comme il y a de Semitons différents dans l'étendue d'une Octave. Encore ne pouvez-vous pas vous accorder avec un joueur d'Instrument, qui joue tout autrement que vous; et qui dit Re, ou Mi, ou Fa, ou quelque autre note, tandis que vous prononcez l'Ut. Si vous chantez sans transposition vous prononcez sur les Dièses des Ut, des Fa, des Sol, qui ne font ni Ut, ni Fa, ni Sol; et sur les Bémols vous chantez des Si, des Mi, des La, qui ne font ni Si, ni Mi, ni La; et au lieu de vous rendre sensibles à l'Harmonie et ferme dans l'intonation, ce qui arriveroit, si chaque nom marqueroit toujours précisément le même degré d'élévation de la voix; vous vous rendez incapable de sentir la justesse de l'Harmonie et de la rendre.

Ce défaut a été aperçu par tous ceux qui ont écrit sur la Musique. Ils ont dit presque tout d'une voix, que notre Intonation seroit toujours imparfaite, et sujette à mille variations, tandis que nous

n'auroient pas, pour exprimer les Sons de la Musique, autant de noms differens, comme il y a de Semitons dans l'Octave. Mais ces Auteurs, qui semblent n'exiger que douze noms differens, n'avoient point encore calculé suffisamment tous les Sons de la Musique. S'ils avoient porté leurs vues plus loin, ils auroient su que chaque Note de l'Octave pouvant être en naturel, en Dieze et en Bemol, il étoit necessaire qu'elle eut trois noms differens, pour indiquer ses différentes nuances. C'est ce que nous allons proposer. Il est vrai qu'il y aura alors dans la Gamme totale de la Musique 21. noms differens, au lieu des 7. connus dans le Systeme commun. Mais on fera bien de dommer de cette prétendue multitude de noms, par les avantages qu'en on recevra. Voici le Systeme

Pour représenter les huit noms anciens de la Gamme Vt re mi fa sol la Si ut, je prends les consonnes de ces noms, à l'exception de la consonne du Si, qui ayant déjà été employée pour le Sol, ne peut plus me servir: c'est pourquoi j'y substitue un B. qui représente le Becarre ou le Bemol, qui dans l'ancien Systeme de Gui d'Arezzo répondoit à ce que nous avons nommé Si ou za. ainsi les huit noms nouveaux sont:

T. B. M. F. S. L. B. T.
 Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut.

Pour faire prononcer ces Consonnes, j'ajoute une voyelle après chaque consonne, et ces voyelles, qui sont a. e. i. o. auxquelles j'ajoute encore u et ou, pour exprimer des Sons, qui ne se rencontrent que fort rarement, et presque jamais dans la Musique la plus travaillée, marquent si les Notes qu'elles représentent sont en naturel, en Dièse, en Bemol, et même en double Dièse ou en double Bemol, à peu près comme dans le système de M. Sauvour, de qui j'ai pris l'idée de celui que j'offre au Public.

Dans les Notes nommées anciennement Vt, Re, Mi, et représentées dans notre système par les consonnes T. R. M. l'a ajouté à la consonne, marque que la Note est en naturel; l'o ajouté à la consonne désigne que la Note est en Bemol; l'i ajouté à la consonne fait entendre que la Note est en Dièse. L'e ajouté marquerait que cette Note est doublement Bemol; et l'u ajouté désignerait que cette Note est deux fois Dièse: de cette sorte

Te.	To.	Ta.	Ti.	Tu
vtbb.	vtb.	vt.	vt#	vt##
Re.	Ro.	Ra.	Ri.	Ru.
Rbb.	Rb.	Re.	R##.	R###.
Me.	Mo.	Ma.	Mi.	Mu.
mibb.	mib.	mi.	mi##.	mi###.

Dans les Notes, nommées anciennement Fa, Sol, La, Si, et représentées dans notre système par les

consonnes F. S. L. B. l'o ajouté à la consonne marque que la Note est en naturel; l'a ajouté à la consonne désigne que la Note est en dièse; l'e ajouté à la consonne fait entendre que la Note est en bémol. l'i ajouté à la consonne désignerait que la Note est deux fois dièse; et l'ou que la Note est deux fois bémol: de cette sorte.

Fou.	Fe.	Fo.	Fa.	Fi
Fabb.	Fab.	Fa.	Fa#.	Fa###.
Sou.	Se.	So.	Sa.	Si.
Solbb.	Solb.	Sol.	Sol#.	Sol###.
Lou.	Le.	Lo.	La.	Li.
Labb.	Lab.	La.	La#.	La###.
Bou.	Be.	Bo.	Ba.	Bi.
Sibb.	Sib.	Si.	Si#.	Si###.

On demandera peut-être pourquoi nous ajoutons l'a aux consonnes T. R. M. pour exprimer les Notes en naturel, et que nous n'en ayons pas de même à l'égard des Notes représentées par F. S. L. B. où l'o ajouté exprime les Notes en naturel. Trois choses nous y ont engagés. La première afin d'éviter une trop grande uniformité, qui aurait mis de l'embarras dans la prononciation des syllabes, toujours terminées de la même manière. La seconde et principale, afin de faire sentir le passage d'un Ton au Semiton, par le changement de voyelle. La troisième afin de mieux exprimer la nature de ces quatre Notes Supérieures, qui

naturellement font cesfe Bemol par rapport aux trois notes inferieures. Ainsi le Fa de la methode commune est ceffe Bemol, par comparaison au Mi naturel, dont il n'est eloigné que d'un Semiton; et pour le faire connoître nous avons dû l'exprimer par Fo.

Nous ferons remarquer ici une gradation sensible dans la suite naturelle des voyelles, que nous employons, pour designer les notes en naturel, en dièse, en Bemol, en double dièse, et en double Bemol: ce qui aidera à se former une idée exacte de notre Systeme. La suite naturelle étant a. e. i. o. u. ou ou, lors qu'on veut passer d'un Ton à son dièse, ou à son Bemol, le passage se fait toujours, en sautant au dessus de la voyelle voisine, et s'arrêtant sur la suivante, soit en montant, soit en descendant; comme on le voit ici.

e.	i.	o.	u.	a.	e.	i.	o.	u.
Re.		Ro.		Ra	Ri		Ru	
Rabb.		Rbb.		R#.	R##.		R##.	
ou.	a.	e.	i.	o.	ou.	a.	e.	i.
Lou.	Le.		Lo.	La.	Li.			
Labb.	Lbb.		L#.	L##.				

Pour faire mieux comprendre tout le Systeme, je vais rapporter les gammes de toutes les especes de modulations usitées dans la Musique; de celles même qu'on n'y employe jamais, mais qu'on pour-

roit y employer, si l'on ne craignoit d'en rendre l'exécution trop difficile. L'on va juger par la facilité avec laquelle on va rendre les modulations les moins usitées et les plus chargées de Diezes et de Bemols, combien cette méthode est simple et aisée en comparaison de l'ancien système. Ces modulations peuvent être portées jusqu'au nombre de 42. et même au delà, si l'on veut multiplier les difficultés. De ces 42. modulations, 14. se font sur les Tons en naturel, 7. dans les Tons majeurs et 7. dans les Tons mineurs. Ce sont les seules usitées communément. Les autres 28 qu'on n'emploie presque jamais dans la Musique, se font sur des Toniques en Dieze ou en Bemol; 7. sur des Toniques affectées d'un Dieze en mode majeur; 7. sur des Toniques affectées d'un dieze en mode mineur; 7. sur des Toniques affectées d'un Bemol en mode majeur; 7. sur des Toniques affectées d'un Bemol en mode mineur. Nous allons les mettre par ordre.

Mode Majeur d'Ut naturel.

Ta, Ra, Ma, Fo, So, Lo, Bo, Ta: Ta, Bo
ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut: ut, si,
 Lo, So, Fo, Ma, Ra, Ta.
la, sol, fa, mi, re, ut.

Mode mineur d'Ut naturel

Ta, Ra, Mo, Fo, So, Lo, Bo, Ta: Ta, Be
ut, re, mib, fa, sol, la, si, ut: ut, sib.
 Le, So, Fo, Mo, Ra, Ta.
lab, sol, fa, mib, re, ut.

Mode Majeur de Re naturel

Re, Ma, Fa, So, Lo, Bo, Ti, Re: Re, Ti,
Re, mi, Fa~~#~~, Sol, La, Si, ut~~#~~, Re: Re, ut~~#~~,
Bo, Lo, So, Fa, Ma, Re.
Si, La, Sol, Fa~~#~~, mi, Re.

Mode Mineur de Re naturel

Re, Ma, Fa, So, Lo, Bo, Ti, Re: Re, Ta,
Re, mi, Fa, Sol, La, Si, ut~~#~~, Re: Re, ut,
Be, Lo, So, Fo, Ma, Re.
Sib, La, Sol, Fa, mi, Re.

Mode Majeur de Mi naturel.

Ma, Fa, So, Lo, Bo, Ti, Ri, Ma: Ma, Ri,
mi, Fa~~#~~, Sol~~#~~, La, Si, ut~~#~~, Re~~#~~, mi: mi, Re~~#~~
Ti, Bo, Lo, So, Fa, Ma.
ut~~#~~, Si, La, Sol~~#~~, Fa~~#~~, mi.

Mode Mineur de Mi naturel.

Ma, Fa, So, Lo, Bo, Ti, Ri, Ma: Ma, Ra,
mi, Fa~~#~~, Sol, La, Si, ut~~#~~, Re~~#~~, mi: mi, Re,
Ta, Bo, Lo, So, Fa, Ma.
ut, Si, La, Sol, Fa~~#~~, mi.

Mode Majeur de Fa naturel.

Fo, So, Lo, Be, Ta, Re, Ma, Fo: Fo, Ma,
Fa, Sol, La, Sib, ut, Re, mi, Fa: Fa, mi,
Re, Ta, Be, Lo, So, Fo.
Re, ut, Sib, La, Sol, Fa.

Mode Mineur de Fa naturel.

Fo, So, Le, Be, Ta, Re, Ma, Fo: Fo, Mo,
Fa, Sol, Lab, Sib, ut, Re, mi, Fa: Fa, mi~~b~~,
Bo, Ta, Be, Le, So, Fo.
Re~~b~~, ut, Sib, Lab, Sol, Fa.

Mode majeur de Sol naturel.

So, Lo, Bo, Ta, Ra, Ma, Fa, So : So, Fa,
Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa#, Sol : Sol, Fa#,
Ma, Ra, Ta, Bo, Lo, So.
Mi, Re, Ut, Si, La, Sol.

Mode mineur de Sol naturel.

So, Lo, Be, Ta, Ra, Ma, Fa, So : So, Fo,
Sol, La, Sib, Ut, Re, Mi, Fa#, Sol : Sol, Fa,
Mo, Ra, Ta, Be, Lo, So.
Mib, Re, Ut, Sib, La, Sol.

Mode majeur de La naturel.

Lo, Bo, Ti, Ra, Ma, Fa, Sa, Lo : Lo, Sa,
La, Si, Ut#, Re, Mi, Fa#, Sol#, La : La, Sol#,
Fa, Ma, Ra, Ti, Bo, Lo.
Fa#, Mi, Re, Ut#, Si, La.

Mode mineur de La naturel.

Lo, Bo, Ta, Ra, Ma, Fa, Sa, Lo : Lo, So,
La, Si, Ut, Re, Mi, Fa#, Sol#, La : La, Sol,
Fo, Ma, Ra, Ta, Bo, Lo.
Fa, Mi, Re, Ut, Si, La.

Mode majeur de Si naturel.

Bo, Ti, Ri, Ma, Fa, Sa, La, Bo : Bo, La,
Si, Ut#, Re#, Mi, Fa#, Sol#, La#, Si : Si, La#,
Sa, Fa, Ma, Ri, Ti, Bo.
Sol#, Fa#, Mi, Re#, Ut#, Si.

Mode mineur de Si naturel.

Bo, Ti, Ra, Ma, Fa, Sa, La, Bo : Bo, Lo,
Si, Ut#, Re, Mi, Fa#, Sol#, La#, Si : Si, La,
So, Fa, Ma, Ra, Ti, Bo.
Sol, Fa#, Mi, Re, Ut#, Si.

Mode majeur d'Ut Dieſe.

Ti, Ri, Mi, Fa, Sa, La, Ba, Ti: Ti, Ba
 ut#, re#, mi#, fa#, sol#, la#, si#, ut#: ut#, si#
 La, Sa, Fa, mi, Ri, Ti.
 la#, sol#, fa#, mi#, re#, ut#.

Mode mineur d'Ut Dieſe.

Ti, Ri, Ma, Fa, Sa, La, Ba, Ti: Ti, Bo,
 ut#, re#, mi, fa#, sol#, la#, si#, ut#: ut#, si
 Le, Sa, Fa, Ma, Ri, Ti.
 la, sol#, fa#, mi, re#, ut#.

Mode majeur de Re Dieſe.

Ri, Mi, Fi, Sa, La, Ba, Tu, Ri: Ri, Tu,
 re#, mi#, fa##, sol#, la#, si#, ut##, re#: re#, ut##,
 Sa, La, Sa, Fi, Mi, Ri.
 si#, la#, sol#, fa##, mi#, re#.

Mode mineur de Re Dieſe.

Ri, Mi, Fa, Sa, La, Ba, Tu, Ri: Ri, Ti,
 re#, mi#, fa#, sol#, la#, si#, ut##, re#: re#, ut#
 Bo, La, Sa, Fa, Mi, Ri.
 si, la#, sol#, fa#, mi#, re#.

Mode majeur de Mi Dieſe.

Mi, Fi, Si, La, Ba, Tu, Ru, Mi: Mi, Ru,
 mi#, fa##, sol##, la#, si#, ut##, re##, mi#: mi#, re##,
 Tu, Ba, La, Si, Fi, Mi.
 ut##, si#, la#, sol##, fa##, mi#.

Mode mineur de Mi Dieſe.

Mi, Fi, Sa, La, Ba, Tu, Ru, Mi: Mi, Ri,
 mi#, fa##, sol#, la#, si#, ut##, re##, mi#: mi#, re#,
 Ti, Ba, La, Sa, Fi, Mi.
 ut#, si#, la#, sol#, fa##, mi#

Mode Majeur de Fa Dieze.

Fa, Sa, La, Bo, Ti, Ri, Mi, Fa: Fa, Mi,
Fa#, Sol#, La#, Si, Ut#, Re#, Mi#, Fa#: Fa#, Mi#,
 Ri, Ti, Bo, La, Sa, Fa.
Re#, Ut#, Si, La#, Sol#, Fa#.

Mode Mineur de Fa Dieze.

Fa, Sa, Lo, Bo, Ti, Ri, Mi, Fa: Fa, Ma,
Fa#, Sol#, La, Si, Ut#, Re#, Mi#, Fa#: Fa#, Mi,
 Ra, Ti, Bo, Lo, Sa, Fa.
Re, Ut#, Si, La, Sol#, Fa#.

Mode Majeur de Sol Dieze.

Sa, La, Ba, Ti, Ri, Mi, Fi, Sa: Sa, Fi,
Sol#, La#, Si#, Ut#, Re#, Mi#, Fa##, Sol#: Sol#, Fa##,
 Mi, Ri, Ti, Ba, La, Sa.
Mi#, Re#, Ut#, Si#, La#, Sol#.

Mode Mineur de Sol Dieze.

Sa, La, Bo, Ti, Ri, Mi, Fi, Sa: Sa, Fa,
Sol#, La#, Si, Ut#, Re#, Mi#, Fa##, Sol#: Sol#, Fa#,
 Ma, Ri, Ti, Bo, La, Sa.
Mi, Re#, Ut#, Si, La#, Sol#.

Mode Majeur de La Dieze.

La, Ba, Tu, Ri, Mi, Fi, Si, La: La, Si,
La#, Si#, Ut##, Re#, Mi#, Fa##, Sol##, La#: La#, Sol##,
 Fi, Mi, Ri, Tu, Ba, La.
Fa##, Mi#, Re#, Ut##, Si#, La#.

Mode Mineur de La Dieze.

La, Ba, Ti, Ri, Mi, Fi, Si, La: La, Sa,
La#, Si#, Ut#, Re#, Mi#, Fa##, Sol##, La#: La#, Sol#,
 Fa, Mi, Ri, Ti, Ba, La.
Fa#, Mi#, Re#, Ut#, Si#, La#.

Mode majeur de Si Dieze.

Ba, Tu, Ru, Mi, Fi, Si, Li, Ba: Ba, Li
 Si#, Ut##, Re##, Mi#, Fa##, Sol##, La##, Si#: Si#, La##,
 Si, Fi, Mi, Ru, Tu, Ba.
 Sol##, Fa##, Mi#, Re##, Ut##, Si#.

Mode mineur de Si Dieze.

Ba, Tu, Ri, Mi, Fi, Si, Li, Ba: Ba, La,
 Si#, Ut##, Re#, Mi#, Fa##, Sol##, La##, Si#: Si#, La#,
 Sa, Fi, Mi, Ri, Tu, Ba.
 Sol#, Fa##, Mi#, Re#, Ut##, Si#.

Mode majeur d'Ut Bemol.

To, Ro, Mo, Fe, Se, Le, Be, To: To, Be,
 Utb, Reb, Mib, Fab, Solb, Lab, Sib, Utb: Utb, Sib,
 Le, Se, Fe, Mo, Ro, To.
 Lab, Solb, Fab, Mib, Reb, Utb.

Mode mineur d'Ut Bemol.

To, Ro, Me, Fe, Se, Le, Be, To: To, Bou,
 Utb, Reb, Mibb, Fab, Solb, Lab, Sib, Utb: Utb, Sibb,
 Lou, Se, Fe, Me, Ro, To.
 Labb, Solb, Fab, Mibb, Reb, Utb.

Mode majeur de Re Bemol.

Ro, Mo, Fo, Se, Le, Be, Ta, Ro: Ro, Ta,
 Reb, Mib, Fa, Solb, Lab, Sib, Ut, Reb: Reb, Ut,
 Be, Le, Se, Fo, Mo, Ro.
 Sib, Lab, Solb, Fa, Mib, Reb.

Mode mineur de Re Bemol.

Ro, Mo, Fe, Se, Le, Be, Ta, Ro: Ro, To,
 Reb, Mib, Fab, Solb, Lab, Sib, Ut, Reb: Reb, Utb,
 Bou, Le, Se, Fe, Mo, Ro.
 Sibb, Lab, Solb, Fab, Mib, Reb.

Mode Majeur de Mi Bemol.

Mo, Fo, So, Le, Be, Ta, Ra, Mo: Mo, Ra,
mib, fa, sol, lab, sib, ut, re, mib. mib, re,
 Ta, Be, Le, So, Fo, Mo.
ut, sib, lab, sol, fa, mib.

Mode Mineur de Mi Bemol.

Mo, Fo, Se, Le, Be, Ta, Ra, Mo: Mo, Ro
mib, fa, solb, lab, sib, ut, re, mib: mib, reb,
 To, Be, Le, Se, Fo, Mo.
utb, sib, lab, solb, fa, mib.

Mode Majeur de Fa Bemol.

Fe, Se, Le, Bou, To, Ro, Mo, Fe: Fe, Mo,
fab, solb, lab, sibb, utb, reb, mib, fab: fab, mib,
 Ro, To, Bou, Le, Se, Fe.
reb, utb, sibb, lab, solb, fab.

Mode Mineur de Fa Bemol.

Fe, Se, Lou, Bou, To, Ro, Mo, Fe: Fe, Me,
fab, solb, labb, sibb, utb, reb, mib, fab: fab, mib**b,
 Re, To, Bou, Lou, Se, Fe.
rebb, utb, sibb, labb, solb, fab.**

Mode Majeur de Sol Bemol.

Se, Le, Be, To, Ro, Mo, Fo, Se: Se, Fo,
solb, lab, sib, utb, reb, mib, fa, solb: solb, fa,
 Mo, Ro, To, Be, Le, Se:
mib, reb, utb, sib, lab, solb.

Mode Mineur de Sol Bemol.

Se, Le, Bou, To, Ro, Mo, Fo, Se: Se, Fe
solb, lab, sibb, utb, reb, mib, fa, solb: solb, fab,
 Me, Ro, To, Bou, Le, Se.
mib**b, reb, utb, sibb, lab, solb.**

Mode Majeur de La Bemol.

Le, Be, Ta, Ro, Mo, Fo, So, La: Le, So,
Lab, Sib, ut, Reb, mib, Fa, Sol, Lab: Lab, Sol,
 Fo, Mo, Ro, Ta, Be, Le.
 Fa, mi**b**, Reb, ut, Sib, Lab.

Mode mineur de La Bemol.

Le, Be, To, Ro, Mo, Fo, So, La: Le, Se,
Lab, Sib, utb, Reb, mib, Fa, Sol, Lab: Lab, Solb,
 Fe, Mo, Ro, To, Be, Le.
 Fab, mi**b**, Reb, utb, Sib, Lab.

Mode Majeur de Si Bemol.

Be, Ta, Ra, Mo, Fo, So, La, Be: Be, Lo,
Sib, ut, Re, mib, Fa, Sol, La, Sib: Sib, La,
 So, Fo, Mo, Ra, Ta, Be.
 Sol, Fa, mi**b**, Re, ut, Sib.

Mode mineur de Si Bemol.

Be, Ta, Ro, Mo, Fo, So, La, Be: Be, Le,
Sib, ut, Reb, mib, Fa, Sol, La, Sib: Sib, Lab,
 Se, Fo, Mo, Ro, Ta, Be.
 Solb, Fa, mi**b**, Reb, ut, Sib.

Les avantages de cette nouvelle Methode font si
 considerables, qu'il n'y aura que ceux qui ne les
 auront point peüs, qui puissent s'y refuser.

3^o. Les Syllabes, ou les noms des Notes, se pro-
 noncent très facilement; parce qu'on n'y rencontre
 jamais ni deux consonnes, ni deux voyelles de suite;
 et qu'il n'y a rien de plus simple dans la pronon-
 ciation, qu'une syllabe faite d'une consonne accom-
 pagnée de sa voyelle: avantage, qui ne se trouve pas

Dans le système ordinaire

2°. Toutes les notes différentes, et toutes leurs nuances, je veux dire ces notes en dièse et en bémol, ont un nom différent, ce qui manque dans la méthode commune; et ce nom par sa consonne a une analogie marquée avec celui de l'ancien système qu'il représente. Ainsi quand on verra un Ra, un Mo, un Fe, il n'y aura personne, qui ne se rappelle aisément, que ces noms se rapportent au Re, au Mi, au Fa du système de Gui d'Arezzo. Je parle pour ceux qui ont déjà quelque usage de l'ancien système; car pour les autres il est fort indifférent qu'une note se nomme Ut ou Ta, ou de quelque autre nom.

3°. Dans le nouveau système que je propose, on connaît facilement la différence de tous les intervalles soit majeurs, soit mineurs, qui se trouvent dans l'octave et même au delà de l'octave: avantage d'une grande utilité pour l'intonation, et absolument inconnu dans le système ordinaire. Par la différence des voyelles qui accompagnent les consonnes, l'on connaît d'abord, si les intervalles sont majeurs, ou mineurs, s'ils sont justes, ou diminués ou superflus. L'on fait encore par la suite de ces mêmes voyelles où l'on doit faire les Tons pleins et les Semitons.

4°. Dans notre système tous les dièses et les bémols accidentels, s'entonnent avec une aisance admirable, sur quelques Tons qu'ils se trouvent. Les Si

et les Mi diésés ; les Fa et les Vt Bemols, avec lesquels on n'est point familiarisés, ne content rien. Les notes deux fois diésés ou deux fois bemols, que les Ecclésiens, en suivant l'ancienne méthode, après beaucoup de peine et de travail ne font justes que par hazard, se font ici sans difficultés et avec une justesse et une précision, qui seule devrait mettre notre système en vogue.

5°. L'on n'a plus besoin de la méthode de Transposition, qui de tous temps a donné la torture aux Ecclésiens. Tout se chante naturellement, selon la position des notes; quelque soit le nombre des diésés ou des bemols mis à la tête des diésés; et cela avec autant et plus de facilité qu'on en avait à chanter par transposition, après une longue et pénible étude sur la manière de transposer. C'est sur tout dans les diésés, où l'on passe souvent du majeur au mineur, et du mineur au majeur, qu'on sentira le prix de notre méthode.

6°. Rien n'est meilleur que cette méthode, pour rendre l'oreille sensible à la justesse de l'Harmonie, et pour accoutumer la Voix à rendre les sons avec une juste précision. Chaque syllabe marque un son fixe et invariable, toujours sur le même degré d'elevation ou d'abaissement. Par exemple la syllabe Sol étoit équivoque dans l'ancien système; sans parler des transpositions, qui variaient son son à l'infini, ce Sol signifioit tantôt le Sol bemol, tantôt le Sol naturel,

et tantôt le Sol dieze ; c'est à dire, que cette syllabe
représente trois Sons très différens les uns des autres.
Au lieu que dans notre système le Se marque tou-
jours le degré précis d'élevation que tous les instrumens
bien diapasonnés donnent au Son de Sol naturel ; le So tou-
jours le degré précis d'élevation qui convient au Sol
naturel, et Sa toujours le degré précis d'élevation qui
convient au Sol dieze. En un mot, tout Son marqué
par une de nos syllabes conserve invariablement son
même Son. C'est pourquoi, sur tout dans les premières
leçons, il faudra avoir recours au diapason, pour prendre
toujours le ton dans son juste degré ; jusqu'à ce que
l'oreille y soit accoutumée.

7°. Cette méthode est également utile pour les
Instrumens et pour les Voix. On n'est plus obligé de
chanter par transposition ce qu'on avoit joué selon
la position naturelle des notes, ou de risquer de se fau-
ser la Voix en chantant naturellement des diezes et
des bemols. Il n'y a qu'un petit embarras dans notre
méthode, qui provient de ce que nous avons voulu con-
server les consonnes des noms de l'ancien système.
De là il arrive, que le Re ancien signifie dans notre
méthode le Rebb ; que le Mi ancien marque le Mi~~bb~~,
que le Fa ancien indique le Fa~~bb~~, que le Si ancien repre-
sente le Sol~~bb~~, et que le La ancien annonce le La~~bb~~.
Mais cette légère difficulté, qui n'embarrassera d'abord
que ceux qui seront trop attentifs à l'ancien système,
se dissipera tout à fait, dès qu'on fera un peu routine.

sur la nouvelle Méthode.

8°. Avec ce nouveau Système, il sera très aisé de copier et de mettre par écrit les Livres qu'on entendra chanter, et de les mettre dans leur juste degré d'élevation. On pourra même, sans avoir besoin des notes musicales, copier la Musique avec les noms de notre Système, en observant de marquer les mesures, et toutes les parties des mesures, à l'aide des virgules et des points mis après chaque Syllabe, selon la Méthode que M^{rs} Sauveur et Bouffé ont tâché d'introduire.

9°. Les inconvéniens, qui ont empêché de recevoir les Systèmes de ces deux Auteurs, ne se trouvent plus ici. Il ne s'agit point de refondre les anciens Livres de Musique, pour s'en procurer de nouveaux; puisque nous avons conservé les clefs, les Dièses, les Bémols, les Signes des mesures, les lignes de la Portée, la figure des notes nous n'obligeons point les Maîtres à devenir Écoliers; puis qu'ils n'auront besoin que de quelques momens, pour se mettre au fait du nouveau Système, auquel ils sont déjà disposés par les noms de l'ancien Système, dont nous avons retenu les conformes. Nous ne quêteons point les applaudissemens des Musiciens, en nous donnant pour Auteurs d'une Méthode utile au Public; puisque nous déclarons, que des Auteurs plus anciens que nous, nous en font fournir l'idée, et qu'ils ont même porté leurs vues plus loin que nous. Il n'y a donc aucune raison qui puisse

empêcher le Public de profiter de la Méthode, que nous lui offrons pour son avantage.

Je m'arrête ici pour le commun des Lecteurs. Mais je vais faire voir aux Musiciens-Geomètres, Mathématiciens ou Physiciens, que cette nouvelle Méthode a encore un avantage bien plus considérable, que ceux dont nous avons parlé; qu'elle est très propre à répandre du jour, à mettre de la précision dans la théorie de la Musique, et à donner à la Physique des Sons, plus d'ordre, qu'elle ne pouvoit en avoir sous l'ancien système, où tous les noms des Sons étoient réduits à sept Ut re mi fa sol la Si!

Pour avoir une théorie lumineuse sur la science des Sons il ne suffit point d'avoir des caractères propres à exprimer convenablement les Octaves, les Septièmes, les Sixtes, les Quintes, les Quartes, les Tierces, les Tons et quelques Semitons: une théorie complète doit s'étendre à tous les degrés de sensibilité musicale: il faut que chaque degré ait un nom propre, qui le fasse distinguer de tout autre. Or comment trouveroit-on cette diversité de noms dans le système ordinaire? Que peuvent faire les sept noms Ut re mi fa sol la Si, pour exprimer les degrés de sensation musicale, que M. Sauveur fait monter au nombre de 512. et qui vont peut-être beaucoup plus loin?

Mais ce qui manque au système commun, nous

empêcher le Public de profiter de la Méthode, que nous lui offrons pour son avantage.

Je m'arrête ici pour le commun des Lecteurs. Mais je vais faire voir aux Musiciens-Geometres, Mathématiciens ou Physiciens, que cette nouvelle Méthode a encore un avantage bien plus considérable, que ceux dont nous avons parlé; qu'elle est très propre à répandre du jour, à mettre de la précision dans la Théorie de la Musique, et à donner à la Physique des Sons, plus d'ordre, qu'elle ne pouvoit en avoir sous l'ancien système, où tous les noms des Sons étoient réduits à sept Ut re mi fa sol la Si.

Pour avoir une Théorie lumineuse sur la science des Sons il ne suffit point d'avoir des caractères propres à exprimer confusement les Octaves, les Septièmes, les Sixtes, les Quintes, les Quartes, les Tierces, les Tons et quelques Semitons: une théorie complète doit s'étendre à tous les degrés de sensibilité musicale: il faut que chaque degré ait un nom propre, qui le fasse distinguer de tout autre. Or comment trouveroit-on cette diversité de noms dans le système ordinaire? Que peuvent faire les sept noms Ut re mi fa sol la Si, pour exprimer les degrés de sensation musicale, que M. Sauveur fait monter au nombre de 512. et qui vont peut-être beaucoup plus loin?

Mais ce qui manque au système commun, nous

le trouverons aisément dans notre méthode, si nous voulons y faire quelques additions, qui ne feront aucun embarras. Nous n'avons qu'à ajouter quelques lettres avant et après nos syllabes Ta Ra Ma Fo & pour avoir dix fois plus de noms qu'il en faut pour en donner un propre à chacun des sons appréciables. En voici une pratique, qui me parait fort simple.

Je suppose, avec M. Sauveur, que le son le plus grave, qu'on puisse distinguer aisément, est celui d'un tuyau d'Orgue de 32. pieds, qui, selon l'Académicien, donne 12. vibrations et demie en une seconde; et que toute l'étendue des sons appréciables est renfermée en dix octaves. Cela suppose, je prends les dix premières lettres de notre Alphabet a. b. c. d. e. f. g. h. i. k. pour signifier les dix octaves de sons appréciables; et j'en mets chacune de ces lettres avant nos syllabes, pour marquer les octaves où les sons représentés par ces syllabes sont renfermés. Ainsi Ta représentant l'ancien Ut, aTa signifiera l'Ut de l'octave la plus grave, ou le son qui fait 12. vibrations et demie en une seconde; bTa signifiera l'Ut de la seconde octave, ou le son qui fait 25. vibrations en une seconde; cTa signifiera l'Ut de la troisième octave, ou le son qui fait 50. vibrations en une seconde; ainsi des autres jusqu'à kTa qui signifiera l'Ut de la dixième octave, ou le son qui ferait 6400. vibrations en une seconde. On doit juger de même des autres syllabes Ti, Ri, Mo, Fe &.

qui étant précédées d'une de nos dix premières lettres, font connoître dans quelle Octave font les Tons qu'elles représentent.

Pour évaluer les différentes nuances des sensations musicales, et leur donner à chacune un nom propre, je suppose encore que chaque Octave renferme 301. Sons appréciables, c'est à dire que la trois cent unième partie d'une Octave, ou environ la cinquantième partie d'un Ton, soit sensible et puisse être appréciée. Ce nombre de degrés de sensibilité musicale est beaucoup plus considérable, que celui qu'on donne ordinairement. Car plusieurs disent que l'intervalle le plus petit qu'on puisse distinguer dans le Ton est le comma, qui est environ la neuvième partie du Ton; ou tout au plus le demi-comma ou Schisma, qui fait environ la dix-huitième partie du Ton. Mais en grossissant le nombre des degrés de sensation, nous faisons encore mieux connoître la fécondité de notre méthode.

Cela suppose, j'envis une de nos premières lettres de l'Alphabet a. b. c. d. e. f. g. h. après chacune de nos Syllabes; et ces lettres ajoutées marquent combien de 301^{èmes} d'octave, ou d'Heptameres, comme les appelle M. Sarcour, font ajoutées au son représenté par la Syllabe à laquelle on a joint ces lettres. Ainsi Ta représentant l'ut, Taa représente l'ut auquel on a ajouté une 301^{ème} d'octave; Tab représente l'ut auquel

on a ajouté deux Heptaménides; Tac représente Ut auquel on a ajouté trois Heptaménides, et ainsi des autres successivement. Pour faire mieux connaître l'usage que l'on peut faire de notre méthode, nous allons représenter toute la cinquième Octave des sons appréciables, avec le nombre de vibrations qu'ils rendent à chaque seconde.

Suite des Heptaménides.	Noms anciens des Notes.	Noms modernes des Notes.	Vibrations à chaque Seconde.
0.	<u>Ut naturel</u>	eTa.	200.
1.		eTaa.	200 $\frac{23}{50}$.
2.		eTas.	200 $\frac{23}{25}$.
3.		eTac.	201 $\frac{19}{50}$.
4.		eTad.	201 $\frac{21}{25}$.
5.	<u>Ut augmenté d'un Comma.</u>	eTae.	202 $\frac{3}{10}$.
6.		eTaf.	202 $\frac{19}{25}$.
7.		eTag.	203 $\frac{11}{50}$.
8.		eTah.	203 $\frac{7}{10}$.
9.		eTai.	204 $\frac{2}{50}$.
10.		eTaj.	204 $\frac{33}{50}$.
11.		eTAl.	205 $\frac{7}{50}$.

Suite des Heptame- rides.	Noms an- ciens des Notes.	Noms mo- dernes des Notes.	Vibrations à chaque Seconde.
12.		eTam.	205. $\frac{31}{50}$.
13.		eTan.	206. $\frac{1}{10}$.
14.		eTao.	206. $\frac{29}{50}$.
15.		eTap.	207. $\frac{3}{50}$.
16.		eTaq.	207. $\frac{27}{50}$.
17.		eTar.	208. $\frac{1}{50}$.
18.	Ut <u>dièse</u>	eTi.	208. $\frac{1}{3}$.
19.		eTia.	208. $\frac{49}{50}$.
20.		eTib.	209. $\frac{23}{50}$.
21.		eTic.	209. $\frac{47}{50}$.
22.		eTid.	210. $\frac{21}{50}$.
23.	Ut moyen ou Ut dièse augmenté d'un Comma.	eTie.	210. $\frac{9}{10}$.
24.		eTif.	211. $\frac{19}{50}$.
25.		eTig.	211. $\frac{43}{50}$.
26.		eTih.	212. $\frac{17}{50}$.
27.		eTii.	212. $\frac{41}{50}$.

Suite des Heptame- rides.	Noms an- ciens des Notes.	Noms mo- dernes des Notes.	Vibrations à chaque seconde.
28.	Re <u>Bemol</u>	eRo.	213. $\frac{1}{3}$.
29.		eRo ^a .	213 $\frac{39}{50}$.
30.		eRo ^b .	214. $\frac{7}{25}$.
31.		eRo ^c .	214 $\frac{39}{50}$.
32.		eRo ^d .	215 $\frac{7}{25}$.
33.		eRo ^e .	215 $\frac{39}{50}$.
34.		eRo ^f .	216 $\frac{7}{25}$.
35.		eRo ^g .	216 $\frac{39}{50}$.
36.		eRo ^h .	217 $\frac{7}{25}$.
37.		eRo ⁱ .	217 $\frac{39}{50}$.
38.		eRo ^k .	218 $\frac{7}{25}$.
39.		eRo ^l .	218 $\frac{39}{50}$.
40.		eRo ^m .	219. $\frac{7}{25}$.
41.		eRo ⁿ .	219. $\frac{39}{50}$.
42.		eRo ^o .	220. $\frac{7}{25}$.
43.		eRo ^p .	220. $\frac{39}{50}$.

Suite des Heptame- rides.	Noms an- ciens des Notes.	Noms mo- dernes des Notes.	Vibrations à chaque seconde.
44.		eRoq.	221 $\frac{7}{25}$.
45.		eRor.	221 $\frac{4}{5}$.
45	<u>Re diminué</u> d'un comma	eRos.	222 $\frac{8}{25}$.
47.		eRot.	222 $\frac{21}{25}$.
48.		eRou.	223. $\frac{9}{25}$.
49.		eRox.	223. $\frac{23}{25}$.
50.		eRoy.	224. $\frac{2}{5}$.
51.	<u>Re. naturel</u>	eRa.	225.
52.		eRaa.	225 $\frac{11}{25}$.
53.		eRab.	225 $\frac{24}{25}$.
54.		eRac.	226 $\frac{12}{25}$.
55.		eRad.	227
56.		eRae.	227. $\frac{13}{25}$.
57.		eRaf.	228' $\frac{1}{25}$.
58.		eRag.	228 $\frac{14}{25}$.
59.		eRah.	229 $\frac{2}{25}$.

Suite des Heptame- rides	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes	Vibrations à chaque seconde.
60.		e Rai.	229. $\frac{3}{5}$.
61.		e Rak.	230. $\frac{3}{25}$.
62.		e Kal.	230. $\frac{33}{50}$.
63.		e Kam.	231. $\frac{1}{5}$.
64.		e Kan.	231. $\frac{37}{50}$.
65.		e Kao.	232. $\frac{7}{25}$.
66.		e Kap.	232. $\frac{41}{50}$.
67.		e Kaq.	233. $\frac{9}{25}$.
68.		e Kar.	233. $\frac{9}{10}$.
69.	Re <u>dièse</u> .	e Ri.	234. $\frac{3}{8}$.
70.		e Ria.	234. $\frac{49}{50}$.
71.		e Rib.	235. $\frac{13}{25}$.
72.		e Ric.	236. $\frac{3}{50}$.
73.		e Rid.	236. $\frac{3}{5}$.
74.	Re <u>dièse aug.</u> <u>rente d'un</u> <u>comma.</u>	e Rie.	237. $\frac{7}{50}$.
75.		e Rif.	237. $\frac{17}{25}$.
76.		e Rig.	238. $\frac{11}{50}$.

Suite des Heptame- rides.	Noms an- ciens des Notes.	Noms mo- dernes des Notes.	Vibrations à chaque seconde.
77.		eRih.	238. $\frac{12}{25}$.
78.		eRii.	239. $\frac{6}{25}$.
79.	Mi bemol	eMO.	240.
80.		eMOa.	240. $\frac{11}{25}$.
81.		eMOB.	241.
82.		eMOc.	241. $\frac{14}{25}$.
83.		eMOd.	242. $\frac{3}{25}$.
84.		eMOe.	242. $\frac{17}{25}$.
85.		eMOf.	243. $\frac{6}{25}$.
86.		eMOg.	243. $\frac{4}{5}$.
87.		eMOh.	244. $\frac{2}{25}$.
88.		eMOi.	244. $\frac{23}{25}$.
89.		eMOk.	245. $\frac{12}{25}$.
90.		eMol.	246. $\frac{1}{25}$.
91.		eMom.	246. $\frac{3}{5}$.
92.		eMon.	247. $\frac{4}{25}$.
93.		eMOo.	247. $\frac{16}{25}$.
94.		eMOp.	248. $\frac{3}{10}$.

Suite des Heptame- rides.	Noms an- ciens des notes.	Noms mu- siciens des notes.	Vibrations à chaque seconde.
95.		eMOq.	248 $\frac{22}{25}$.
96.		eMOr.	249 $\frac{23}{30}$.
97.	Mi naturel.	eMa.	250.
98.		eMa ^a .	250. $\frac{31}{50}$.
99.		eMa ^b .	251 $\frac{1}{5}$.
100.		eMa ^c .	251 $\frac{39}{50}$.
101.		eMa ^d .	252 $\frac{9}{25}$.
102.		eMa ^e .	252 $\frac{47}{50}$.
103.		eMa ^f .	253 $\frac{13}{25}$.
104.		eMa ^g .	254 $\frac{1}{10}$.
105.		eMa ^h .	254 $\frac{17}{25}$.
106.		eMa ⁱ .	255 $\frac{19}{50}$.
107.		eMa ^k .	255. $\frac{21}{25}$.
108.		eMa ^l .	256. $\frac{11}{25}$.
109.		eMa ^m .	257 $\frac{1}{25}$.
110.		eMa ⁿ .	257 $\frac{15}{25}$.
111.		eMa ^o .	258 $\frac{6}{25}$.
112.		eMa ^p .	258 $\frac{21}{25}$.
113.		eMa ^q .	259 $\frac{11}{25}$.
114.		eMa ^r .	260 $\frac{1}{25}$.
115.	Mi <u>siège</u> .	eMi.	260 $\frac{5}{12}$.

Suite des Heptame- ni des.	Noms an- ciens des Notes.	Noms mo- dernes des Notes	Vibrations à chaque seconde.
116.		eMia.	261 $\frac{6}{25}$.
117.		eMib.	261 $\frac{21}{25}$.
118.		eMic.	262 $\frac{11}{25}$.
119.		eMid.	263 $\frac{1}{25}$.
120.	Mi dieze aug. mente d'un comma.	eMie.	263 $\frac{16}{25}$.
121.		eMif.	264 $\frac{6}{25}$.
122.		eMig.	264 $\frac{21}{25}$.
123.		eMin.	265 $\frac{23}{50}$.
124.		eMi.	266 $\frac{2}{25}$.
125.	Fa naturel.	eFo.	266 $\frac{2}{3}$.
126.		eFoa.	267 $\frac{8}{25}$.
127.		eFob.	267 $\frac{47}{50}$.
128.		eFoc.	268 $\frac{14}{25}$.
129.		eFod.	269 $\frac{9}{50}$.
130.		eFoe.	269 $\frac{4}{5}$.
131.		eFof.	270 $\frac{21}{50}$.
132.		eFog.	271 $\frac{1}{25}$.
133.		eFoh.	271 $\frac{33}{50}$.
134.		eFoi.	272 $\frac{7}{25}$.
135.		eFok.	272 $\frac{9}{10}$.

Suite des Heptame- nikes.	Noms an- ciens des Notes.	Noms mo- dernes des Notes.	Vibrations à chaque seconde
136.		eFol.	273. $\frac{21}{50}$.
137.		eFom.	274 $\frac{4}{25}$.
138.		eFon.	274 $\frac{4}{5}$.
139.		eFoo.	275 $\frac{11}{25}$.
140.		eFop.	276 $\frac{2}{25}$.
141.		eFog.	276 $\frac{18}{25}$.
142.		eFor.	277 $\frac{2}{25}$.
143.	Fa <u>dièse</u> .	eFa.	278.
144.		eFaa.	278 $\frac{16}{25}$.
145.		eFab.	279 $\frac{7}{25}$.
146.		eFac.	279 $\frac{23}{25}$.
147.		eFad.	280 $\frac{14}{25}$.
148.	Fa dièse aug- ments d'un comma.	eFae.	281 $\frac{1}{4}$.
149.		eFaf.	281 $\frac{21}{25}$.
150.		eFag.	282 $\frac{12}{25}$.
151.		eFah.	283 $\frac{7}{50}$.
152.		eFai.	283 $\frac{4}{5}$.
153.	Sol <u>beuol</u>	eFak eSe.	284 $\frac{4}{9}$.
154.		eFale eSla.	285 $\frac{3}{25}$.
155.		eFame eSeb.	285 $\frac{39}{50}$.

Suite des Heptamé- trés.	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes.	Vibrations à chaque seconde.
156.		eSec.	286 $\frac{11}{25}$.
157.		eSed.	287 $\frac{1}{10}$.
158.		eSle	287 $\frac{19}{25}$.
159.		eSef.	288 $\frac{31}{50}$.
160.		eSeg.	289 $\frac{2}{25}$.
161.		eSeh	289 $\frac{37}{50}$.
162.		eSei	290 $\frac{1}{25}$.
163.		eSek	291 $\frac{3}{50}$.
164.		eSel	291 $\frac{37}{50}$.
165.		eSem	292 $\frac{21}{50}$.
166.		eSen	293 $\frac{1}{10}$.
167.		eSeo	293 $\frac{39}{50}$.
168.		eSep.	294 $\frac{23}{50}$.
169.		eSeq	295 $\frac{7}{50}$.
170.		eSer	295 $\frac{41}{50}$.
171.	<u>Sol diminue</u> <u>d'un comma</u>	eSes	296 $\frac{1}{2}$.
172.		eSet.	297 $\frac{2}{50}$.
173.		eSeu.	297 $\frac{43}{50}$.
174.		eSex	298 $\frac{27}{50}$.
175.		eSev.	299 $\frac{11}{50}$.

Suite des Heptame- nides.	Noms an- ciens des Notes.	Noms mu- dernes des Notes.	Vibrations à chaque seconde.
176.	Sol naturel	eSO.	300.
177.		eSOa.	300 $\frac{31}{50}$.
178.		eSOb.	301 $\frac{8}{25}$.
179.		eSOc.	302 $\frac{1}{50}$.
180.		eSOd.	302 $\frac{18}{25}$.
181.		eSOe.	303 $\frac{21}{50}$.
182.		eSO f.	304 $\frac{3}{25}$.
183.		eSOg.	304 $\frac{41}{50}$.
184.		eSOh.	305 $\frac{13}{25}$.
185.		eSOi.	306 $\frac{11}{50}$.
186.		eSOk.	306 $\frac{23}{25}$.
187.		eSOl.	307 $\frac{31}{50}$.
188.		eSOm.	308 $\frac{8}{25}$.
189.		eSON.	309 $\frac{1}{25}$.
190.		eSOo.	309 $\frac{19}{25}$.
191.		eSO p.	310 $\frac{12}{25}$.
192.		eSOq.	311 $\frac{1}{5}$.
193.		eSO r.	311 $\frac{23}{25}$.
194.	Sol <u>aiete</u>	eSa.	312 $\frac{1}{2}$.
195.		eSaa.	313 $\frac{2}{25}$.
196.		eSaa.	314 $\frac{2}{25}$.

Suite des Heptame- rides.	Noms des- ciens des Notes.	Noms mo- dernes des Notes.	Vibrations à chaque seconde.
197.		eSac	314. $\frac{4}{5}$.
198.		eSad.	315. $\frac{13}{25}$.
199.	Sol dieze aug- menté d'un Comma.	eSae	316. $\frac{6}{25}$.
200.		eSaf	316. $\frac{24}{25}$.
201.		eSag.	317. $\frac{17}{25}$.
202.		eSah	318. $\frac{21}{50}$.
203.		eSai.	319. $\frac{4}{25}$.
204.	La bemol.	eLe.	320.
205.		eLea	320. $\frac{16}{25}$.
206.		eLeb.	321. $\frac{19}{50}$.
207.		eLec.	322. $\frac{3}{25}$.
208.		eLed.	322. $\frac{43}{50}$.
209.		eLee.	323. $\frac{3}{5}$.
210.		eLef.	324. $\frac{17}{50}$.
211.		eLeg.	325. $\frac{2}{25}$.
212.		eLeh.	325. $\frac{21}{25}$.
213.		eLei.	326. $\frac{3}{50}$.
214.		eLeK	327. $\frac{9}{25}$.
215.		eLeL.	328. $\frac{3}{25}$.
216.		eLem.	328. $\frac{22}{25}$.
217.		eLen.	329. $\frac{16}{25}$.

Suite des Heptame- nides	Noms an- ciens des notes	Noms mu- siciens des notes.	Vibrations à chaque seconde.
218.		eLo.	330. $\frac{2}{5}$.
219.		eLe.	331 $\frac{4}{25}$.
220.		eLe.	331 $\frac{23}{25}$.
221.		eLer	332 $\frac{17}{25}$.
222.	<u>La naturel</u>	eLo.	333 $\frac{1}{3}$.
223.		eLoa.	334 $\frac{1}{5}$.
224.		eLoe.	334 $\frac{4}{5}$.
225.		eLoc.	335 $\frac{37}{50}$.
226.		eLod.	336 $\frac{13}{25}$.
227.	<u>La augmenté d'un comma</u>	eLoe.	337 $\frac{3}{10}$.
228.		eLof.	338 $\frac{2}{25}$.
229.		eLog.	338 $\frac{43}{50}$.
230.		eLoh.	339 $\frac{16}{25}$.
231.		eLoi.	340 $\frac{21}{50}$.
232.		eLok.	341 $\frac{1}{5}$.
233.		eLol.	341 $\frac{49}{50}$.
234.		eLom.	342 $\frac{19}{25}$.
235.		eLon.	343 $\frac{14}{25}$.
236.		eLoo.	344 $\frac{9}{25}$.
237.		eLop.	345 $\frac{4}{25}$.
238.		eLog.	345 $\frac{24}{25}$.

Suite des Heptame- nes.	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes.	Vibrations à chaque seconde.
239.		eLo.	346 $\frac{18}{25}$
240.		eLos.	347 $\frac{18}{25}$
241.		eLot.	348 $\frac{19}{25}$
242.		eLou	349 $\frac{4}{25}$
243.		eLox	349 $\frac{24}{25}$
244.		eLoy	350 $\frac{19}{25}$
245.	La <u>dièse</u> .	eLa.	351 $\frac{14}{25}$
246.		eLaa.	352 $\frac{19}{30}$
247.		eLab.	353 $\frac{1}{5}$
248.		eLac	354 $\frac{1}{50}$
249.		eLad.	354 $\frac{21}{25}$
250.	La <u>dièse augmenté</u> le <u>3^e un Com ma</u>	eLae	355 $\frac{33}{50}$
251.		eLaf.	356 $\frac{10}{25}$
252.		eLag.	357 $\frac{3}{10}$
253.		eLah.	358 $\frac{3}{25}$
254.		eLai.	358 $\frac{47}{50}$
255.	Si <u>bémol</u>	eBe.	360.
256.		eBea.	360 $\frac{29}{50}$
257.		eBel.	361 $\frac{21}{50}$
258.		eBeu.	362 $\frac{13}{50}$
259.		eBed.	363 $\frac{1}{10}$
260.		eBee.	363 $\frac{47}{50}$

Suite des Heptame- nides.	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes.	Vibrations à chaque seconde.
261.		eBef.	364 $\frac{39}{50}$.
262.		eBeg.	365. $\frac{31}{50}$.
263.		eBeh.	366 $\frac{23}{50}$.
264.		eBei.	367 $\frac{3}{10}$.
265.		eBek.	368 $\frac{7}{50}$.
266.		eBel.	368 $\frac{42}{50}$.
267.		eBem.	369 $\frac{21}{25}$.
268.		eBen.	370 $\frac{3}{10}$.
269.		eBeo.	371 $\frac{14}{25}$.
270.		eBep.	372 $\frac{21}{50}$.
271.		eBeq.	373 $\frac{7}{25}$.
272.		eBer.	374 $\frac{7}{50}$.
273.	<u>Si naturel</u>	eBo.	375.
274.		eBoa.	375. $\frac{43}{50}$.
275.		eBob.	376 $\frac{18}{25}$.
276.		eBoc.	377 $\frac{29}{50}$.
277.		eBod.	378 $\frac{23}{50}$.
278.		eBoe.	379 $\frac{17}{50}$.
279.		eBof.	380 $\frac{11}{50}$.
280.		eBog.	381 $\frac{1}{10}$.
281.		eBoh.	381 $\frac{42}{90}$.

Suite des Heptame- nides.	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes.	Vibrations à chaque seconde.
282.		eBoi	382 $\frac{43}{50}$.
283.		eBok	383 $\frac{37}{50}$.
284.		eBol.	384 $\frac{31}{50}$.
285.		eBom.	385 $\frac{1}{2}$.
286.		eBon.	386 $\frac{19}{50}$.
287.		eBoo.	387 $\frac{13}{50}$.
288.		eBop.	388 $\frac{1}{25}$.
289.		eBog.	389 $\frac{3}{50}$.
290.		eBor.	389 $\frac{24}{25}$.
291.	Si <u>dièse</u>	eBa.	390. $\frac{43}{50}$.
292.		eBaa.	391 $\frac{19}{25}$.
293.		eBab.	392 $\frac{33}{50}$.
294.		eBac.	393. $\frac{14}{25}$.
295.		eBad.	394 $\frac{23}{50}$.
296.	Si <u>dièse aug- mente d'un Comma</u>	eBae.	395 $\frac{19}{50}$.
297.		eBaf.	396 $\frac{3}{10}$.
298.		eBag.	397 $\frac{11}{50}$.
299.		eBah.	398 $\frac{7}{50}$.
300.		eBai.	399 $\frac{3}{50}$.
301.	Ut <u>natural</u>	fJa.	400.

Dans nos calculs nous n'avons point marqué

toujours les fractions avec une exactitude fort scrupuleuse, ce qui ne peut produire aucune erreur; puis-que la plus grande différence de nos nombres aux vrais nombres ne fera jamais de la deux centième partie d'un Ton.

Sur cette Table on peut former une Table générale de tous les Intervalles sensibles, pour toutes les Octaves, et des vibrations que chaque partie de Ton peut rendre à chaque seconde. Pour avoir la quatrième Octave, il n'y a qu'à partager tous nos nombres par la moitié; et pour avoir la sixième Octave, il n'y a qu'à doubler tous nos nombres. Le Rhysien sent combien cette méthode est propre à déterminer le degré précis des Sons que la nature fait entendre.

Reflexions sur la Manière d'enseigner les premiers éléments de la Musique.

Pour ne rien laisser à désirer sur la matière de la Solfation, je dois faire remarquer, que la méthode, ou plutôt la routine que l'on a suivie jusques ici, en enseignant les premiers éléments de la Musique, est absolument fautive, j'ose le dire, contraire à l'ordre de la nature, et plus propre à retarder les progrès de cet Art, qu'à former le goût de la jeunesse.

Il ne s'agit plus ici des noms anciens Ut-re

mi fa sol la si. La nécessité d'en adopter d'autres est démontrée. J'attaque une autre pratique, pour le moins aussi universelle; autorisée par tous les livres qui traitent de l'Art du Chant; enseignée par tous les Maîtres; Méthode favorite en un mot; et qui cependant n'en est ni plus vraie, ni plus lumineuse. S'il est beau de détruire les préjugés, lorsqu'ils tendent au détriment des Arts, le Public ne saura gré d'avoir taché d'arrêter celui-ci. Je substitue à la voye du hasard et du tâtonnement une pratique aisée, sûre, appuyée sur les principes de la nature; voilà des efforts qui méritent d'être considérés.

La première leçon, que l'on donne aux enfans destinés à la Musique, consiste à leur faire entendre la Gamme, ou l'Echelle musicale, c'est à dire, la suite des huit sons, qui composent l'Octave, tant en montant, qu'en descendant. Vt re mi fa sol la si ut: Vt si la sol fa mi re ut. On s' imagine sans doute commencer par ce qu'il y a de plus facile dans la Musique; et je démontrerai bientôt que c'est précisément ce qu'il y a de plus difficile. Si l'enfant réussit à entendre cette Gamme avec quelque justesse, ce ne peut-être que parce qu'il l'a entendu répéter souvent, et qu'il s'en est formé une routine, une habitude. S'il n'y réussit pas d'abord, on l'accuse injustement d'avoir le Voix fautive, d'être sans oreilles: au lieu qu'il faut

doit en conclure avec plus de raison, qu'il a l'oreille sensible à l'Harmonie, et qu'il ne manque de justesse et de précision dans l'intonation de la Gamme, que parce que la suite des Intervalles qu'on lui donne à parcourir, n'a rien de naturel, et qu'elle ne peut être saisie qu'au hasard, lors qu'on n'y a point été disposé par une longue suite de Leçons sur des Intervalles que la nature indique. et analysons cette première Leçon de la Gamme, que les Maîtres de Chant offrent comme l'Alphabet de la Musique, l'on connaîtra mieux combien il est impossible qu'un enfant puisse en rendre les Sons avec justesse.

Dire à un enfant, qu'il passe du Ton d'Ut à celui de Re, c'est lui dire de hausser le Ton de la Voix dans le rapport de 8 à 9, de disposer de telle sorte son gosier, que les lèvres de la Glotte, qui donnoient 8. vibrations lors qu'il entonnoit le Ton d'Ut, en donnent précisément 9. dans un même espace de temps, pour faire entendre le Re; d'arranger de telle sorte les cordes tendineuses, situées à l'ouverture de la Glotte, et qui donnoient 8. vibrations en un temps déterminé pour faire resonner l'Ut, en rendent 9. dans le même espace de temps déterminé. Dire à un enfant de passer du Ton de Re à celui de Mi, c'est lui dire de hausser la Voix dans le rapport de 9. à 10. d'augmenter la vitesse de l'air des poumons, et d'accourcir les cordes tendineuses de la

Glotte dans le même rapport de 9. à 10. Dire à un enfant qu'il passe dans l'intonation du Mi au Fa, c'est lui dire de hausser la voix dans le rapport de 15. à 16. et de disposer de telle sorte les Cordes de la Glotte et les cordes tendineuses, qu'elles rendent 16. vibrations pour faire entendre le Fa au lieu de 15. vibrations qu'elles rendoient, pour faire entendre le Mi. Une telle Leçon, qui seroit à peine entendue par un Physicien, un Géomètre, un Mathématicien, comment peut-elle être saisie par un enfant, en qui la raison est encore endormie ou peu développée? Si le Physicien, avec toute sa science, n'est point le Maître de disposer de ses organes à son gré, comment l'enfant pourra-t'il le faire?

Il est vrai que le Maître de Chant propose la leçon d'une manière plus simple, Chantez, dit-il, Ut re mi fa. Mais de quelque façon que la leçon soit proposée, il est absolument nécessaire, que tout ce que nous avons dit s'exécute, pour rendre les Sons et les Intervalles avec justesse. D'où il suit que cette leçon n'est point du tout à la portée des enfants, ni de ceux qui n'ont aucun usage de la Musique. Ce que nous avons dit des Sons Ut re mi fa doit s'entendre également des Sons Sol la si ut. Suivons les indications de la nature, et nous apprendrons la manière de donner les premières leçons de la Musique.

Dans certains corps résonnants, tels que la

Trompette, où les Sons ne se produisent que par l'inspiration, et qui ne sont point percés de différens trous collatéraux, propres à allonger ou raccourcir la colonne d'air, mue par le soufflé de l'embouchure, la nature nous enseigne la vraie gradation des Sons. Du Son le plus grave, qui puisse être entendu, la nature passe tout à coup à l'Octave de ce Son. Ce passage se fait par saut; nous n'entendons aucun des Sons moyens; il n'est pas même possible de les faire entendre. Voilà pour l'Octave la plus grave. Si le Son le plus grave qu'on puisse faire entendre est l'Ut, le second Son qu'on entendra sera l'Ut à l'Octave du premier.

Ce second Ut, pour ne point sortir de l'exemple que nous avons pris, commence la seconde Octave, dans laquelle la Nature ne nous fait entendre que trois Sons, et point d'avantage; savoir l'ut, la Quinte Sol et son Octave Ut. Ce passage se fait encore par sauts. Qu'on pousse tant que l'on pourra, jamais on ne tirera d'autres Sons que ces trois dans la seconde Octave.

La troisième Octave fournit quatre Sons, savoir l'Ut, la Tierce majeure Mi, la Quinte Sol, et son Octave Ut. Tout y va encore par sauts, sans qu'on puisse faire entendre les Sons intermédiaires.

La quatrième Octave fournit six Sons: savoir Ut; la Seconde Re, qui est la Quinte du Sol de la troisième Octave; la Tierce majeure Mi; la Quinte Sol; la Septième Si, qui est la Tierce majeure du Sol; et

son Octave Ut. Les autres Sons demeurent encore muets; et ce n'est que dans les Octaves suivantes que la Nature fait entendre le La et le Fa.

Cette gradation de Sons, que la nature nous découvre successivement, est ce qu'on nomme les Sons Harmoniques, qui tous sont renfermés dans le Son grave et fondamental qui les engendre. J'explique ailleurs comment se fait cette production. Le Son fondamental dans l'exemple proposé étant Ut, ses Harmoniques sont son Octave Ut, sa Douzième Sol, sa Double Octave Ut, sa Dix-septième Majeure Mi, sa Triple Octave Ut. Les Harmoniques de Sol Douzième de Ut sont son octave Sol, sa Douzième Re, sa Double Octave Sol, sa Dix-septième Majeure Si, sa Triple Octave Sol; et ainsi des autres.

Dans la Théorie de la Musique on exprime toutes ces gradations par des chiffres, qui marquent les rapports des Sons et des vibrations que chaque Son rend dans un tems déterminé. En supposant que le Son Ut grave et fondamental donne 1. vibration dans un tems marqué, Ut son Octave en donnera 2. précisément dans le même espace de tems. Sol sa Douzième en donnera 3. Ut sa Double Octave en donnera 4. Mi sa Dix-septième Majeure en donnera 5. Sol sa Dix-neuvième en donnera 6. Mi sa Vingt-quatrième Majeure. Ut sa Triple Octave en donnera 8. Re sa Vingt-sixième en donnera 9. Mi sa Vingt-quatrième Majeure en donnera 10. Sol sa Vingt-sixième en donnera 12. Si sa Vingt-huitième en donnera 15. et

Ut le Quadruple Octave en donnera 16. Arrêtons nous aux six premiers chiffres, et nous reconnaitrons la marche de la nature dans la production et la succession des Sons.

L'Octave est dans le rapport de 1. à 2. La Quinte dans le rapport de 2. à 3. La Quarte dans le rapport de 3. à 4. La Tierce majeure dans le rapport de 4. à 5. La Tierce mineure dans le rapport de 5. à 6. Tous les rapports sont plus difficiles à saisir à proportion qu'ils s'éloignent de l'unité. Le rapport d'un Son à son Octave est fort simple; Tandis que le Son fondamental donne une vibration, le son de son octave en donne précisément deux; rien de plus aisé à concevoir. Le rapport d'un Son à sa Quinte se saisit moins facilement: celle d'un Son à sa Quarte est plus difficile à saisir; et par conséquent il doit y avoir encore plus de difficulté de saisir les rapports des Tierces, tant Majeures, que Mineures. Comment donc les Maîtres de Chant peuvent-ils donner pour premières leçons à leurs Ecoliers, de saisir les rapports des Seondes et des Semitons, qui sont en proportion de 8. à 9, de 9. à 10, et de 15. à 16. et que la nature ne découvre qu'après avoir mis sous les yeux ou dans les oreilles tous les autres rapports? et l'aide des dispositions naturelles ils peuvent entasser dans les replis de la mémoire une suite de Sons saisis au hasard; mais l'Art du Chant n'y gagnera rien. Il leur faudra plus de temps pour vaincre la sensibilité des enfants pour l'Harmonie naturelle, et la

plier à leur goût, qu'il n'en faudroit selon notre méthode pour les rendre sûrs et imperturbables dans toutes les pratiques du Chant.

Le B. Castel Jéuite a fait autrefois les memes remarques, que je fais aujourd'hui. Il avoit même promis une méthode de Chant, dans laquelle il se flattoit de suivre les indications de la Nature, et d'y ramener les Ecclésiastiques. Je ne sais si ses occupations lui ont laissé le loisir d'effectuer sa promesse. Pour y suppléer en quelque sorte, je vais mettre sur les voyes, ceux qui voudront profiter de nos reflexions. Il ne s'agit que des premières Leçons, après quoi l'on pourra faire choix de la méthode de tel ou tel autre Auteur, qui s'est fait de la réputation dans son Art.

Pour se former l'oreille à la bonne Harmonie, il est absolument nécessaire de commencer les premières Leçons par les Intervalles les plus naturels et les plus aisés à entendre avec justesse. C'est à dire l'Octave, ensuite la Quinte et successivement la Quarte, la Tierce Majeure, la Tierce Mineure; et n'aller aux Tons et aux Semitons, que lors qu'on sera imperturbable sur les Intervalles plus naturels. Ainsi après avoir entendu le son le plus grave qu'on puisse faire entendre sans forcer la Voix, il faudra passer d'abord à son Octave, sans faire entendre les Sons moyens; et répéter souvent ces deux Sons, afin de se former l'habitude de passer de l'un à l'autre

Sans aucune difficulté. Ensuite il faudra s'exercer de même sur la Quinte de ce son fondamental, et sur l'octave de cette Quinte. De là on passera aux Quartes, aux Tierces majeures et mineures; et l'on ne viendra aux Intervalles de Tons et de Semitons, que lorsqu'on y aura été suffisamment préparé par la connaissance et l'habitude des autres Intervalles plus naturels. Tout ceci s'entendra mieux par des exemples que chaque Maître de Chant pourra proposer à ses élèves. Je me contente d'avoir fait des réflexions dont le Public pourra tirer avantage.

Fin.

J'ay lu par ordre de Messieurs les Académiciens
Un Manuscrit portant pour titre Nouvelle méthode
de sçavoir la Musique beaucoup plus facile que
celle dont on se sert jusqu'à présent. à Paris ce
24^{me} Juillet 1738 L'abbé N. B. Rameau

Nouvelle Methode

De Solfier la musique ~~et le Chant~~

Beaucoup plus facile que celle dont on s'est servi
jusqu'à present.

Les tons de la musique ou du chant ont été représentés
de tout temps par certains marques ou caracteres que nous
nommons aujourd'hui Notes. On a même souvent confondu
dans le discours ordinaire la note avec le ton, le signe étant
pris pour la chose signifiée. D'où il suit qu'on a dû avoir
autant de notes qu'il y avoit de tons differents à exprimer.

Mais ces notes furent bornées à une certaine suite, que les
musiciens comprirent sous le nom de Gamme, peut-être parce
que Guy d'Arezzo, chanoine Italien, et restaurateur du chant
dans le XI. siècle a commencé son système, ou son Echelle
musicale par un G ou un Gamma.

Nous ignorons comment les anciens designoient leurs
tons ou leurs notes, tandis que leur système de musique n'é-
toit encore qu'ébauché. Mais nous savons comment les Grecs
les représentoient, lorsque leur système prétendoit jusqu'à l'octave,
et même encore lorsque le système ^{cut} a été porté jus qu'à la
double octave, qui étoit leur système le plus complet. La note
la plus grave se nommoit Cros lambanomenos, c'est à dire l'Apputé.
La seconde, ou celle qui étoit immédiatement au dessus, selon notre
façon de parler, se nommoit Hypatè Hypatôn, c'est à dire La plus
grave des plus graves. La troisième en montant se nommoit Par-
hypatè Hypatôn c'est à dire La voisine de la plus grave des plus graves
et ainsi de suite jusqu'au nombre de quinze, ou jusqu'au nombre
de dix-neuf, en y comprenant les quatre notes du Tetracorde
des conjointes, comme on les voit ici. Nous ne rapportons que
l'échelle du genre Diatonique des Grecs, et nous marquons à
chaque corde les noms des notes modernes auxquelles elles
respondent.

Tétracorde des aiguës

Tétracorde des disjointes.

La. Mété Hyperbolaiôn. Dernière des plus aiguës.
Ton.

Sol. Paranété Hyperbolaiôn. Voisine de la dernière des plus aiguës.
Ton.

Fa. Trité Hyperbolaiôn. La troisième des plus aiguës.
Semiton.

Mi. Mété Diezeugmenôn. La dernière des disjointes.
Ton.

Re. Paranété Diezeugmenôn. Voisine de la dernière des disjointes.
Ton.

Re. Mété Synemmenôn. Dernière des conjointes.
Ton.

Vt. Trité Diezeugmenôn. Troisième des disjointes.
Semiton.

Vt. Paranété Synemmenôn. Voisine de la dernière des conjointes.
Ton.

Si. Paramezi. Voisine de la moyenne.
Ton.

Sib. Trité Synemmenôn. Troisième des conjointes.
Semiton.

Tétracorde des conjointes.

Tétracorde des moyennes.

Tétracorde des plus graves.

La. Mésé. Moyenne, ou la corde ou note du milieu du système.
Ton.

Sol. Lichanos Mesôn. Indicatrice des moyennes.
Ton.

Fa. Carhypaté Mesôn. Voisine de la plus grave des moyennes.
Semiton.

Mi. Hypaté Mesôn. La plus grave des moyennes.
Ton.

Re. Lichanos Hypatôn. L'indicatrice des plus graves.
Ton.

Vt. Carhypaté Hypatôn. Voisine de la plus grave des plus graves.
Semiton.

Si. Hypaté Hypatôn. La plus grave des plus graves.
Ton.

La. Proslambanomenos l'ajoutée.

Ces noms de Mété étant d'une trop grande étendue pour pouvoir être écrits commodément dans les livres de chant, les anciens s'aviserent de substituer en leur place certaines lettres ou caractères qu'ils jugèrent plus propres à représenter les cordes de leur système. Ils employèrent d'abord les lettres grecques diversifiées tant par leur situation que par leur figure. De ces lettres les unes étoient entières, les autres mutilées; les unes simples, les autres doubles; les unes droites, les autres renversées

3.
48

ou conches. Le ~~B. Kircher~~ fait monter ces caractères différents jusqu'au nombre de 1240. Mais il s'est trompé; puis que nous n'en trouvons que 87. dans ~~Alpinus~~, auteur Grec, qui a recueilli tous ceux dont on se servoit pour exprimer toutes les notes des trois genres de musique, le Diatonique, le Chromatique et l'Enharmonique, usités parmi les anciens.

Les Latins employent pour représenter les tons de leur système les quinze premières lettres de leur Alphabète: a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p. comme on peut le voir dans le quatrième livre de Boèce sur la musique Chap. 13. et 16. La lettre a designoit le ton le plus grave, la lettre b designoit le suivant, c le troisième, d le quatrième et ainsi de suite jusqu'au quinzième ou la double octave. ~~Cette~~ ~~qui~~ ~~on~~ ~~voit~~ ~~dans~~ ~~un~~ ~~manuscrit~~ ~~fort~~ ~~ancien~~ ~~de~~ ~~l'abbaye~~ ~~de~~ ~~Junisges.~~

Le Pape S. Gregoire réduisit au nombre de sept les lettres qui auparavant avoient marqué les tons de la musique ou du chant: c'est à dire qu'au lieu des quinze premières lettres de l'alphabète, on ne se servoit plus que des sept premières A, B, C, D, E, F, G: après quoi l'on recommençoit par l'A, pour continuer la seconde octave; et peut-être les lettres étoient-elles diversifiées pour exprimer les tons des deux octaves, ceux de l'octave la plus grave étant marqués par des lettres majuscules, et les tons de l'octave supérieure par des lettres minuscules.

Au IX. siècle on ne connoissoit plus gueres l'usage de ces lettres. On avoit introduit l'usage de certains points, ou figures informes, qui représentoient les tons: et étoit par la position de ces points, qui n'étoient distingués par aucune ligne, qu'on jugeoit de l'elevation ou de l'abaissement qu'il falloit donner à la voix. Nous l'apprenons de quelques anciens manuscrits que nous avons entre les mains. Le premier est un manuscrit de l'abbaye de Riponville aux confins de la Catalogne qui est de l'an 842. Le second est un manuscrit de l'abbaye de Corbie, qui contient le Sacramentaire de S. Gregoire, écrit vers le même temps. Le troisième est un Missel manuscrit de l'abbaye de S. Denis en France. On en voit les extraits dans le livre de D. Le Clerc intitulé Théorie et Pratique du Plainchant.

Mais parce que des notes sans aucune lettre et sans lignes

Manuscrit de S. Germain des Près

~~étaient trop difficiles à discerner, sur tout dans les grands inter-
valles, on revint aux lettres, et nous avons des Manuscrits, à
peu près du même tems, entre autres celui de S. Germain des Près,
où les lettres et les points sont marqués conjointement au
dessus du texte: les lettres au dessus des paroles, et les points au
dessus des lettres.~~

Dans le XI. siècle Guy d'Arezzo, chanoine Benedictin, introdui-
sit une nouvelle façon d'exprimer les sons du chant; et c'est
la première ébauche de notre système moderne. D'abord il ne
s'étoit servi que des premières lettres de l'Alphabet Latin, en
mettant un ^{cecase} au lieu du B: comme on le voit dans un de
ses manuscrits. Ensuite il introduisit une ligne avec de petites
notes ou points. Dans la suite il ajouta trois autres lignes à
cette première. La première en bas étoit de couleur rouge; la
seconde en petits points; la troisième de couleur ^{verte} ~~verte~~; la quatrième
encore en petits points: les notes y étoient marquées tant sur
les lignes que dans les entrelignes. En outre il y avoit des lettres
fixes au commencement des lignes, qui designoient le nom des notes
qui y étoient contenues. Enfin le même auteur substitua aux
lettres, dont on s'étoit servi jusqu'alors des syllabes, qu'il crut
plus aisées à prononcer, Scavoir ut, re, mi, fa, sol, la, qu'il tira
des hemistiches de la première strophe de l'Hymne de S. Jean
ut queant laxis &c. Syllabes, qu'il ne donna que pour exemple,
laissant la liberté, à quiconque le voudroit, de mettre d'autres
syllabes en leur place: ce que plusieurs en effet ont tenté, mais
sans aucun succès. ~~Comme nous~~ ^{Vous} voyons des auteurs ~~affirmer~~
~~serment~~, qui ont pris pour designer toute l'octave ces syllabes
que le défaut d'usage nous fera sans doute paroître ridicules:
Do, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni, Bo; et d'autres avec plus d'analo-
gie avec les noms des notes déjà vus Ta, Ra, Ma, Fa, Ga, La, Za, Ta.
Mais ces productions, qui méritoient qu'on en combina les uti-
lités avant que de les mettre au rebut, sont demeuré enfe-
lées avec ~~les~~ ^{leurs} auteurs, qui leur avoient donné le jour.

Guy d'Arezzo n'ayant inventé que six syllabes ut re mi
fa sol la, qui ne donnoient que des Hexachordes, c'est à dire des
suites de six sons, au lieu d'en inventer sept, qui auroient re-
présenté les sept cordes d'une octave à l'autre, fut contraint

5.
119

d'employer les nuances, qui firent le tourment des ecclésiastiques de la musique pendant plusieurs siècles. Ces nuances avoient lieu lors qu'il falloit monter au dessus du La ou descendre au dessous de l'Ut. Parce que l'Hexachorde n'ayant que six syllabes, on étoit obligé de répéter quelques unes de ces syllabes sur des notes tout à fait différentes de celles sur lesquelles on les avoit déjà fait entendre. Par exemple pour monter de l'ut à son octave, il falloit dire Ut re mi fa sol re mi fa. Souvent on s'en est plaint. Mais personne n'avoit assez de courage, pour ~~répéter~~ ^{attaquer} un système respecté jusques dans ses défauts. Ce ne fut presque que de nos jours c'est à dire depuis environ 60. ou 70. ans, qu'on vint à substituer aux Hexachordes, des Octachordes, c'est à dire des suites de huit sons. La septième note de la gamme, ou celle qui étoit immédiatement au dessus du La fut d'abord nommée ou be, ou bi, ou ni, ou sa, ou za: mais enfin après bien des débats on convint de lui donner le nom de si, et les huit syllabes de la gamme pour chaque octave furent ut re mi fa sol la si ut.

Les autres défauts du système de Guy d'Arezzo avoient été corrigés plusieurs siècles auparavant. Aux deux lettres F et C appliquées en guise de clefs aux lignes colorées, la première à la ligne d'en bas pour représenter notre clef de fa et la seconde à la troisième ligne pour représenter notre clef d'ut, on ayoit ajouté la clef de G ou Gresol, une quinte au dessus de la clef d'ut, afin de marquer les parties supérieures. Aux quatre lignes inventées par le moine Ysalion on avoit ajouté une cinquième ligne du nom de St. Louis, afin de marquer plus commodément les notes dans les chants qui par leur étendue excéderoient la portée ordinaire. Jean des ~~Chans~~ ^{Chans}, Chanoine de Paris avoit inventé au milieu du XIV. siècle la distinction des notes pour la valeur ou la durée: les unes étoient longues, les autres moins longues les unes breves, les autres encore plus breves: c'étoit la figure des notes quarrées, lozanges, à queue, ou sans queue, qui donnoit cette distinction. On plaça dans la suite d'exprimer les sons de la musique par des notes ^{rondes} blanches, noires, croches, double croches &c. de marquer le genre de mesure par

des chiffres mis après la Clef et par des barres perpendiculaires à la portée: Se faire connoître les différentes modulations des chants par des Diezes ou des Bemols appliqués à la Clef. Enfin peu à peu l'art d'écrire la musique et de combiner les tons parvint au point, où nous la voyons aujourd'hui; et c'est ce que nous nommons nôtre système moderne.

Ce système, malgré toutes les perfections qu'on a tâché de lui donner a plusieurs défauts. Il est même arrivé souvent, que ce qu'on a fait pour le perfectionner, n'a servi qu'à le rendre ou plus confus ou plus embarrassant. C'est un fait, dont les musiciens de bonne foi doivent convenir. L'on demande s'il est à propos de conserver ce système, tel qu'il est, avec ses défauts et ses imperfections, ou s'il ne seroit pas plus expédient, pour l'avantage de ceux qui apprennent ou qui cultivent la musique, de le changer et de le débarrasser de tout ce qu'il a de defectueux. Cette question en renferme plusieurs. 1°. S'il faut conserver les trois clefs, dont nous nous servons dans nôtre musique? 2°. S'il faut mettre après les clefs les Diezes et les Bemols dont nous faisons usage pour marquer les différentes modulations du chant? 3°. S'il est à propos de retenir les chiffres que nous appliquons aux clefs pour faire connoître les différentes especes de mesure? 4°. S'il est expédient de garder les lignes de la portée, inventées par Guy d'Arezzo, et perfectionnées par les musiciens plus modernes? 5°. S'il est avantageux de continuer à nous servir de la figure des notes, qu'on emploie aujourd'hui, et qu'on a presque toujours employées depuis le tems de Jean des Churs? 6°. Si pour l'avantage de ceux qui veulent apprendre à solfier et à chanter, il faut conserver aux notes les noms ut re mi fa sol la si ut, qu'on leur donne communément? Avant que de répondre ces questions, je ferai quelques remarques générales.

Lors que Guy d'Arezzo ebaucha le système, qui est aujourd'hui en usage, il lui étoit assez indifférent d'exprimer les tons ou par des lettres, ou par des points, ou par tout autre caractère. Au lieu de représenter les notes par des

lignes, qui font une espere d'echelle, où l'on distingue les degrés successifs, il pouvoit trouver quelque autre methode d'en faire connoître la distance et les intervalles. Les noms qu'il a donnés aux notes ne font encore qu'une affaire de choix arbitraire; il lui estoit également permis de leur donner tout autre nom. Il en est de même de la figure des notes pour exprimer leur durée, du nombre des clefs, des caracteres ou des chiffres appliqués à ces memes clefs. Tout cela a été fait à volonté, et l'on pouvoit alors employer tout autre moyen avec autant et plus d'avantage.

Mais ce qui autrefois étoit indifferent, cesse de l'être dès qu'un Systeme ^{quand un Systeme mis en vogue a été accehdité a peu pres} ~~est devenu~~ ^{l'insuffisance des hommes et se stabilir} dans la plupart des pays et presque dans toutes les nations.

Deux choses empêchent que les nouveautés qu'on propose en musique ~~d'introduire~~ ne soient reçues favorablement. Les maîtres familiarisés avec une methode, quelque imparfaite qu'on la suppose, ne veulent point devenir esclaves: ils veulent encore moins se mettre dans la necessité de brûler les livres écrits en notes selon l'ancienne methode, pour s'en procurer d'autres qui ne leur apprendront rien de nouveau. D'où il suit, que pour faire abandonner un ancien Systeme de pratique, il faut que celui qu'on offre ait des avantages si considérables sur l'autre, qu'il puisse vaincre ces deux obstacles. Si les Systemes qu'on propose n'ont que des avantages mediocres, sur celui qu'on veut faire regarder, jamais ils ne seront reçus, quelque autorité qu'ait celui qui les offre, quelque réputation, et quelque mérite qu'il ait d'ailleurs. Il se formera toujours des lignes contre la nouveauté: la paresse et l'interêt feront des barrières que l'innovation ne pourra franchir.

Ceux qui de tous tems ont entrepris d'introduire de nouveaux Systemes, je parle des Systemes de musique, ont senti combien il étoit difficile de changer des usages reçus, et de vaincre ce qu'ils appelloient préjugés. C'est pourquoi ils ont mis tout en œuvre, pour persuader que les innova-

Etions qu'ils offroient étoient nécessaires, qu'on ne pouvoit les refuser que par aveuglement, et qu'il falloit ignorer ses intérêts pour ne pas vouloir jouir des avantages considérables qu'elles presentoient. C'est le langage ordinaire des Innovateurs, soit qu'ils soient guidés par l'amour du bien public, ou par leur propre vanité. Mais les avantages qu'ils promettent sont-ils toujours aussi solides qu'ils veulent nous le faire croire? C'est ce que je vais examiner par rapport aux questions qui nous occupent.

Plusieurs auteurs modernes ont entrepris, au moins en ont-ils conçu le dessein, de changer la Musico-graphie, ou l'ancienne manière d'exprimer les tons et les caractères de la musique: le P. Souhaitty Cordelier, M. Sauveur de l'Académie Royale des Sciences, M. de Montclair auteur de l'Opéra de Jephthé, M. de Mos, L'abbé Soumille, M. Diderot et M. Rouffean de Genève. Mais de ceux ci les uns n'ont voulu corriger qu'une partie de l'ancienne musico-graphie, les autres ont taché de la reformer toute entière.

Le P. Souhaitty, dont la méthode fut imprimée en 1677. vouloit qu'on supprimât les sept notes de la Gamme par nos sept premiers chiffres Arabes 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. en les écrivant au dessus du texte sans lignes. Le 1. tenoit lieu de l'ut, le 2. de re, le 3. de mi &c. de petites marques qu'il joignoit aux chiffres faisoient sentir la différence des octaves. Dans l'octave inférieure chaque chiffre étoit accompagné d'une virgule: dans l'octave moyenne les chiffres étoient sans marques: dans l'octave supérieure chaque chiffre étoit suivi d'un point. Si il falloit monter à la quatrième octave, chaque chiffre étoit accompagné d'un point et d'une virgule.

Ce système fut renouvelé par M. Rouffean de Genève en 1743. et proposé avec beaucoup plus d'ordre. L'auteur établit d'abord un son fondamental pour servir de terme commun au rapport de tous les autres. Il l'exprime par le chiffre 1. il le fait nommer ut, mettant son vrai nom à la marge, comme pour servir de clef. C'est le modèle de tous les tons majeurs. La seconde note s'exprime par 2. on la nomme re; la troisième

91

par 3. elle est nommée mi, et ainsi des autres jusqu'à la septième qui est exprimée par 7. et nommée si. Les chiffres barrés de droite à gauche en descendant, et de gauche à droite marquent les dièses et les bémols accidentels. On n'admet qu'une ligne pour toute portée; les chiffres placés sur cette ligne représentent les tons de l'octave moyenne; ceux qui sont placés au dessus et au dessous designent les octaves supérieures et inférieures. Dans les tons mineurs la tonique est 6. et se nomme la, et la fondamentale ut qui se marque toujours par 1. est alors médiane et non pas tonique. L'auteur réduit toutes les mesures à celles de 2. et de 3. Il sépare chaque mesure par des lignes perpendiculaires, et chaque ton par des virgules. Lors que les tons sont composés de parties inégales, ces parties sont évaluées par des lignes horizontales, qui couvrent tout ce qui doit être subdivisé.

M. Gauvain ne veut aussi qu'une ligne pour exprimer tous les tons de notre échelle musicale. Mais il porte plus loin ses vues et n'entreprend ~~pas~~ ^{pas} moins que de donner un système tout nouveau. Les clefs, les dièses, les bémols, les figures des mesures, la figure des notes, et leurs noms, tout est changé. Les tons de l'octave moyenne s'écrivent sur la ligne unique. Les octaves supérieures et inférieures sont placées au dessus ou au dessous de la ligne. Au commencement de cette ligne on marque par des figures particuliers en quel ton est la pièce, quelle est sa mesure, quel est le degré d'élevation ou d'abaissement des voix. Les noms des notes de la gamme en naturel sont La, Ra, Ga, So, Bo, Lo, Do, La qui répondent aux anciens noms ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut; et la figure des notes toute nouvelle a quelque analogie avec la manière dont nous écrivons les consonnes de ces syllabes. Mais si les notes sont en dièse ou en bémol, leurs noms et leurs figures varient.

M. de Montclair dans sa méthode de chant, n'a donné qu'un projet pour dégager la musique d'une multitude de clefs, de dièses ou de bémols, et de mesures différentes, qui faisoient et font encore l'embaras des écoliers. L'auteur voudroit réduire toutes les clefs de la musique à une seule et toutes les

espèces de mesures à deux. Il fait voir qu'en mettant la seule clef d'Ut sur la ligne du milieu de la portée, on peut écrire toutes les musiques du monde sans aucun inconvénient. Il ne faut pour cela qu'écrire à côté de la clef l'une de ces quatre lettres D. H. T. B. qui signifient Basses, Haute-contre, Taille, Basse : parce que chacune de ces lettres avertira les voix et les instruments du degré précis où l'on doit prendre le chant.

M. de Moles a fait l'essai d'un nouveau système de Phtographie sur le braviaire romain, il consistoit à entremêler les notes d'une nouvelle figure avec les syllabes du texte sur une même ligne, ce qui ^{donne} ~~donne~~ la facilité de renfermer beaucoup de chant dans un volume portable. Son système n'a point ~~été reçu~~ ^{été reçu} fait fortune, malgré toutes les peines qu'il s'est données pour le faire adopter.

L'abbé Joumille a inventé un nouveau chronomètre à pendule pour marquer précisément et d'une manière toujours juste le mouvement des temps dans l'exécution de la musique. En conséquence de cette découverte, il veut que les musiciens, au lieu de ces mots Légerement, lentement, vite, très vite &c. dont la signification est trop vague, mettent après le signe 2. ou 3. ces mots à 1. vibration de 25. pouces; à 2. vibrations de 30 pouces, à 4 vibrations de 50. pouces &c. M. L'iderot, l'un des auteurs de l'Encyclopédie, propose la chose d'une autre manière. Il veut qu'on détermine le mouvement précis des pièces, par le nombre des secondes qu'on doit employer à les exécuter. Ainsi au lieu des signes assez équivoques, on écrira au commencement de la pièce Gigue de 86 secondes, Menuet de 48 secondes &c.

Ces systèmes, au moins pour la plupart, sont ingénieux, et je ne doute pas qu'ils n'eussent fait fortune, si leurs auteurs avoient vécu du temps de Guy d'Arezzo, ou dans les temps où la musique étoit au point de fermentation qui favorise les nouveaux établissements. Mais dans un siècle où ils ont à combattre un système reçu et accredité, où tous les livres de chant sont écrits suivant l'ancienne méthode, où les maîtres ne veulent plus étudier l'alphabet de la musique, il faut nécessairement qu'ils perdent une partie de leurs avantages. Si-

52

sons mieux : on en considérera les avantages, mais sans être tenté d'en profiter. C'est en effet le sort qu'ont en les systèmes de nouvelle date. On voit bien des défauts dans l'ancien système : une multiplicité étonnante de signes arbitraires, qui souvent n'avoient aucun sens précis et déterminé, des dièses, des bémols, des clefs sans fin ; des intervalles différens marqués par les mêmes caractères, des noms sans aucun rapport exact avec les choses qu'ils devoient exprimer : tout cela faisoit sentir la nécessité de reformer quelque chose dans la musique. Mais aussi, d'un autre côté, quand on compare le système ancien, tout defectueux qu'il étoit, avec les systèmes nouveaux, si l'on y trouvoit quelques avantages, ils ne paroissent pas assez grands, pour leur sacrifier une méthode consacrée par un usage presque universel, et pour ainsi dire la seule connue dans le monde. D'ailleurs il faut avouer que ces systèmes nouveaux offrent présentement pour la plus part trop de changements tout à la fois, et n'avoient point assez d'analogie avec l'ancien système, pour qu'on pût espérer de les introduire sans rebeller les musiciens : outre qu'ils offrent des choses, qui avoient pour le moins autant de difficulté que celles de la méthode qu'on vouloit anéantir. C'est ce que nous allons examiner en replaçant les questions que nous nous sommes proposées de répondre.

On demande d'abord s'il faut conserver les trois clefs, que nous employons communément dans notre musique ? L'auteur ~~de~~ ^{Le Journaliste} ~~des~~ ^{des} Mémoires de Trévoux, qui nous a donné l'extrait de l'ouvrage de M. de Montclair au mois de Septembre 1737. semble insinuer qu'il est de l'intérêt des musiciens de suivre et de réaliser le projet de cet auteur. L'embarras, dit-il, de s'accoutumer à une multitude de clefs, a bien fait sentir l'utilité de la nouvelle méthode qu'il propose, ou de quelqu'autre encore plus simple. Mais le malheur des sciences à découvrir, c'est qu'on renvoie ces découvertes aux siècles postérieurs, et qu'on aime mieux se priver d'un avantage solide, que d'accorder une gloire assez frivole à celui qui en est l'auteur. Ces réflexions peuvent être justes à certains égards ; mais il y a bien des compensations à faire.

Dans la première introduction des Clefs, faite par Guy d'Arrezzo, au lieu des trois, dont nous nous plaignons, on en avoit huit à neuf, dont personne ne se plaignoit. Ces clefs n'étoient autre chose que des lettres écrites à la tête de la portée, pour faire connoître les notes marquées par des points sur les lignes et dans les entrelignes, comme on le voit ici.

F.	Fa
E.	Mi
D.	Re
C.	Ut
B.	Si
A.	La
G.	Sol
F.	Fa
E.	Mi

Rien ne pouvoit être mieux imaginé. Mais parmi ces lettres ou ces clefs, il y en avoit deux plus utiles que les autres dans la pratique. C'étoient le C et l'F. Ils faisoient connoître que les sons placés immédiatement au dessous de la ligne à laquelle ils étoient appliqués, n'étoient éloignés de cette ligne que d'un semiton: c'est pour quoi ces lignes étoient ordinairement mises en couleur, afin qu'on les pût distinguer plus facilement, et connoître par là la suite naturelle des sons. Lors qu'on eut simplifié le système, et qu'on eut abandonné les autres lettres ou clefs, on retint celles ci, parce qu'on connoissoit leur utilité: et ce sont nos clefs de C sol ut et d'F ut fa, qui n'ont reçu la figure que nous leur donnons aujourd'hui, que par la corruption de ces deux lettres.

Lors que le système eut fait de nouvelles acquisitions au grave et à l'aigu, et qu'on se fut avisé de chanter à plusieurs parties, ces deux clefs ne pouvant servir que pour les voix basses et moyennes, on fut contraint d'en prendre une autre pour les voix de dessus et l'on fit choix de la clef de G ou G re sol, qui étoit à la même distance de la clef de C sol ut, que celle ci l'étoit de la clef d'F ut fa. Jusques là il n'y avoit encore rien, qui ne fût sagement inventé.

On s'aperçut dans la suite que toutes les voix de dessus n'étoient point égales: que toutes les haute-contre n'avoient pas la même étendue; qu'il y avoit des tailles plus basses et plus hautes les unes que les autres, que dans les voix les plus graves on distinguoit des basses ordinaires et des basse-contre: et ce fut

13.
93

pour donner à chacune de ces voix et aux instruments qui les accompagnent, une portée convenable, et conforme à leur étendue, qu'on distingue deux clefs de G^{re sol} l'une sur la première ligne d'en bas, l'autre sur la seconde; quatre clefs de C^{sol ut} sur les quatre lignes d'en bas; et deux clefs d'Fut fa, la première sur la troisième ligne, et la seconde sur la quatrième ligne à commencer par le bas de la portée. Loin de voir de la confusion dans cet arrangement des clefs, je n'y trouve encore qu'un ordre très suivi. Chaque espèce de voix, chaque sorte d'instrument y trouve sa partie propre avec la clef qui lui convient le mieux. La clef de G^{re sol} sur la première ligne d'en bas est pour la voix de dessus la plus haute. La même clef sur la seconde ligne est pour les voix de dessus qui ont une tierce d'étendue moins que la première. La clef de C^{sol ut} sur la ligne d'en bas sert ^{encore} aux voix de dessus qui ont moins d'étendue que les deux autres instruments qui montent une quinte au dessus de la haute-contre. La même clef sur la seconde ligne appartient aux instruments qui font la quinte de la Taille. La partie qui a la clef de C^{sol ut} sur la troisième ligne appartient à la haute-contre. Celle qui a la même clef sur la quatrième ligne est pour la Taille. La partie de la Basse ordinaire chantante a la clef d'Fut fa sur la ligne du milieu de la portée; et la Basse contre a la même clef sur la quatrième ligne à commencer par le bas. C'est à dire que dans cet arrangement il y a une tierce de distance de chaque partie à celle qui est immédiatement au dessus ou au dessous; et que chacune de ces parties trouve son étendue ordinaire depuis le bas de la portée jus qu'au haut. Je ne crois pas qu'on puisse économiser la distance réciproque de toutes les parties avec plus de méthode.

Je conçois qu'un particulier, qui pour se délasser de ses occupations, veut chanter dans sa chambre successivement toutes les parties de Dessus, de Haute-contre, de Taille et de Basse, en les rapprochant de l'étendue de sa voix, trouveroit peut-être quelque avantage, à n'avoir qu'une seule clef dans la musique; parce que, familiarisé avec cette clef, il n'auroit point l'embarras de se routiner sur les autres. Mais dans l'usage ordinaire de la musique, dans toutes les musiques d'Eglise,

de concert et de ^{chambre} ~~theatre~~, il fera toujours beaucoup plus avantageux d'avoir autant de clefs, ou autant de positions différentes de clefs, qu'il y a de parties différentes sans lésion.

J'ajoute que cette multitude de clefs différentes par rapport à leurs positions n'a rien d'embarassant pour les musiciens; parce qu'ils ne doivent s'attacher chacun en particulier qu'à une seule clef et ^{presque} toujours dans la même position. La Haute contre ne chante que sur la clef de C sol ut au milieu de la portée; la basse taille sur la clef d'Fut fa sur la même ligne du milieu; la taille sur la clef de C sol ut appliquée à la quatrième ligne en montant; le premier dessus sur la clef de G re sol; le second dessus sur cette même clef ou quelquefois sur celle de C sol ut sur la première ligne d'en bas. Il n'y a gueres que les Maîtres de musique et les Compositeurs, qui soient contraincts de se familiariser avec toutes les clefs. Mais le grand usage qu'ils ont de la musique, et la facilité qu'ils ont de la lire, ~~comme on lit communément Maison à l'œuvre~~, fait qu'ils ne trouvent aucun embarras dans la diversité des clefs.

Je dis plus. Il me paroît que la méthode que propose M. de Montclair de réduire toutes les clefs et leurs positions, à celle de C sol ut sur la ligne du milieu de la portée, en mettant à la tête de la portée D. H. T. B. est souvent impraticable. Sans parler des parties, qui, situées une quinte au dessus ou au dessous de la Haute contre, ne pourroient exécuter sur cette clef qu'à l'aide d'un grand nombre de lignes ajoutées au dessus ou au dessous de la portée ordinaire; comment pourroit-on noter sans confusion une pièce d'orgue ou de clavecin, qui souvent a plus de quatre octaves d'étendue? Il faudroit donc à chaque instant écrire au dessus de la portée des D. des H, des T. des B. Mais ces lettres ne seroient-elles pas plus d'embaras à l'Organiste et au Claveciniste, que les positions ordinaires de nos clefs? ou plutôt n'en seroient-elles pas six fois d'avantage? Je doute même que ^{les} Calvieres et ^{les} Daquin, avec toute leur science, puissent jamais exécuter une semblable musique. Il suit que la distinction des trois clefs

et de leurs différentes positions est très commode pour l'exécution de la musique, et qu'il est de notre avantage de les conserver.

L'on demande en second lieu s'il faut mettre après les clefs, comme nous faisons communément, des dièses et des bémols, pour marquer les différentes modulation du chant? avant que de répondre la question, il faut faire quelques remarques.

Du temps de Guy d'Arezzo, et encore plusieurs siècles après lui, il étoit ^{assez} inutile de mettre ~~à la suite des clefs~~, des dièses et des bémols, ^{à la suite des clefs} pour marquer la modulation du chant; parce que les pièces alors ne se chantoient ou ne se jouoient qu'en naturel: tout au plus mettoit-on un bémol au dessous de la clef d'Ut, quand le chant étoit en bémol et qu'il n'y avoit que l'intervalle d'un semibre de la sixième note, à celle que nous nommons aujourd'hui la Septième. Cette pratique a été constante pendant tout le temps qu'on s'est servi des Hexachordes du Moine Italien. La pratique de la musique n'avoit alors d'autre difficulté que celle des nuances. Mais cette musique étoit souvent plate, insipide, sans variété et sans agréments. C'étoit une suite de notes d'une modulation monotone, souvent équivoque, qui tiroit tout son mérite de certains modes exotiques auxquels elle se rapportoit. Ces modes étoient ceux que nous connoissons encore dans notre plainchant.

Lors qu'on se fut avisé d'introduire la septième note par le moyen du Si ou de quelque autre syllabe arbitraire; de compléter l'octave, que Guy d'Arezzo avoit laissé imparfaite; et de réduire tous les modes anciens à deux modes principaux, le majeur et le mineur; ce qui est d'une institution assez moderne; on fut dans la nécessité de distinguer la majorité ou la minorité des tons par des caractères appliqués au commencement des pièces; et l'on fit choix pour cet effet des dièses et des bémols, qu'on écrivit à la suite des clefs. L'on eut alors trois sortes de modulations, qui mirent beaucoup de variété dans notre musique: la modulation en naturel, la modulation en dièse, et la modulation en bémol. La première de ces modulations, qui se faisoit sur le ton majeur d'Ut et sur les tons mineurs de Re et de La, n'eut besoin d'aucun caractère particulier après la clef; parce qu'il n'y avoit qu'à suivre la marche naturelle des notes de la gamme,

en ajoutant un dièse ou un bémol accidentel aux notes qui, selon la modulation devoient les porter. La seconde de ces modulations, qui se faisoit sur les tons majeurs de Re, de Mi, ^{de La et} de Si, eut besoin d'un ou de plusieurs dièses après la clef, pour faire connoître les notes qui pendant toute la pièce devoient être un semiton au dessus de leur position naturelle. La troisième de ces modulations, qui se faisoit sur les tons mineurs d'Ut, ~~de~~ Fa et de Sol, eut besoin d'un ou de plusieurs bémols, après la clef, pour indiquer les notes, qui pendant toute la pièce devoient être un semiton au dessous de leur position naturelle. Expliquons ceci par quelques exemples.

C'est une règle de la Composition de la musique que dans un ton majeur, la troisième note, nommée la Médiane, soit toujours une tierce majeure au dessus de la Tonique, et que la septième note, nommée la Sensible, ne soit jamais éloignée que d'un semiton de la Tonique. Ainsi dans le ton majeur de Re, le fa sa troisième note et l'ut sa septième doivent toujours porter un dièse, pour les faire passer d'un semiton: et afin de ne pas répéter à chaque instant ces dièses, on les écrit après la clef, sur les lignes ou les entre-lignes destinées à l'ut et au fa: par conséquent le ton majeur de Re doit avoir deux dièses après la clef. C'est une autre règle de composition que dans un ton mineur la troisième note soit toujours une tierce mineure au dessus de la tonique; que la septième soit toujours un ton plein au dessous de la tonique, lorsque cette septième descend vers la dominante, et que la sixième soit aussi un ton plein au dessous de la septième, lorsque cette sixième va tomber sur la même dominante, ou la quinte au dessus de la tonique. Ainsi dans le ton mineur d'Ut, le mi sa troisième note, et tant le si sa septième que le La sa sixième en descendant doivent toujours porter un bémol, pour les faire baisser d'un semiton et afin de ne pas répéter trop souvent ces bémols on les écrit après la clef sur les endroits destinés au mi, au si et au La: par conséquent le mode mineur d'ut doit avoir trois bémols après la clef.

Autrefois on étoit fort réservé dans l'emploi des dièses et des bémols après la clef. Presque toutes les musiques des derniers siècles, n'en ont jamais qu'un. On craignoit ~~de~~ ^{de} trop s'éloigner de l'usage commun. Ce n'est que depuis 60. ou 70. ans qu'on a

commencé à s'en servir, avec moins de retenue; aujourd'hui on
les prodigue sans réserve, et j'ai vu quelques pièces, où les mêmes
notes étoient deux fois dièses à la clef, ce qui faisoit élever ~~ces~~ ces
notes de pris d'un ton plein.

Je ne doute nullement que cette extrême prodigalité de Dièses
et de Bemols ne soit un excès vicieux, et ^{même} que les mi et les si
dièses à la clef n'offrent des difficultés insurmontables pour la
pluspart des musiciens, sur tout dans le jeu des instruments, de même
que les Ut et les fa Bemols. Mais à cela près, je crois que l'usage
des dièses et des Bemols est sagement institué.

Les chants en naturel avoient été trop souvent rebattus; au lieu
que l'introduction des dièses et des Bemols à la clef, apporte une
variété infinie dans notre harmonie. Par le moyen des dièses
et des Bemols nous avons la liberté d'exprimer tous les caractères
de la musique, qu'on n'exprimoit auparavant que fort impar-
faitement. Plus il y a de dièses après la clef, plus les chants
^{marquent} ~~inspirent~~ de joie et de gaieté. Plus il y a de Bemols, plus les
chants sont propres à peindre les passions tristes et languissantes.
Le mélange des pièces en dièses, en naturel et en Bemol, fait encore
souvent un contraste merveilleux, où il y a beaucoup à gagner
pour l'art de la musique, qui par là s'est enrichi considérablement.

L'usage des dièses et des Bemols rend quelque fois la mu-
sique un peu plus difficile que si les clefs étoient au natu-
rel. Mais dès que nous en recevons des avantages consi-
derables, et que la difficulté n'a rien d'insurmontable,
même ^{pour} ~~par~~ des musiciens assez médiocres, nous ne pouvons
avoir aucune raison de proscrire ces caractères.

La pratique des dièses et des Bemols, lors qu'ils sont en
grand nombre, est gênante pour les joueurs d'instruments
^{quand} ~~lors que~~ ces figures se trouvent sur certains tons avec les-
quels les musiciens ne sont point assez familiers. Mais
c'est un mal inévitable, quand on veut avoir une musique
variée, qui roule sur tous les tons, et qui exprime tous les
caractères. Toute autre méthode en pareil cas aura les mêmes
difficultés.

Les voix ont aussi leurs embarras, lors qu'il faut execu-
ter des pièces chargées de dièses ^{ou} de Bemols. Chantent-elles

par transposition? Elles sont obligées d'avoir autant de gammes différentes, qu'il y a de positions différentes de dièses et de bémols après la clef. S'il y a un dièse à la clef, il faut chanter ut sur la position du sol; s'il y a deux dièses, il faut chanter ut sur la position du re; s'il y a trois dièses, il faut chanter ut sur la position du la; s'il y a quatre dièses, il faut chanter ut sur la position du mi; s'il y a cinq dièses, il faut chanter le même ut sur la position du si. S'il y a un bémol après la clef, il faut chanter ut sur la position du fa &c: de sorte que tous les tons de la musique parcourent successivement tous les intervalles de la gamme, ce qui demande un travail infini, et une pratique constante de plusieurs années. Les voix chantent-elles sans transposition, selon la pratique des Italiens? Elles ont d'autres difficultés à surmonter dans la méthode ordinaire: savoir l'embaras de hausser précisément d'un semiton toutes les notes indiquées à la clef par des dièses, et de baisser précisément d'un semiton toutes les notes indiquées à la clef par des bémols: et de se servir toujours également de nos syllabes ut re mi fa sol la si, soit que les notes soient en naturel, en dièse, ou en bémol, ce qui est plus propre à nous dégouter de l'harmonie, qu'à nous y rendre sensibles. Nous donnerons une méthode qui applanira ces difficultés sans rien changer à la position ordinaire des dièses et des bémols: d'où il suit que nous devons continuer de les écrire après la clef.

On demande 3°. S'il est à propos de retenir les chiffres, que nous appliquons aux clefs pour faire connoître les différentes espèces de mesures? Avant que de répondre cette question, il faut examiner les rapports que les chiffres ont avec les mesures.

La mesure est l'ame de la musique. Sans elle les pièces ne peuvent s'exécuter avec précision, l'art musical cesse d'être un art régulier, et nos concerts ne sont plus qu'un assemblage de sons sans ordre et sans suite. De tous temps les musiciens ont senti la nécessité de la mesure, c'est à dire d'une règle fixe et constante, qui marquât d'une manière exacte et précise le mouvement lent ou précipité de toutes les parties du chant

19.
56

que l'on avoit à rendre. Mais cette regle a-t-elle jamais été proposée d'une manière fixe et invariable? Souvent rien de plus vague et de plus indéterminé. Quelques richesses que notre musique ait acquises, nous sommes encore pauvres, et très pauvres à cet égard. Nous variés à la vérité nos mesures à l'infini, et nous tâchons de les distinguer par différents caractères; mais de ce grand nombre de mesures, en est-il une seule qui s'exécute uniformément dans toutes les provinces; qui ait précisément le même degré de lenteur ou de vitesse; qui se vende aujourd'hui comme elle s'est vendu hier? Les caractères dont on les marque ne font point assez précis; voilà ce qui les rend defectueux.

Les anciens, je veux dire, les Grecs et les Romains, avoient une mesure assez exacte. L'attention qu'ils avoient de ne mettre qu'une seule note de musique sur chacune de leurs Syllabes, produisoit nécessairement une uniformité, qui ne peut se rapporter à notre musique, ni aux paroles que nous avons à exprimer. Chaque syllabe parmi eux étoit longue ou brève. Chaque brève avoit une durée fixe et invariable dans la prononciation; on y employoit précisément le même espace de tems à Athènes et dans toutes les bourgades de la Grèce, à Rome et dans toutes les villes de l'empire Romain. On mettoit précisément le double de tems à prononcer la syllabe longue. C'est à dire que s'il falloit une huitième de seconde pour la prononciation de la syllabe brève, il ne falloit qu'un quart de seconde pour la prononciation de la syllabe longue. Les oreilles des Grecs et des Romains étoient si délicates à cet égard, que quiconque avoit un peu bruni sur les syllabes, ou qui les avoit ^{rendu plus brèves} ~~accourcies~~ se seroit fait piffler. Les notes de musique, qui répondoient exactement à ces syllabes, avoient donc des tems d'une durée précise et constante: et ces notes étoient à peu près pour la durée, ce que nous exprimons aujourd'hui par des noires et par des croches.

Les anciens avoient quatre sortes de mesures, qu'ils nommoient Rhythmes: savoir le Rhythme égal, le double, le Sesqui-altère et l'épibite. Le Rhythme égal étoit composé de deux tems égaux; c'est notre mesure à deux tems, soit qu'on l'exprime par deux notes blanches, ou par deux noires, ou par deux croches, ou par leur équivalent. Le Rhythme double étoit composé

de deux temps inégaux, dont l'un étoit précisément le double de l'autre; c'est notre mesure à trois temps, soit qu'on l'exprime par une ronde et une blanche, ou par une blanche et une noire, ou par une noire et une croche, ou par leurs équivalents. La différence de ces deux anciennes mesures aux nôtres; c'est que parmi les anciens elles avoient une durée fixe et invariable, au lieu qu'elles ne l'ont point parmi nous. Le Rhythme lesquialtere étoit composé de deux temps dont le plus long étoit au plus court comme 3. est à 2. Cette mesure étoit rare chez les anciens; mais elle est inconnue parmi nous: pour en avoir une idée juste, il faut se représenter une mesure composée de cinq blanches, ou de cinq noires, dont trois font le premier temps, et deux le second. Le Rhythme Epitrite, le moins usité de tous, étoit composé de deux temps, dont le plus long étoit au plus court, comme 4 est à 3. Telle seroit une mesure composée de sept blanches ou sept noires, dont quatre donneroient le premier temps, et trois le second. Cette mesure est encore inconnue parmi nous, et ne doit point exciter nos regrets.

Lors que les arts commencent vers le XV siècle à sortir de l'obscurité, dans laquelle les temps de barbarie les avoient plongés, rien n'étoit plus commun que de voir dans la musique des mesures de toutes les sortes, bonnes ou mauvaises. Nous l'apprenons du Traité pratique de musique de Franchin Gaffore Gafore imprimé en 1496. Outre nos mesures ordinaires, on y voit des mesures dans le rapport de 4. à 5. de 5. à 4.; de 5. à 6. de 6. à 5. de 5. à 7. de 7. à 5. de 7. à 9. de 9. à 7. de 4. à 7. de 7. à 4. &c. toutes mesures qui n'avoient ni la précision des anciennes, ni l'aisance des nôtres; que nous ne concevions pas même comment elles pouvoient être mises en pratique.

Enfin après avoir longtems tâonné sur la manière de réduire toutes les ~~mesures~~ mesures à une forme régulière, on les renferma dans trois classes, qui en donnoient toutes les espèces d'une façon assez intelligible; mais sans une exacte précision, parce que tout y étoit relatif; et que le terme de comparaison étoit encore vague et incertain. Ces mesures étoient, comme elles le sont encore aujourd'hui, à deux, à trois et à quatre temps,

97

ont, chacune renfermoit plusieurs autres, comme autant d'es-
pèces différentes, et toute la différence de chaque espèce se confis-
soit que dans le plus ou le moins de vitesse ou de lenteur de
la mesure. La mesure à quatre tems se marquoit anciennement
par un O. Ce caractère faisoit connoître qu'il falloit une
note ronde à chaque mesure, ou son équivalent, tel que deux
blanches, ou quatre noires, ou huit croches. Dans la suite on
substitua à ce caractère le C ouvert qui le représentoit.

C'est cet O ou ce C qui sert de terme de comparaison, à
toutes les espèces de mesures, de quelque façon qu'elles soient ex-
primées. Après chaque figure de la mesure l'O ou le C est
toujours sous entendu. Nous allons le faire voir dans toutes les
espèces de mesures, soit qu'elles soient usitées ou qu'elles puissent
l'être.

On peut distinguer cinq espèces de mesures à quatre tems.
La première se marque par un C et quelque fois par un 4. ce
qu'il faut entendre comme s'il y avoit $\frac{4}{4}$ C c'est à dire quatre
quarts d'une note ronde, ^{ou quatre noires} pour les quatre tems de la mesure. La
seconde peut se marquer par $\frac{8}{4}$ en sous entendant toujours le C.
ce qui signifieroit que la mesure est composée de huit quarts de
ronde, ou de la valeur de huit noires, deux à chaque tems.
La troisième peut se marquer par $\frac{16}{4}$ ce qui designeroit que la
mesure est composée de seize quarts de ronde, ou de la valeur
de seize noires. La quatrième aussi peu usitée que les deux pre-
cédentes peut se marquer par $\frac{12}{4}$ ce qui indiquera que la mesure
est composée de douze quarts de ronde, ou de la valeur de douze
noires, trois à chaque tems. La cinquième, fort en usage, se
marque par $\frac{12}{8}$ ce qui signifie que la mesure est composée de
douze huitièmes de ronde, c'est à dire de douze croches, trois
à chaque tems.

On distingue communément quatre espèces de mesures à
deux tems. La première marquée autrefois par un O barré,
pour faire voir que la ronde étoit partagée en deux tems, se
marque ordinairement par un C barré, qui a le même usage:
on la marque aussi fort souvent par un 2. ce qu'il faut en-
tendre comme s'il y avoit $\frac{2}{2}$ C c'est à dire deux moitié d'une
note ronde, ou la valeur de deux blanches, pour les deux tems

de la mesure. La seconde se marque par $\frac{2}{4}$ ou par $\frac{4}{8}$ en s'entendant toujours le C ce qui signifie que la mesure est composée de deux quarts ou de quatre huitièmes d'une ronde; c'est à dire de la valeur de deux noires ou de quatre croches. La troisième se marque par $\frac{6}{4}$ ce qui désigne que la mesure est composée de six quarts de rondes, ou de la valeur de six noires, trois à chaque temps. La quatrième se marque par $\frac{6}{8}$ ce qui signifie que la mesure est composée de six huitièmes de ronde ou de la valeur de six croches, trois à chaque temps.

Les espèces de mesures à trois temps peuvent se réduire à ~~vingt~~ ~~sept~~ ~~sept~~ La première peut se marquer par $\frac{3}{1}$ ce qu'il faut entendre comme s'il y avoit $\frac{3}{1}$ C c'est à dire trois rondes ou la valeur de trois rondes, une pour chaque temps. La seconde se marque par $\frac{3}{2}$ ce qui signifie que la mesure est composée de trois moitiés de ronde, c'est à dire de la valeur de trois blanches, une à chaque temps. La troisième se marque par $\frac{3}{4}$ et après communément, quoique mal à propos par 3. ce qui désigne que la mesure est composée de trois quarts de ronde, ou de la valeur de trois noires. La quatrième se marque par $\frac{3}{8}$ ce qui indique que la mesure est composée de trois huitièmes de ronds, ou de la valeur de trois croches. La cinquième peut se marquer par $\frac{3}{16}$ ce qui fera connaître que la mesure est composée de trois seizièmes de ronde, ou de la valeur de trois double-croches. La sixième ~~peut toutes ces mesures, et d'autres semblables qui peut se marquer~~ par $\frac{9}{4}$ ce qui fera entendre que la mesure est composée de neuf quarts de ronde, c'est à dire de la valeur de neuf noires, trois à chaque temps. La septième se marque par $\frac{9}{8}$ on connoit par ce signe que la mesure est composée de neuf huitièmes de ronde, ou de la valeur de neuf croches, trois à chaque temps.

Toutes ces mesures, et d'autres semblables qu'on peut imaginer, ont chacune leur caractère différent; mais elles sont toutes defectueuses, parce qu'elles ne marquent point un espace de temps précis et déterminé. Elles ont un rapport exact avec la note ronde. Mais la durée de cette note ronde n'étant point déterminée, et ayant tantôt plus, tantôt moins

de lenteur ou de vitesse; il est impossible que les mesures qui ont rapport à cette note ronde, aient un mouvement fixe et invariable. Le principe n'ayant aucune précision, les choses qui s'y rapportent ne peuvent en avoir d'avantage. Les paroles qu'on ajoute souvent après la clef Lentement, gravement, vivement, Adagio, vivace, presto, allegro &c. n'ont encore rien qui détermine le degré précis du mouvement qui convient aux pièces, de sorte qu'on ne peut les exécuter dans le mouvement que le Compositeur a voulu leur donner, qu'à peu près, et à la faveur d'une longue habitude.

Tous les musiciens ont senti cette difficulté, ils ont conclu qu'il étoit nécessaire d'avoir un chronomètre exact, c'est à dire une machine propre à mesurer les temps, qui marquât dans la dernière précision le mouvement de chaque pièce; mais ils n'ont pu encore s'accorder sur le choix des machines qu'on leur offroit à cet effet. Le chronomètre le plus simple et le moins incommode, à ce qui m'a paru, est celui qui nous a été proposé par l'Abbé Soumille. C'est un pendule libre, un cordon brette d'une longueur indéterminée, attaché par un clou au plancher et par un autre clou à la muraille, avec un petit poids de plomb, bien arrondi, qui demeure suspendu. Il y a plusieurs boucles à ce cordon, qu'on attache à la muraille, et les différentes vibrations que fait le plomb suspendu donnent le modèle des différents mouvements des airs, suivant que le cordon est plus ou moins long. Il est évident qu'une telle machine étant adoptée par tous les musiciens de l'Europe et même du monde entier, il ne faudroit plus pour exécuter les pièces par tout uniformément, que par marquer après le signe ordinaire de la mesure, je veux dire après les chiffres, de quelle longueur doit être le pendule, et combien de vibrations ^{le plomb} ~~il~~ doit faire pendant un certain nombre de mesures de la pièce. On pourroit même disposer ^{un} le pendule de telle sorte que le plomb donneroit une vibration par chaque mesure, de quelque espèce que soit cette mesure; et alors pour la pratique il n'y auroit qu'à marquer après le signe de la mesure, la longueur du pendule.

Mais les musiciens pour l'ordinaire ne font point gens à se régler sur ces sortes de machines, quelque avantage qu'ils puissent en recevoir. Je vais leur proposer une autre méthode encore plus simple et qui leur plaira peut être d'avantage. Voici donc ce que je pense sur la question proposée.

Plusieurs auteurs ont voulu réduire toutes les espèces de mesures à deux, savoir la mesure à deux temps et la mesure à trois temps. Cela n'est point nécessaire pour la pratique: il en résulte même des inconvénients. Je dis 1^o que cette réduction n'est point nécessaire. Accoutumés, comme nous sommes, à la mesure à quatre temps, cette mesure ne nous cause pas plus d'embaras que la mesure à deux temps. Je dis 2^o que plusieurs inconvénients résultent de cette réduction. Le plus grand, selon moi, c'est qu'en réduisant à la mesure à deux temps toutes celles que les anciens renfermaient sous le nom de *Rythme égal*, nous ne connoissons plus à l'inspection seule du signe de la mesure, si les simples croches doivent être égales ou pointées. Car c'est une affaire de convention entre les musiciens, que dans la mesure à quatre temps, et dans la binaire marquée par $\frac{2}{4}$ toutes les croches sont égales, au lieu que dans la mesure à deux temps, marquée par 2. ou par un C barré les croches sont pointées, ou passées de deux en deux en appuyant l'avantage sur la première. Que deviendra cette convention, si toutes les espèces de mesures à quatre temps et à deux temps ne sont plus marquées que par un 2. qui ne marque qu'un mouvement équivoque et indéterminé? Le second inconvénient, c'est que dans la mesure à quatre temps, chacun des quatre temps étant marqué séparément, nous sentons mieux la mesure pour chacune des parties de chaque mesure, au lieu que les quatre temps n'étant battus qu'à deux temps, le mouvement de la main est trop lent pour faire sentir précisément toutes les parties de la mesure. D'ailleurs, si l'on vouloir réduire le nombre de mesures, il n'y auroit pas plus de raison de les réduire à deux, que de les réduire à une seule; puis que toutes les espèces de mesures à trois

25
59

beaux peuvent se réduire à la mesure à deux temps en prenant toujours de deux en deux les mesures ternaires, comme on le fait dans les mesures $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$. Je crois qu'il est à propos de conserver toutes les espèces de mesures qui sont en usage; par ce qu'on y voit mieux le rapport de chaque note avec la note ronde, qui fait le terme commun de toutes les comparaisons; et que le mouvement de chaque pièce y est marqué plus précisément. Si cette multitude de figures différentes effraye d'abord les commençans, ils sentent bientôt par la pratique qu'il n'y a pas plus de difficultés que si toutes les mesures étoient réduites aux mesures à deux et à trois temps.

À l'égard de la manière de marquer précisément la durée de chaque mesure, et de la faire exécuter uniformément par tout, il faut avouer que les chiffres, ou figures de mesures que nous mettons après chaque clef, ne donnent point cette précision; et qu'ils ne peuvent servir qu'à ceux qui ne cherchent dans la musique qu'un mouvement à peu près exact, ou qui ont un grand usage de la musique. La raison en est, comme nous l'avons dit, que tous ces figures se rapportent à la note ronde, dont la valeur ou la durée n'étant point connue, ne peut servir à faire connaître les parties qui s'y rapportent. Ce n'est donc qu'en évaluant la durée de cette note ronde, qu'on peut avoir une mesure fixe dans la musique. Or voici un moyen de l'évaluer sans avoir besoin de recourir aux Chronomètres artificiels.

La note ronde dans la mesure la plus lente, par exemple dans celle d'un Adagio, tient à peu près la durée de quatre secondes; par conséquent chaque noire ne dure qu'une seconde ou 60. tierces. Que les musiciens s'accordent à écrire 60. à la tête des pièces dont le mouvement est semblable à celui de cet Adagio, ils auront la durée fixe de la noire, qui leur servira de terme de comparaison, pour toutes les autres espèces de mesures, et tout sera déterminé et invariable. Ainsi dans les mesures où les noires ont une fois moins de durée que dans l'Adagio, ils marqueront 30. à la tête de la pièce. Dans les mesures où les noires ont deux fois moins de durée que dans l'Adagio, ils marqueront 15. à la tête de la pièce. Les compositeurs indiqueront ainsi par le nombre des tierces de minutes que doivent durer les noires, et qu'ils écriront à la tête

des pièces, ou immédiatement avant ou après les signes ordinaires, le mouvement précis qu'ils voudront donner aux pièces de leur composition, de quelque genre qu'elles soient. Voilà, si je ne me trompe, le moyen le plus simple de rectifier ce qui manquait de précision à nos mesures.

On demande 4°. S'il est expédient de conserver les lignes de la portée, inventées par Guy d'Arezzo, et perfectionnées par les musiciens plus modernes?

Pour répondre cette question, il suffiroit de faire remarquer, que tous les efforts qu'ont fait M. Sauvveur, M. de Mos et M. Rouffean de Geneve, pour abolir les lignes ordinaires de la musique, ont été vains et infructueux; et que le public, attentif sur ses intérêts, n'a jamais voulu se prêter à cette innovation. Mais il faut faire voir que la repugnance du public étoit bien fondée; et qu'on ne pouvoit adopter la nouvelle méthode, sans introduire dans la musique l'embarras et la confusion.

Rien de mieux inventé dans la musique que les lignes de la portée, qui nous marquent d'une manière précise les degrés d'élevation ou d'abaissement, qui commencent aux voix et aux instrumens dans la suite du chant. Ces lignes, depuis longtemps au nombre de cinq, nous présentent une espèce d'échelle musicale, où d'un coup d'œil nous distinguons d'abord la distance des tons et la grandeur des intervalles, ce qui ne se rencontre dans aucun des autres systèmes. Les lignes et les entre-lignes sont comme autant d'échellons sur lesquels les notes placées ont un degré d'élevation sensible, et qu'on ne peut confondre avec tout autre degré. Quoique le papier soit comme un terrain plat et uni, on décrit sur ce papier une échelle au moyen des lignes; on dresse le papier et voilà l'échelle levée. Il y a dans cette échelle du haut, du bas et du milieu: les tons y sont caractérisés sur chaque échelon; rien de plus frappant. Il n'est pas nécessaire que je dise à un ouvrier de monter, lorsqu'il voit un escalier devant lui. Mais dans les méthodes modernes on font les échelles? Toutes les notes, avec des figures auxquelles nous ne sommes pas accoutumés, écrites sur une même ligne, ne présentent aucun degré d'élevation, ni d'abaissement; ce n'est que par une application fautive, que nous pouvons discerner que ces notes ne sont pas toutes à la même hauteur. Soutenir que ces méthodes soient

plus faciles que notre methode commune, j'aimerois autant dire, qu'il est plus facile d'apprendre à monter et à descendre dans une plaine, que dans un endroit où il y auroit des degrés vifs et sensibles.

Dans notre système ordinaire une échelle uniforme, qui marque exactement les degrés des intervalles soulage l'imagination, au lieu que l'imagination travaille et se fatigue, lors qu'il faut donner une quarte, une quinte ou une sixte d'elevation ou d'abaissement à l'une des deux figures assés semblables, qui se touchent sur la même ligne, de sorte que pour se servir de la nouvelle methode, il faudroit avoir à peu près la connoissance de l'ancien système, ce qui augmente le travail de la moitié. On regardera, si l'on veut le nouveau système comme un memorial de chant, qui peut servir à rappeler ce qu'on sçait déjà, ainsi que certains caracteres marqués sur des lettres, font ressouvenir de ce qui devoit être plus développé. Et cela pris le seul avantage qu'on puisse retirer de ce système est d'employer beaucoup moins de papier et de tems à noter la musique, que dans le système commun, ce qu'on peut appeller, comme le dit Brossart, faire le profit de la bourse et du tems, bien plus que de l'intonation et de la musique.

J'ajoute que cette methode a des defauts essentiels, ^{sur tout} lors qu'on en fait l'application à la pratique du Plainchant. Dans l'ancien système la position des clefs sur les lignes, ou des dièses et des bémols sur les lignes et sur les entre-lignes nous aident beaucoup dans l'intonation, parce qu'elle nous apprenoit où étoient situés les semitons dans une suite de notes, avantage qui ne se trouve plus dans les systèmes de nouvelle Vatte. Dans l'ancienne methode on voit d'abord à quelle hauteur montoient les pieces, et il étoit facile de les entonner dans un bon convenable pour éviter la cacophonie: on ne le voit plus dans le nouveau système. Dans ce système moderne le chant sur le livre, en usage dans la plus part des Chapitres, est encore impraticable. Car l'on sçait que c'est une regle assés generale dans le Contrepoint Ecclésiastique, que les voix accompagnantes s'elevent lorsque le Plainchant descend, et qu'elles descendent lorsque le plainchant monte. La pratique en étoit aisée lors que le chant étoit marqué sur des lignes; mais sans cette échelle musicale, peut-on distinguer si facilement lors que le chant s'eleve ou

l'abaissé? Il n'y a qu'un défaut dans notre manière de noter les chants: c'est que nous ne distinguons pas du premier coup d'oeil si les intervalles sont majeurs ou mineurs, et qu'il est besoin de se ressouvenir à chaque instant des figures appliquées à la tête de la ligne. Mais un peu d'usage et de pratique fait évanouir ces petites difficultés, qui ne se trouvent pas moins dans la plus part des systèmes modernes. Il est donc démontré que nous perdions beaucoup ne gagnerions rien, et qu'il y auroit à perdre pour nous, si nous abandonnions les lignes employées jusqu'à présent dans la musique.

On demande 5°. Si il est avantageux de continuer à nous servir de la figure des notes, qu'on a presque toujours employée dans la pratique du chant, depuis le temps de Jean des Murs?

Trois auteurs modernes ont proposé à ce sujet ~~deux~~^{des} systèmes, qui ne me paroissent pas assez avantageux, pour faire oublier l'ancien système. Le premier est de M. Sauvour. Il veut qu'au lieu des anciens noms Ut re mi fa sol la si ut, nous prenions ces syllabes pa ra ga so bo lo do pa, et que nous substituions à la figure de nos notes, d'autres figures qui ont quelque rapport à ~~la figure~~^{celle} des voyelles de ces syllabes. Cette analogie se trouve en effet entre les syllabes pa ra ga so bo lo do qu'il exprime par des notes qui ont à peu près la figure de ces lettres p q b d p q b d; mais les autres n'ont qu'une analogie beaucoup plus éloignée. Il fait répondre ces figures blanches ou noires à nos notes blanches et noires. Quand il faut exprimer des notes en ~~dièse~~ naturel les queues de ces notes sont droites: Si il faut exprimer des notes en dièses les queues sont recourbées vers la droite, et pour les notes en bémols elles sont recourbées vers la gauche.

Le second système est celui de L. Souhaitly Cordelier, perfectionné par M. Rousseau. Dans ce système la figure des notes qui répondent à Ut re mi fa sol la si, sont nos sept premiers chiffres 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Les dièses et les bémols y sont marqués par des barres qui traversent le corps du chiffre en descendant de droite à gauche, et de gauche à droite.

Le troisième système est celui de M. de Mos, qui inféroit les notes sur une même ligne avec les paroles du texte, en mettant une note après chaque syllabe. Ces notes n'étoient guères

61 ²⁹

différentes de celles dont nous nous servons dans notre Clairchant, que par la disposition de leurs queues, qui représenteraient nos notes ut re mi fa sol la si, selon qu'elles répondraient, à l'un des quatre angles du livre, ou à quelqu'une de ses marges, supérieure, inférieure ou latérale.

Si ces systèmes s'étoient présentés avant l'introduction de notre système commun, peut-être ~~aurait~~ eussent-ils été vus aussi favorablement que celui qui est aujourd'hui en vogue: on peut même dire qu'à certains égards ils méritaient la préférence, sur tout les deux premiers. Mais ils sont venus trop tard. Les petits avantages qu'ils peuvent avoir au dessus de notre méthode ordinaire ne sont point assez considérables, pour qu'on prenne le parti de réformer tous les anciens livres, et de s'en procurer de nouveaux, ce qui ne pourroit se faire sans beaucoup de dépenses. Ces systèmes ont aujourd'hui des défauts qu'ils n'auroient pas eus, s'ils avoient été connus plutôt. Ces défauts ne sont que négatifs; mais ils n'en sont pas moins réels par rapport aux musiciens, qui familiarisés avec une méthode ne peuvent ni ne doivent l'abandonner pour en suivre une nouvelle, qui n'apprend rien de neuf. Aujourd'hui, que nous sommes habitués aux anciennes notes, l'usage nous a tellement accoutumés à leurs figures, que toute autre nous paroitroit étrange et nous embarrasseroit. Comment pourrions nous dans un mouvement vif et précipité distinguer les dièses des bémols soit dans le système de M. Sauvœur, soit dans celui de M. Rouffeur ou de ~~mon~~ M. de Mos? Une queue ~~de~~ recourbée à droite ou à gauche, ~~avec~~ un chiffre barré de telle ou telle façon, une note allongée vers l'angle ou vers la marge d'un livre sont ils des objets assez distingués de tout autre, pour nous en faire sentir sans aucune peine la différence? Pourra-t-on aisément dans le système de M. Sauvœur distinguer un ut et un mi, d'avec un sol et un si? Nous, pour qui il est indifférent que les queues des notes soient en montant ou en descendant, pouvons nous distinguer dans la pratique si ces quatre notes modernes ont la queue à droite ou à gauche, en bas ou en haut? D'ailleurs ces systèmes ne sont gueres praticables, qu'en abrogeant les lignes de notre portée ordinaire; et

nous avons fait voir qu'il étoit de notre intérêt de conserver ces lignes. Il n'est donc pas moins de notre intérêt de conserver nos notes anciennes, qui par leur distinction de rondes, blanches, noires, croches, double-croches, triple-croches, et par leur position sur l'échelle musicale, nous donnent non seulement une intonation aisée, et beaucoup de facilité à distinguer leurs différences; mais encore une aisance infinie de marquer précisément tous les temps de nos mesures, ce qui se fait beaucoup moins naturellement dans les autres systèmes.

L'on demande enfin si pour l'avantage de ceux qui apprennent à solfier et à chanter, il faut conserver aux notes les noms Ut re mi fa sol la si ut, qu'on leur donne communément?

Quelque ennemi que je sois de toute innovation, qui ne porte point avec elle un caractère d'utilité qui la rende respectable, comme on l'a vu jusqu'ici, je crois qu'on ne peut raisonnablement se dispenser, pour le progrès de l'art musical, de changer les anciens noms des notes, et d'en substituer de nouveaux, qui aient quelque analogie avec les anciens sans en avoir les défauts. Ce que je vais dire en démontrera la nécessité: et le système que je vais proposer levera toutes les difficultés sans causer aucun embarras.

Nous trouvons deux défauts dans les anciens noms Ut re mi fa sol la si ut. 1^o quelques unes de ces syllabes sont difficiles à prononcer à la rencontre des autres. Ut et Sol devant une syllabe qui commence par une consonne, sont trop longs. Dans les grandes vitesses il est presque impossible de les prononcer. Nous le sentons nous mêmes, puis qu'en solifiant nous les prononçons à peu près comme s'il y avoit u et so. Les syllabes qui finissent par une voyelle, se rencontrant devant Ut forment une forte d'hiatus, qui cause encore de l'embarras dans la prononciation. Ce premier défaut n'est point considérable; mais le second est essentiel et d'une conséquence infinie. Le voici. Ces noms Ut re mi fa sol la si ut ne peuvent signifier que les notes en naturel, au lieu que dans le système commun on les fait signifier également les notes en dièse et en bémol. Le re dièse et le re bémol n'y portent point d'autre nom que celui de re: l'Ut dièse et le Sol dièse n'y sont point nommés autrement qu'Ut et Sol: et ainsi des autres. Or

comment peut-on exprimer des grandeurs différentes par les mêmes noms?
~~figurer~~? De là mille embarras, qui font sentir la faiblesse et l'irrégularité du système. Si vous chantez par transposition, pour réduire le chant au naturel, afin de vous sauver de l'embarras des dièses ou des bémols, il faut que vous ayez dans l'esprit et dans la mémoire autant de gammes différentes, comme il y a de Semitons différents dans l'étendue d'une octave: encore ne pouvez-vous pas vous accorder avec un joueur d'instrument, qui s'occupe tout autrement que vous, et qui dit re ou mi, ou fa, ou quelque autre note, tandis que vous prononcez l'ut. Si vous chantez sans transposition vous prononcez sur les dièses des ut, des fa, des sol, qui ne font ni ut, ni fa, ni sol, et sur les bémols des si, des mi, des la, qui ne font ni si, ni mi, ni la; et au lieu de vous rendre sensible à l'harmonie et ferme dans l'intonation, ce qui arriveroit si chaque nom marquait toujours précisément le même degré d'élevation de la voix; vous vous rendez incapable ~~de~~^{de} sentir la justesse ~~et de la rendre~~ de l'harmonie et de la rendre.

Ce défaut a été aperçu par tous ceux qui ont écrit sur la musique. Ils ont dit presque tout d'une voix que notre intonation seroit toujours imparfaite, et sujette à mille variétés, tandis que nous n'avions pas, pour exprimer les sons de la musique, autant de noms différents, comme il y a de semitons dans l'octave. Mais ces auteurs n'avoient point encore calculé suffisamment tous les sons de la musique. S'il avoient porté leurs vues plus loin, ils auroient vu que chaque note de l'octave pouvant être en naturel, en dièse et en bémol, il étoit nécessaire qu'elle eût trois noms différents pour indiquer ses divers changemens. C'est ce que nous allons proposer. Il est vrai qu'il y aura alors dans la gamme totale de la musique 21 noms différents, au lieu des 7 connus dans le système commun. Mais on fera bien de dédommager de cette multiplicité de noms, qui n'est qu'apparente, par les avantages qu'on en recevra. Voici le système.

Pour représenter les huit noms anciens de la gamme ut re mi fa sol la si ut, je prends les consonnes de ces noms, à l'exception de la consonne de si qui ayant déjà été employée pour

Le Sol ne peut plus me servir, c'est pourquoi j'y substitue un B qui représente le bequarre ou le bemol qui dans l'ancien système de Guy d'Arverzo répondait à ce que nous avons nommé Si ou La. ainsi les huit noms nouveaux sont { T. B. C. F. S. L. B. T. }
 Ut re mi fa sol la si ut

Pour faire prononcer ces noms, je leur joins une voyelle après la consonne, et ces voyelles, qui sont a, e, i, o, marquent si les notes qu'elles représentent sont en naturel, en dièse ou en bemol, comme dans le système de M. Sauvour, de qui j'ai tiré l'idée de celui que j'offre au public, et à qui je dois rapporter toute la gloire de l'invention. La gamme en naturel est représentée ainsi { Ta Ra Ma Fa So Lo Bo Ta }
 mi fa sol la si ut

où l'on voit que le Semiton est marqué par le passage de l'a à l'o, ou par celui de l'o à l'a. La gamme en Bemol s'exprime ainsi { To Ro Mo Fe Se Le Be To }
 utb. reb. mib. fab. solb. lab. sib. utb

où l'on voit que le Semiton est marqué par le passage de l'o à l'e, ou par celui de l'e à l'o. La gamme en dièse est représentée de la sorte { Ti Ri Mi Fa Sa La Be Ti }
 utd. red. mid. fad. sold. lad. sid. utd

où l'on voit que le Semiton est marqué par le passage de l'i à l'a, ou par celui de l'a à l'i. Si l'on voit que la même note fût deux fois dièse, elle prendrait le nom de la en e: ainsi Ta deux fois dièse se nommerait Te; et Fa deux fois dièse la note qui est immédiatement au dessus d'elle dans la gamme naturelle par exemple Ta deux fois dièse se nommerait Ta: de même si l'on voit que la même note fût deux fois bemol, elle prendrait le nom de la en o au lieu de la en e: ainsi So deux fois bemol se nommerait So et ra deux fois bemol se nommerait re. et la deux fois bemol se nommerait lo.

* Dans les noms anciens je marque les dièses par un d et les bemols par un b.

Pour faire mieux comprendre tout le système, je mets ici sous un point de vue la suite de tous les noms de la gamme tant en naturel, qu'en dièse et en bemol.

To. Ta. Ti. Ro. Ra. Ri. Mo. Ma. Fe. Mi. Fo. Fa. Se.
 utb. ut. utd. reb. re. red. mib. mi. fab. mid. fa. fad. sold.

So. Sa. Le. Lo. La. Ba. Bo. To. Ra. Ta.
 sol sold. lab. la lad. sib. si utb. sid. ut.

On trouvera à la fin de cette brochure des exemples de toutes les espèces de modulations, et l'on jugera par la facilité qu'on aura de les rendre, combien cette méthode est simple et aisée, en comparaison de l'ancien système.

le sol ne peut plus me servir, c'est pour quoi j'y substitue un B. qui représente le becarre ou le bemol qui dans l'ancien système de Guy d'Arezzo répondoit à ce que nous avons nommé Si ou Za. ainsi les huit noms nouveaux sont

63

T. R. M. F. S. L. B. T
ut re mi fa sol la si ut.

Pour faire prononcer ces consonnes, j'ajoute une voyelle après chaque consonne et ces voyelles qui sont a, e, i, o, u, ou, marquent si les notes qu'elles représentent sont en naturel, en dièse, en double dièse, en bemol ou en double bemol, à peu près comme dans le système de M. Sauvœur, de qui j'ai pris l'idée de celui que j'offre au public, et qui je dois rapporter toute la gloire de l'invention. Dans les notes représentées par les consonnes T. R. M. le l ajouté marque le double bemol, l'e ajouté marque le simple bemol, l'a ajouté marque la note au naturel, l'i ajouté marque le simple dièse, l'u ajouté marque le double dièse: de cette sorte*.

Voyez pag. 5. de notre correction.

Re. Ro. Ra. Ri. Ru.
Rebb. Reb. Re Red. Redd.

* Nous marquons le dièse par un d et le bemol par un b.

Dans les notes représentées par les consonnes F. S. L. B. l'e ajouté marque le double bemol, l'a ajouté marque le simple bemol, l'o ajouté marque la note au naturel, l'i ajouté marque le simple dièse; l'u ajouté marque le double dièse: de cette sorte

Loa. Le. Lo. La. Li.
Labb. Lab. La. Lad. Ladd.

Ce qui fait que les lettres ajoutées à ces quatre lettres consonnes F. S. L. B. n'expriment point la même chose que les lettres ajoutées aux trois premières consonnes, c'est que la note Fa et ses suivantes, sont censés bemols par rapport aux trois premières.

La gamme en naturel dans le mode majeur dut est représentée ainsi:

Ta. Ra. Ma. Fo. So. Lo. Bo. Ta.
ut re mi fa sol la si ut

où l'on voit que l'intervalle du Semiton est marqué par le passage de l'a à l'o et par celui de l'o à l'a; ^{et que le passage de l'a à l'a, et de l'o à l'o marque toujours un ton plein.} Dans le mode mineur d'ut cette même gamme est représentée de la sorte; en ne faisant attention qu'à la marche qu'elle fait en descendant.

Ta Ra Mo Fo So Le Be Ta
ut re mi b. fa sol lab. sib. ut.

où l'on voit que l'intervalle du Semiton est marqué par le passage de l'a à l'o, et de l'o à l'e; et que le passage de l'a à l'a, de l'o à l'o, de l'e à l'e, et de l'e à l'a marque toujours un ton plein.

La gamme de l'ut dieze dans le ton majeur est représentée ainsi:

Ti. Ri. Mi. Fa. Sa. La. Ba. Ti.

utd. red. mid. fad. sold. lad. sid. utd.

où l'on voit que l'intervalle du Semiton est marqué par le passage de l'i à l'a, et par celui de l'a à l'i; et que le passage de l'i à l'i et de l'a à l'a marque toujours un ton plein. Dans le ton mineur d'ut dieze cette même gamme est représentée de la sorte, en ne faisant attention qu'à la marche qu'elle fait en descendant.

Ti. Ri. Ma. Fa. Sa. Lo. Bo. Ti.

utd. red. mi. fad. sold. la. si. utd.

où l'on voit que le Semiton est marqué par le passage de l'i à l'a, de l'a à l'o, et de l'o à l'i; et que le passage de l'i à l'i, de l'a à l'a, de l'o à l'o et de l'o à l'i marque toujours un ton plein.

La gamme de l'ut bémol dans le ton majeur est représentée ainsi:

To. Ro. Mo. Fe. Se. Le. Be. To.

utb. reb. mib. fab. solb. lab. sib. utb.

où l'on voit que l'intervalle du Semiton est marqué par le passage de l'o à l'e, et de l'e à l'o; et que le passage de l'o à l'o, et de l'e à l'e marque toujours un ton plein. Dans le ton mineur d'ut bémol cette même gamme est représentée de la sorte, en ne faisant attention qu'à la marche qu'elle fait en descendant.

To. Ro. Me. Fe. Se. Lou. Bou. To.

utb. reb. mibb. fab. solb. labb. sibb. utb.

où l'on voit que le Semiton est marqué par le passage de l'o à l'e, et par celui de l'e à l'ou, et que le passage de l'o à l'o, de l'e à l'e, de l'ou à l'ou, et de l'ou à l'o marque toujours un ton plein. L'on peut se former une idée de ces autres modes par ceux-ci.

Pour faire mieux comprendre tout le système je mets à la fin de cette brochure ^{les gammes} des exemples de toutes les espèces de modulations, et l'on jugera par la facilité qu'on aura de rendre les modulations les plus difficiles et les moins usitées, combien cette méthode est simple et aisée, en comparaison de l'ancien système.

Les avantages de cette nouvelle méthode font si considérables, qu'il n'y aura que ceux qui ne les auront pas pesés, qui puissent s'y refuser.

35
64

1^o Les syllabes, ou les noms des notes, se prononcent très facilement; parce qu'on n'y rencontre jamais ni deux consonnes, ni deux voyelles de suite: et qu'il n'y a rien de plus simple dans la prononciation qu'une syllabe faite d'une consonne accompagnée de sa voyelle; avantage qui ne se trouve pas dans le système ordinaire.

2^o Toutes les notes différentes ont un nom différent, ce qui manquait dans la méthode commune: et ce nom par sa consonne a une analogie marquée avec celui de l'ancien système qu'il représente à l'esprit. Ainsi quand on verra un Re, un Me, un Fe, il n'y aura personne qui ne se rappelle aisément que ces noms se rapportent au Re, au Mi, au Fa du système de Guy d'Arezzo. Je parle pour ceux qui ont fait usage de l'ancien système; car pour les autres il est fort indifférent qu'une note se nomme Ut ou Ta ou de quel qu'autre nom.

3^o Dans le nouveau système on connaît facilement la différence de tous les intervalles soit majeurs, soit mineurs, qui se trouvent dans l'octave et même au delà de l'octave: avantage d'une grande utilité pour l'intonation et absolument inconnu dans le système ordinaire. L'on fait encore par la différence des voyelles où l'on doit faire les sons pleins et les semitons.

4^o L'on a plus besoin de la méthode de transposition, qui de tous temps a donné la torture aux écoliers. Tout se chante naturellement selon la position des notes, quel que soit le nombre des dièses ou des bémols mis à la tête de la pièce, et cela avec autant et plus de facilité qu'on en avoit à chanter par transposition, après une longue et pénible étude sur la manière de transposer.

Voyez pag. 7.
de notre correction.

5^o Rien n'est meilleur que cette méthode pour rendre l'oreille sensible à la justesse de l'harmonie, et pour accoutumer la voix à rendre les sons avec une juste précision. Chaque syllabe marque un ton fixe et invariable, toujours sur le même degré d'élévation ou d'abaissement. Par exemple la syllabe Sol étoit équivoque dans l'ancien système: sans parler des transpositions, qui varioient son son à l'infini, ce Sol signifioit tantôt le Sol bémol, tantôt le Sol

naturel, tantôt le Sol Dieze; c'est à dire que cette syllabe représenteroit trois sons très différens les uns des autres. Et il en que dans notre Systeme le Se marque toujours le degré précis d'élevation que tous les instrumens bien diapasonés donnent au son de Sol Bemol; le So toujours le degré précis d'élevation qui convient au Sol naturel, et Sa toujours le degré précis d'élevation qui convient au Sol Dieze: en un mot tout son marqué par une de nos syllabes conserve invariablement son même son.

6°. Cette méthode est également utile pour les instrumens et pour les voix. On n'est plus obligé de chanter par transposition ce qu'on avoit joué selon la position naturelle des notes, ou de risquer de se fausser la voix en chantant naturellement des dieser et des Bemols, c'est à dire des sons qu'on ne rendoit justes qu'au hasard et avec beaucoup de peine et d'application. Il n'y a qu'un petit embarras dans notre méthode, qui provient de ce que nous avons voulu conserver les consonnes des noms de l'ancien Systeme. De là il arrive que le Re ancien signifie dans notre méthode le Re double Bemol, que le Mi ancien marque le Mi Dieze, que le fa ancien indique le fa Dieze, que le Si ancien représente le Sol double Dieze et que le La ancien annonce le La Dieze. Mais cette légère difficulté, qui n'embarrassera d'abord que ceux qui seront trop attachés à l'ancien Systeme se dissipera tout à fait, dès qu'on fera un peu routine sur la nouvelle méthode.

7°. Les inconveniens qui ont empêché de recevoir les Systemes de M. Sauveur et de M. Doussé, ne se trouvent plus ici. Il ne s'agit point de refondre les anciens livres de musique, pour s'en procurer de nouveaux; puis que nous avons conservé les clefs, les dieser, les Bemols, les signes des mesures, les lignes de la portée, la figure des notes. Nous n'obligeons point les maîtres à devenir ecclésiastiques; puis qu'ils n'auront besoin que de quelques moments pour se mettre au fait du nouveau Systeme, auquel ils sont déjà disposés par les noms de l'ancien Systeme, dont nous avons retenu les consonnes. Nous ne quittons point les applaudissemens des musiciens, en nous donnant pour auteurs d'une méthode utile au public; puis que nous déclarons que des auteurs plus anciens nous en ont fourni l'idée, et qu'ils ont même porté leurs vues plus loin que nous.

Il n'y a donc aucune raison qui puisse empêcher le public de profiter de la méthode que nous lui offrons pour son avantage.

Je m'arrête ici pour la commodité des lecteurs. Mais je vais faire voir aux musiciens, Géomètres, mathématiciens ou physiciens, que cette nouvelle méthode a encore un avantage bien plus considérable que ceux dont nous avons parlé; qu'elle est très propre à répandre du jour, à mettre de la précision dans la théorie de la musique; et à donner à la physique des sons, plus d'ordre, qu'elle ne pouvoit en avoir sous l'ancien système où tous les noms des sons étoient réduits à sept et se ni fa sol la si.

Que faut-il pour avoir une théorie lumineuse? Il faut avant toutes choses des caractères propres à marquer avec précision la différence de tous les intervalles appréciables, grands et petits. Si l'on n'a de caractères que pour exprimer les octaves, les septièmes, les sixtes, les quintes, les quarts, les tierces, les tons, et quelques semi-tons, ce n'est qu'une théorie esbauchée, qui en ment à peine le nom. Une théorie complète doit s'étendre à tous les degrés de sensibilité musicale. Chaque degré doit avoir son nom, qui le caractérise et le fasse distinguer de tout autre. La pratique est renfermée dans des bornes plus étroites; mais la théorie doit aller jusques là. Que faut-il pour avoir une bonne physique des sons? Il est nécessaire entre autres choses que chacun des sons sensibles que la nature nous fait entendre dans la résonance des corps sonores, puisse être exprimé par un nom propre qui ne convienne qu'à lui, et qui nous le fasse reconnaître parmi tous les autres.

Cette théorie et cette physique trouvent des ressources dans la combinaison des nombres, ou de nos chiffres arithmétiques, qui nous apprennent les rapports de tous les sons et de toutes leurs parties appréciables. Mais nous n'avons point de noms dans notre système ordinaire, qui puissent exprimer toutes ces parties; rien même qui en approche. En effet que peuvent faire les sept noms ut re mi fa sol la si, pour exprimer les degrés de sensation musicale, que M. Sauveur fait monter au nombre de 512. et qui vont peut-être beaucoup plus loin.

Mais ce qui manque au système commun, nous le trouverons aisément dans notre méthode, si nous voulons y faire quelques ad-

ditions, qui ne feront aucun embarras. Nous n'avons qu'à ajouter quelques lettres avant ou après nos syllabes Ta Ra Ma Fo Bi pour avoir dix fois plus de noms qu'il ne faut, pour en donner un propre à chacun des sons appréciables. En voici une pratique qui me paroit fort simple; mais que je ne propose que pour exemple.

Je suppose avec M. Sauveur que le son le plus grave qu'on puisse distinguer aisément, est celui d'un tuyau d'orgue de 32-pieds, qui, selon l'acousticien, donne 12 vibrations et demie en une seconde: et que toute l'étendue des sons appréciables est renfermée en dix octaves. Cela suppose, je prends les dix premières lettres de notre alphabet pour a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, pour signifier les dix octaves de sons appréciables, et j'écris chacune de ces lettres avant nos syllabes, pour marquer les octaves, où les sons représentés par ces syllabes se trouvent renfermés. Ainsi Ta représentant ~~no~~ l'octave ut, aTa signifiera l'ut de l'octave la plus grave, ou le son qui fait 12 vibrations et demie en une seconde: bTa signifiera l'ut de la seconde octave, ou le son qui fait 25 vibrations en une seconde: cTa signifiera l'ut de la troisième octave, ou le son qui fait 50 vibrations en une seconde: ainsi des autres jusqu'à kTa qui signifiera l'ut de la dixième octave, ou le son qui feroit 6400 vibrations en une seconde. On doit juger de même des autres syllabes Ta, Ri, Ma, fo, bi qui étant précédées d'une de nos dix premières lettres, font connoître dans quelle octave sont les sons qu'elles représentent.

Pour évaluer les différentes nuances des sensations musicales, et leur donner à chacune un nom propre, je suppose encore que chaque octave renferme 301 sons appréciables, c'est à dire que la trois cent unième partie d'une octave, ou environ la cinquantième partie d'un ton soit sensible et puisse être appréciée. Ce nombre de degrés de sensibilité musicale est beaucoup plus considérable que celui qu'on donne ordinairement. Car plusieurs disent que l'intervalle le plus petit qu'on puisse distinguer dans le ton, est le Comma, qui est environ la neuvième partie du ton, ou tout au plus le demi comma ou Schisme, qui fait environ la dix huitième partie du ton. Mais en grossissant le nombre des degrés de sensation, nous

39
66

font encore mieux connue la fécondité de notre méthode. cela suppose, j'en suis, une de nos premières lettres de l'alphabet a, b, c, d, e, f, g etc. après chacune de nos syllabes, et ces lettres ajoutés marquent combien de 301^{me} octave, ou d'Heptamendes, comme les appelle M. Sauveur, font ajoutés au son représenté par la syllabe à laquelle on a joint ces lettres. Ainsi Ta représente l'ut, Ta^a représente l'ut auquel on a ajouté un 301^{me} octave; Ta^{ab} représente l'ut auquel on a ajouté deux Heptamendes; Ta^{abc} représente l'ut auquel on a ajouté trois Heptamendes, et ainsi des autres successivement. Pour faire mieux connaître l'usage que l'on peut faire de notre méthode, nous allons représenter toute la cinquième octave des sons appréciables.

Suite des Heptamendes n ^{os} .	Noms anciens des notes.	Noms modernes des notes.	Vibrations à chaque Seconde.	Suite des Heptamendes n ^{os} .	Noms anciens des notes.	Noms modernes des notes.	Vibrations à chaque Seconde.
0.	Ut	eTa	200.	20.	eTib	209 $\frac{23}{50}$.	
1.		eTaa	200 $\frac{23}{50}$.	21.	eTic	209 $\frac{47}{50}$.	
2.		eTab	200 $\frac{23}{25}$.	22.	eTid	210 $\frac{21}{50}$.	
3.		eTac	201 $\frac{19}{50}$.	23.	Ut moyen	eTia	210 $\frac{9}{10}$.
4.		eTad	201 $\frac{21}{25}$.	24.	ou ut de 2 ^e octave	eTif	211 $\frac{19}{50}$.
5.	Ut augmenté d'un comma	eTae	202 $\frac{3}{10}$.	25.	ou ut de 3 ^e octave	eTig	211 $\frac{43}{50}$.
6.		eTaf	202 $\frac{19}{25}$.	26.		eTih	212 $\frac{17}{50}$.
7.		eTag	203 $\frac{11}{50}$.	27.		eTii	212 $\frac{41}{50}$.
8.		eTah	203 $\frac{7}{10}$.	28.	Re bas	eRo	213 $\frac{1}{3}$.
9.		eTai	204 $\frac{9}{50}$.	29.		eRoa	213 $\frac{39}{50}$.
10.		eTaj	204 $\frac{33}{50}$.	30.		eRob	214 $\frac{7}{25}$.
11.		eTaj	205 $\frac{7}{50}$.	31.		eRoc	214 $\frac{39}{50}$.
12.		eTaj	205 $\frac{31}{50}$.	32.		eRod	215 $\frac{7}{25}$.
13.		eTan	206 $\frac{1}{10}$.	33.		eRoe	215 $\frac{39}{50}$.
14.		eTao	206 $\frac{29}{50}$.	34.		eRof	216 $\frac{7}{25}$.
15.		eTaj	207 $\frac{3}{50}$.	35.		eRoj	216 $\frac{39}{50}$.
16.		eTaj	207 $\frac{27}{50}$.	36.		eRoh	217 $\frac{7}{25}$.
17.		eTaj	208 $\frac{1}{50}$.	37.		eRoi	217 $\frac{39}{50}$.
18.	Ut de 2 ^e octave	eTi	208 $\frac{1}{3}$.	38.		eRok	218 $\frac{7}{25}$.
19.		eTia	208 $\frac{49}{50}$.	39.		eRol	218 $\frac{39}{50}$.

40.

Suite des Heptamo- nides.	Noms an- ciens des notes	Noms mo- dernes des notes	Vibrations d chaque seconde.	Suite des Heptamo- nides.	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes.	Vibration d chaque seconde.
40.		ekom	$219 \frac{2}{25}$	68.		ekar	$233 \frac{9}{10}$
41.		ekon	$219 \frac{39}{50}$	69.	Re dieje	ekri	$234 \frac{3}{8}$
42.		ekoo	$220 \frac{7}{25}$	70.		ekia	$234 \frac{49}{50}$
43.		ekop	$220 \frac{39}{50}$	71.		ekib	$235 \frac{13}{25}$
44.		ekog	$221 \frac{7}{25}$	72.		ekic	$236 \frac{3}{50}$
45.		ekor	$221 \frac{4}{5}$	73.		ekid	$236 \frac{3}{5}$
46.	Re dimime d'un comma	ekos	$222 \frac{8}{25}$	74.	Re dieje ang- mente d'un com- ma	ekie	$237 \frac{7}{50}$
47.		ekot	$222 \frac{21}{25}$	75.		ekif	$237 \frac{17}{25}$
48.		ekou	$223 \frac{9}{25}$	76.		ekig	$238 \frac{11}{50}$
49.		ekox	$223 \frac{22}{25}$	77.		ekin	$238 \frac{19}{25}$
50.		ekoy	$224 \frac{2}{5}$	78.		ekii	$239 \frac{8}{25}$
51.	Re	ekia	225.	79.	Mi bemol	ekio	240.
52.		ekaa	$225 \frac{11}{25}$	80.		ekoa	$240 \frac{11}{25}$
53.		ekab	$225 \frac{24}{25}$	81.		ekob	241.
54.		ekac	$226 \frac{12}{25}$	82.		ekoc	$241 \frac{14}{25}$
55.		ekad	227.	83.		ekod	$242 \frac{3}{25}$
56.		ekae	$227 \frac{13}{25}$	84.		ekoe	$242 \frac{17}{25}$
57.		ekaf	$228 \frac{1}{25}$	85.		ekof	$243 \frac{6}{25}$
58.		ekag	$228 \frac{14}{25}$	86.		ekog	$243 \frac{4}{5}$
59.		ekah	$229 \frac{2}{25}$	87.		ekoh	$244 \frac{9}{25}$
60.		ekai	$229 \frac{3}{5}$	88.		ekoi	$244 \frac{23}{25}$
61.		ekak	$230 \frac{3}{25}$	89.		ekok	$245 \frac{12}{25}$
62.		ekal	$230 \frac{33}{50}$	90.		ekol	$246 \frac{1}{25}$
63.		ekam	$231 \frac{1}{5}$	91.		ekom	$246 \frac{3}{5}$
64.		ekan	$231 \frac{37}{50}$	92.		ekon	$247 \frac{4}{25}$
65.		ekao	$232 \frac{7}{25}$	93.		ekoo	$247 \frac{18}{25}$
66.		ekap	$232 \frac{41}{50}$	94.		ekop	$248 \frac{3}{10}$
67.		ekaq	$233 \frac{9}{25}$	95.		ekog	$248 \frac{22}{25}$

Suite des Héptame- nes.	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes.	Vibrations à chaque seconde.	Suite des Héptame- nes.	Noms an- ciens des notes.	Noms mo- dernes des notes.	Vibrations à chaque seconde.
96	402	702	eMor	124	702	eMi	266 $\frac{2}{25}$.
97	402	702	eMa	125	702	eFo	266 $\frac{2}{3}$.
98	202	702	eMaa	126	702	eFoa	267 $\frac{8}{25}$.
99	202	702	eMab	127	702	eFob	267 $\frac{47}{50}$.
100	202	702	eMac	128	702	eFoc	268 $\frac{14}{25}$.
101	302	702	eMad	129	702	eFod	269 $\frac{9}{50}$.
102	302	702	eMae	130	702	eFoa	269 $\frac{4}{5}$.
103	302	702	eMaf	131	702	eFof	270 $\frac{21}{50}$.
104	302	702	eMag	132	702	eFog	271 $\frac{1}{25}$.
105	112	702	eMah	133	702	eFoh	271 $\frac{32}{50}$.
106	112	702	eMai	134	702	eFoi	272 $\frac{7}{25}$.
107	312	702	eMak	135	702	eFok	272 $\frac{9}{10}$.
108	312	702	eMal	136	702	eFol	273 $\frac{21}{50}$.
109	412	702	eMam	137	702	eFom	274 $\frac{4}{25}$.
110	412	702	eMan	138	702	eFon	274 $\frac{4}{5}$.
111	212	702	eMao	139	702	eFoo	275 $\frac{11}{25}$.
112	212	702	eMap	140	702	eFop	276 $\frac{2}{25}$.
113	212	702	eMaq	141	702	eFog	276 $\frac{15}{25}$.
114	312	702	eMar	142	702	eFor	277 $\frac{9}{25}$.
115	312	702	eMi	143	702	eFa	278.
116	312	702	eMia	144	702	eFaa	278 $\frac{16}{25}$.
117	312	702	eMib	145	702	eFab	279 $\frac{7}{25}$.
118	312	702	eMic	146	702	eFac	279 $\frac{23}{25}$.
119	312	702	eMid	147	702	eFad	280 $\frac{14}{25}$.
120	Mi dieze aug- ments d'un comma	eMie	263 $\frac{16}{25}$.	148	Fa dieze aug- ments d'un comma	eFae	281 $\frac{1}{4}$.
121	eMif	264 $\frac{6}{25}$.	149	eFaf	281 $\frac{21}{25}$.		
122	eMig	264 $\frac{21}{25}$.	150	eFag	282 $\frac{12}{25}$.		
123	eMih	265 $\frac{23}{50}$.	151	eFah	283 $\frac{7}{50}$.		

Suite des Heptame- nes.	Noms an- ciens des notes.	Noms mu- sicales des notes	Vibrations à chaque seconde.	Suite des Heptame- nes	Noms an- ciens des notes	Noms mu- sicales des notes	Vibrations à chaque seconde.
152.		e Fai	283 $\frac{4}{5}$.	182.		e Sof	304 $\frac{3}{25}$.
153.	Sol bemol	e Se	284 $\frac{4}{9}$.	183.		e Sog	304 $\frac{41}{50}$.
154.		e Sea	285 $\frac{3}{25}$.	184.		e Soh	305 $\frac{13}{25}$.
155.		e Seb	285 $\frac{39}{50}$.	185.		e Soi	306 $\frac{11}{50}$.
156.		e Sec	286 $\frac{11}{25}$.	186.		e Sok	306 $\frac{23}{25}$.
157.		e Sed	287 $\frac{1}{10}$.	187.		e Sol	307 $\frac{31}{50}$.
158.		e See	287 $\frac{19}{25}$.	188.		e Som	308 $\frac{6}{25}$.
159.		e Sef	288 $\frac{21}{50}$.	189.		e Son	309 $\frac{1}{25}$.
160.		e Seg	289 $\frac{2}{25}$.	190.		e Soo	309 $\frac{19}{25}$.
161.		e Seh	289 $\frac{37}{50}$.	191.		e Sop	310 $\frac{13}{25}$.
162.		e Sei	290 $\frac{1}{25}$.	192.		e Soq	311 $\frac{1}{5}$.
163.		e Sek	291 $\frac{3}{50}$.	193.		e Sor	311 $\frac{23}{25}$.
164.		e Sel	291 $\frac{37}{50}$.	194.	Sol <u>très</u>	e Sa	312 $\frac{1}{2}$.
165.		e Sem	292 $\frac{21}{50}$.	195.		e Saa	313 $\frac{9}{25}$.
166.		e Sen	293 $\frac{1}{10}$.	196.		e Sab	314 $\frac{2}{25}$.
167.		e Seo	293 $\frac{39}{50}$.	197.		e Sac	314 $\frac{4}{5}$.
168.		e Sep	294 $\frac{23}{50}$.	198.		e Sad	315 $\frac{13}{25}$.
169.		e Seq	295 $\frac{7}{50}$.	199.	Sol <u>très aug-</u> <u>mente d'un comma</u>	e Sae	316 $\frac{6}{25}$.
170.		e Ser	295 $\frac{41}{50}$.	200.		e Saf	316 $\frac{24}{25}$.
171.	Sol <u>diminué</u> <u>d'un comma</u>	e Ses	296 $\frac{1}{2}$.	201.		e Sag	317 $\frac{17}{25}$.
172.		e Set	297 $\frac{9}{50}$.	202.		e Sah	318 $\frac{21}{50}$.
173.		e Seu	297 $\frac{43}{50}$.	203.		e Sai	319 $\frac{4}{25}$.
174.		e Sex	298 $\frac{27}{50}$.	204.	La <u>bemol</u>	e Le	320.
175.		e Sey	299 $\frac{11}{50}$.	205.		e Lea	320 $\frac{16}{25}$.
176.	Sol	e So	300.	206.		e Leb	321 $\frac{19}{50}$.
177.		e Soa	300 $\frac{31}{50}$.	207.		e Lec	322 $\frac{3}{25}$.
178.		e Sob	301 $\frac{8}{25}$.	208.		e Led	322 $\frac{43}{50}$.
179.		e Soe	302 $\frac{1}{50}$.	209.		e Lee	323 $\frac{3}{5}$.
180.		e Sod	302 $\frac{18}{25}$.	210.		e Lef	324 $\frac{17}{50}$.
181.		e Soe	303 $\frac{21}{50}$.	211.		e Leg	325 $\frac{2}{25}$.

Suite des Heptamer niles	Noms an- ciens des notes	Noms mo- dernes des notes.	Vibrations à chaque seconde	Suite des Heptamer niles.	Noms an- ciens des notes	Noms mo- dernes des notes	Vibrations à chaque seconde.
212.		eLh	325 $\frac{21}{25}$.	241.		eLot	348 $\frac{9}{25}$.
213.		eLei	326 $\frac{2}{50}$.	242.		eLou	349 $\frac{7}{25}$.
214.		eLek	327 $\frac{2}{25}$.	243.		eLox	349 $\frac{24}{25}$.
215.		eLel	328 $\frac{3}{25}$.	244.		eLoy	350 $\frac{19}{25}$.
216.		eLem	328 $\frac{22}{25}$.	245.	La si	eLa	351 $\frac{14}{25}$.
217.		eLen	329 $\frac{16}{25}$.	246.		eLaa	352 $\frac{19}{50}$.
218.		eLeo	330 $\frac{2}{5}$.	247.		eLab	353 $\frac{1}{5}$.
219.		eLep	331 $\frac{4}{25}$.	248.		eLac	354 $\frac{1}{50}$.
220.		eLeq	331 $\frac{23}{25}$.	249.		eLad	354 $\frac{21}{25}$.
221.		eLer	332 $\frac{17}{25}$.	250.	La <u>si</u> <u>aug.</u>	eLae	355 $\frac{33}{50}$.
222.	La	eLo	333 $\frac{1}{3}$.	251.	<u>menke d'un comma</u>	eLaf	356 $\frac{12}{25}$.
223.		eLoa	334 $\frac{1}{5}$.	252.		eLag	357 $\frac{3}{10}$.
224.		eLob	334 $\frac{4}{5}$.	253.		eLah	358 $\frac{3}{25}$.
225.		eLoc	335 $\frac{37}{50}$.	254.		eLai	358 $\frac{17}{50}$.
226.		eLod	336 $\frac{13}{25}$.	255.	Si <u>bemol</u>	eBe	360.
227.	La <u>augmenté</u>	eLoe	337 $\frac{3}{10}$.	256.		eBea	360 $\frac{29}{50}$.
228.	<u>d'un comma</u>	eLof	338 $\frac{2}{25}$.	257.		eBeb	361 $\frac{21}{50}$.
229.		eLog	338 $\frac{49}{50}$.	258.		eBec	362 $\frac{13}{50}$.
230.		eLoh	339 $\frac{16}{25}$.	259.		eBed	363 $\frac{1}{10}$.
231.		eLoi	340 $\frac{21}{50}$.	260.		eBee	363 $\frac{47}{50}$.
232.		eLok	341 $\frac{1}{5}$.	261.		eBef	364 $\frac{39}{50}$.
233.		eLol	341 $\frac{49}{50}$.	262.		eBeg	365 $\frac{31}{50}$.
234.		eLom	342 $\frac{19}{25}$.	263.		eBeh	366 $\frac{23}{50}$.
235.		eLon	343 $\frac{14}{25}$.	264.		eBei	367 $\frac{3}{10}$.
236.		eLoi	344 $\frac{2}{25}$.	265.		eBek	368 $\frac{7}{50}$.
237.		eLop	345 $\frac{4}{25}$.	266.		eBel	368 $\frac{49}{50}$.
238.		eLoq	345 $\frac{24}{25}$.	267.		eBem	369 $\frac{21}{25}$.
239.		eLor	346 $\frac{19}{25}$.	268.		eBen	370 $\frac{3}{10}$.
240.		eLos	347 $\frac{2}{9}$.	269.		eBeo	371 $\frac{14}{25}$.

Suite des Heptamérides	Noms anciens des notes	Noms modernes des notes	Vibrations à chaque seconde.	Suite des Heptamérides	Noms anciens des notes	Noms modernes des notes	Vibrations à chaque seconde.
270.	sol	eBep	372 $\frac{21}{50}$.	1286.	sol	eBon	386 $\frac{19}{50}$.
271.	sol	eBeq	373 $\frac{7}{25}$.	287.	sol	eBoo	387 $\frac{13}{50}$.
272.	sol	eBer	374 $\frac{7}{50}$.	288.	sol	eBop	388 $\frac{4}{25}$.
273.	Si sol	eBo	375	289.	sol	eBoq	389 $\frac{3}{50}$.
274.	sol	eBaa	375 $\frac{43}{50}$.	290.	sol	eBor	389 $\frac{24}{25}$.
275.	sol	eBab	376 $\frac{18}{25}$.	291.	Si diesis	eBa	390 $\frac{43}{50}$.
276.	sol	eBac	377 $\frac{29}{50}$.	292.	sol	eBaa	391 $\frac{19}{25}$.
277.	sol	eBad	378 $\frac{29}{50}$.	293.	sol	eBab	392 $\frac{39}{50}$.
278.	sol	eBae	379 $\frac{17}{50}$.	294.	sol	eBac	393 $\frac{14}{25}$.
279.	sol	eBaf	380 $\frac{11}{50}$.	295.	sol	eBad	394 $\frac{23}{50}$.
280.	sol	eBag	381 $\frac{1}{10}$.	296.	Si diesis augmenté d'un comma	eBae	395 $\frac{19}{50}$.
281.	sol	eBah	381 $\frac{49}{50}$.	297.	sol	eBaf	396 $\frac{3}{50}$.
282.	sol	eBai	382 $\frac{43}{50}$.	298.	sol	eBag	397 $\frac{11}{50}$.
283.	sol	eBak	383 $\frac{37}{50}$.	299.	sol	eBah	398 $\frac{7}{50}$.
284.	sol	eBal	384 $\frac{31}{50}$.	300.	sol	eBai	399 $\frac{3}{50}$.
285.	sol	eBom	385 $\frac{1}{2}$.	301.	sol		



Dans nos calculs nous n'avons point marqué les points, nous avons écrit avec une exactitude fort grande les fractions, afin de rendre les nombres plus sensibles en les rapprochant d'avant de l'unité, ce qui ne peut produire aucune erreur; puisque la plus grande différence de nos nombres aux vrais nombres ne fera jamais de la deux centième partie d'un ton.

Sur cette table on peut former une table générale de tous les intervalles sensibles pour toutes les octaves, et des vibrations que chaque partie de ton peut rendre à chaque seconde. Pour avoir la quatrième octave, il n'y a qu'à partager tous nos nombres par la moitié; et pour avoir la sixième octave, il n'y a qu'à doubler tous nos nombres. Le Physicien sent combien cette méthode est propre à déterminer le degré précis des tons que la nature fait entendre. Il ne reste plus qu'à faire voir par des exemples que notre méthode est beaucoup plus aisée dans la pratique du chant que celle qu'on a suivie jusqu'aujourd'hui.

Gammes de toutes les especes de modulations
avec les noms des Notes du nouveau Systeme.....

Mode majeur
d'ut naturel

Ta Ra Ma Fo So Lo Bo Ta Ta Bo Lo So Fo Ma Ra Ta
ut re mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi re ut.

Mode mineur
d'ut naturel

Ta Ra Mo Fo So Lo Bo Ta Ta Be Le So Fo Mo Ra Ta.
ut re mi b fa sol la si ut ut sib lab sol fa mi b re ut.

Mode ma-
jeur d'ut
Dieze.

Ti Ri Mi Fa Sa La Ba Ti Ti Ba La Sa Fa Mi Ri Ti
ut# re# mi# fa# sol# la# si# ut# ut# si# la# sol# fa# mi# re# ut#

Mode mineur
d'ut Dieze

Ti Ri Ma Fa Sa La Ba Ti Ti Bo Lo Sa Fa Ma Ri Ti
ut# re# mi fa# sol# la# si# ut# ut# si la sol# fa# mi re# ut#

Mode majeur
d'ut bemol

To Bo Mo Fe Se Le Be To To Be Le Se Fe Mo Bo To
utb reb mi b fa b solb lab sib utb utb sib lab solb fa b mi b reb utb.

Mode mineur
d'ut bemol

To Bo Me Fe Se Le Be To To Bou Lou Se Fe Me Bo To.
utb reb mi b b fa b solb lab sib utb utb sibb labb solb fa b mi b b reb utb.

Mode majeur
de Re naturel

Ra Ma Fa So Lo Bo Ti Ra Ra Ti Bo Lo So Fa Ma Ra
re mi fa# sol la si ut# re re ut# si la sol fa# mi re.

Mode mineur
de Re naturel

Ra Ma Fo So Lo Bo Ti Ra Ra Ta Be Lo So Fo Ma Ra.
Re mi fa sol la si ut# re re ut sib la sol fa mi re.

Mode majeur
de Re Dieze

Ri mi fi Sa La Ba tu ri ri tu ba La ga fi mi ri
re# mi# fa# sol# la# si# ut## re# re# ut## si# la# sol# fa# mi# re#

Mode mineur
de Re Dieze

Ri mi fa Sa La Ba tu ri ri ti bo la ga fa mi ri
re# mi# fa# sol# la# si# ut## re# re# ut# si la# sol# fa# mi# re#.

Mode majeur
de Re bemol

Ro mo fo se - le be ta ro ro ta be le se fo mo ro
reb mi b fa solb lab sib reb reb ut sib lab solb fa mi b reb

Mode mineur
de Re bemol

Ro mo fe se le be ta ro ro to bou le se fe mo ro
reb mi b fa b solb lab sib ut reb reb utb sibb lab solb fa b mi b reb

Mode majeur
de Mi naturel

Ma fa Sa lo bo ti ri ma ma vi ti bo lo Sa fa ma
mi fa# Sol# la Si ut# re# mi mi re# ut# Si la Sol# fa# mi

Mode mineur
de Mi naturel

Ma fa so lo bo ti ri ma ma ra ta bo lo so fa ma
mi fa# Sol la Si ut# re# mi mi re ut Si la Sol fa# mi

Mode majeur
de l'ut diez

Mi fi Si la ba tu ru mi mi ru tu ba la Si fi mi
mi# fa## Sol## la# Si# ut## re## mi# mi# re## ut## Si# la# Sol## fa## mi#

Mode mineur
de l'ut diez

l'ut fi sa la ba tu ru mi mi ri ti ba la sa fi mi
mi# fa## Sol# la# Si# ut## re## mi# mi# re# ut# Si# la# Sol# fa## mi#

Mode majeur
de l'ut bemol

Mo fo so le be ta ra mo mo ra ta be le so fo mo
mib fa sol lab Sib ut re mib mib re ut Sib lab Sol fa mib

Mode mineur
de l'ut bemol

mo fo se le be ta ra mo mo ro to be le se fo mo
mib fa solb lab Sib ut re mib mib reb utb Sib lab Solb fa mib

Mode majeur
de Fa naturel

Fo so lo be ta ra ma fo fo ma ra ta be lo so fo
fa sol la Sib ut re mi fa fa mi re ut Sib la sol fa

Mode mineur
de Fa naturel

Fo so le be ta ra ma fo fo mo ro ta be le so fo
fa sol lab Sib ut re mi fa fa mib reb ut Sib lab sol fa

Mode majeur
de Fa diez

Fa Sa la bo ti ri mi fa fa mi ri ti bo la Sa fa
fa# sol# la# Si ut# re# mi# fa# fa# mi# re# ut# Si la# Sol# fa#

Mode mineur
de Fa diez

Fa Sa lo bo ti ri mi fa fa ma ra ti bo lo Sa fa
fa# sol# la Si ut# re# mi# fa# fa# mi re ut# Si la Sol# fa#

Mode majeur
de Fa bemol

Fe se le bou to ro mo fe fe mo ro to bou le se fe
fab solb lab Sibb utb reb mib fab fab mib reb utb Sibb lab Solb fab

Mode mineur
de Fa bemol

Fe se lou bou to ro mo fe fe ~~mo~~ re to bou lou se fe
fab solb labb Sibb utb reb mib fab fab mibb rebb utb Sibb labb Solb fab

Mode Majeur
de Sol naturel

So lo bo ta ra ma fa So So fa ma ra ta bo lo so
Sol la fi ut re mi fa# Sol Sol fa# mi re ut si la Sol

Mode mineur
de Sol naturel

So lo be ta ra ma fa So So fo mo ra ta be lo so

Mode majeure
de Sol dieze

Sa la ba ti ri mi fi Sa Sa fi mi ri ti ba la Sa
Sol# la# si# ut# re# mi# fa## Sol# Sol# fa## mi# re# ut# si# la# Sol#

Mode mineur
de Sol dieze

Sa la bo ti ri mi fi Sa Sa fa ma ri ti bo la Sa
Sol# la# si ut# re# mi# fa## Sol# Sol# fa# mi re# ut# si la# Sol#

Mode majeure
de Sol bemol

Se le be to ro mo fo se Se fo mo ro to be le se
Solb lab sib utb reb mib fa solb Solb fa mib reb utb sib lab Solb

Mode mineur
de Sol bemol

Se le bou to ro mo fo se Se fe me ro to bou le se

Mode majeure
de La naturel

Lo bo ti ra ma fa Sa lo Lo Sa fa ma ra ti bo lo
la si ut# re mi fa# Sol# la la Sol# fa# mi re ut# si la

Mode mineur
de La naturel

Lo bo ta ra ma fa Sa lo lo so fo ma ra ta bo lo
la si ut re mi fa# Sol# la la sol fa mi re ut si la

Mode majeure
de La dieze

La ba tu ri mi fi si la la si fi mi ri tu ba la
La# si# ut## re# mi# fa## Sol## la# la# Sol## fa## mi# re# ut## si# la#

Mode mineur
de La dieze

La ba ti ri mi fi si la la sa fa mi ri ti ba la
la# si# ut# re# mi# fa## Sol## la# la# sol# fa# mi# re# ut# si# la#

Mode majeure
de La bemol

Le be ta ro mo fo so le Le so fo mo ro ta be le
Lab sib ut reb mib fa sol lab Lab sol fa mib reb ut sib lab

Mode mineur
de La bemol

Le be to ro mo fo so le la fe fe mo ro to be le
Lab sib utb reb mib fa sol lab Lab solb fab mib reb utb sib lab.

Mode majeur
de Si naturel

Bo ti ri ma fa Sa la bo bo la Sa fa ma ri ti bo
Si ut# re# mi fa# sol# la# Si Si la# sol# fa# mi re# ut# Si

Mode mineur
de Si naturel

Bo ti ra ma fa Sa la bo bo lo so fa ma ra ti bo
Si ut# re mi fa# sol# la# Si Si la sol fa# mi re ut# Si

Mode majeur
de Si dieze

Ba tu ru mi fi Si li ba ba li Si fi mi ru tu ba
Si# ut## re## mi# fa## sol## la## Si# Si# la## sol## fa## mi# re## ut## Si#

Mode mineur
de Si dieze

Ba tu ri mi fi Si li ba ba la Sa fi mi ri tu ba
Si# ut## re# mi# fa## sol## la## Si# Si# la# sol# fa## mi# re# ut## Si#

Mode majeur
de Si bemol

Be ta ra mo fo so lo be be lo so fo mo ra ta be
Sib ut re mib fa sol la Sib Sib la sol fa mib re ut Sib

Mode mineur
de Si bemol

Be ta ro mo fo so lo be be le se fo mo ro ta be
Sib ut reb mib fa sol la Sib Sib lab solb fa mib reb ut Sib

Premieres Leçons pour ceux
qui commencent à apprendre la Musique.

Mode Maj. Ut.

Ta ta ta ta ta ta ta so ta so so ta ta so so so ta ta ma

ta ma ma ta ta ma ma ma ta ta ma so ta ma so ma ta so ma

Mode maj. de Sol.

So ta. So so so so so so so so ra so ra ra so so ra ra ra

So so so so so so so so so so so ra so so ra so so ra

Mode maj. de Re

so ra so. Ra va va va va va va va va lo va lo lo va va lo lo va

va fa va fa fa va va fa fa fa va va fa lo va fa lo fa va lo fa lo va

Mode maj. de La

Lo lo lo lo lo lo lo lo ma lo ma ma lo lo ma ma ma lo lo ti lo ti

ti lo lo ti ti ti lo lo ti ma lo lo ma ti lo ma ti ma lo.

Mode maj. de Mi

Ma ma ma ma ma ma ma bo ma bo bo ma ma bo bo bo ma ma sa ma sa sa

ma ma sa sa sa ma ma sa bo ma sa ma bo ma bo sa bo ma bo ma.

Mode maj. de Si

Bo bo bo bo bo bo bo bo fa bo fa fa bo bo fa fa fa bo bo ri bo ri

ri bo bo ri ri ri bo bo ri fa bo ri fa ri bo fa ri fa bo.

Mode min.
de La.

Lo ta lo ta ta lo lo sa lo ma lo ta ma ma lo lo ma ta le ma lo ma ta

ma lo.

Mode min.
de Mi

Ma so ma so so ma ma ri ma bo ma so bo bo ma so

ma bo so bo ma

Mode min.
de Si

Bo ra bo ra ra bo bo la bo fa bo ra fa

ra bo bo fa ra bo

Mode min.
de Re

Ra fo va fo fo va ra ti va lo fo lo

va va fo lo va.

Mode maj.
de Fa

Fo fo fo fo fo fo fo fo ta fo ta ta fo

fo ta ta ta fo fo lo fo lo fo fo fo lo ta fo lo fo ta lo ta fo.

Mode min.
de Ut.

Ta mo ta mo mo ta ta bo ta so ta so mo so ta ta mo so ta mo so so ta.

Mode min.
de Sol.

So be so be be so so fa so ra so be va va so va be so va va so.

Leçon sur la nouvelle méthode
de Solfège la Musique.

72

Ma lo lo lo bo lo sa ma ma ra ra ta bo ta lo lo lo so fo ma fo fo ma
fo ma ra ta bo lo sa bo ma ra ta ra ta bo ta ta ta bo lo bo lo sa lo lo lo sa
lo la ma ma ra ma ti lo lo so so fo fo ma fo ma ra ma ma ra ti ra ta bo
ta ta ta bo lo sa ma ma ra ma lo ra ra ra ta ra bo so so fo fo fo ma ra
ma so ta ta ta be lo so fo ma ra ra ta ma ra ta ra ma fo so so fo so
ra ma ta ra bo ta lo bo so lo bo so ta ta so so so fo so ma ta ta be be be lo so
lo bo ta ra fo fo ma ra ma ra ta bo ta bo ta ma fa ma fa sa lo lo bo lo
bo ti ra ra ma ra ma fa so ra sol fa so so lo bo so lo bo ta ra ra so so
so lo so fa ra ra ta ta ta bo lo bo so ta ta bo lo bo lo so lo bo lo
so fa so so va ra ra ta ra bo so fo fo fo fo ma ra ma ta ta so so fo fo so
ma ta ta be be be lo so lo fo fo mo ra ta ra ta be lo so lo so fo
be lo so ta be lo ra ta be ma ra ta fo fo be be be lo so lo ta be lo so fo

Leçons tirées de la Méthode

de M. de Villeneuve, pour faire voir combien il est facile dans notre Système de pratiquer tous les Dièses et les Bémols.

73

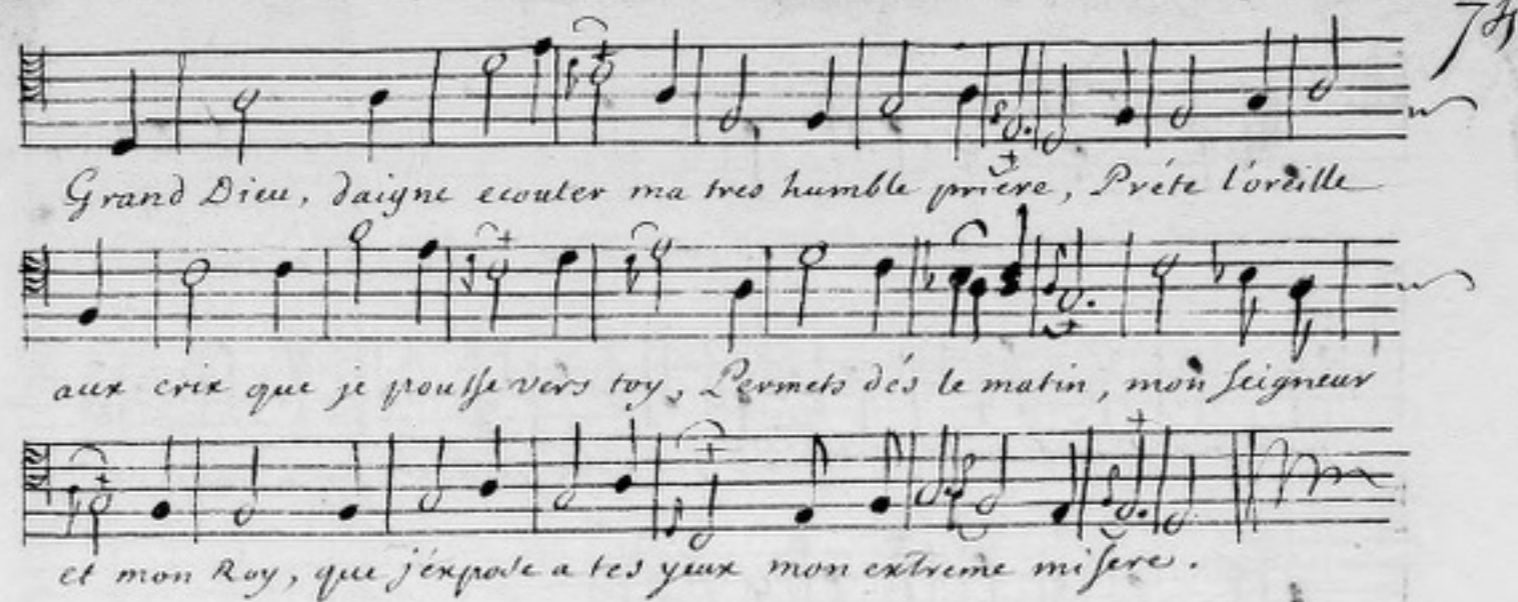
Maj.
Clavier de Sol

So bo tara fa so lo bo ta bo lo so bo ma bo ti ra ti bo lo ra ma ti ra ra ra
 ti ra ti bo ti ra ti la bo ti ra ma ti ra ti bo va ma fa ma ra ma fa so fa ma fo ti ra ti bo
 bo bo lo sa fa ma fa sa lo bo sa lo bo ti ti ri ma ri ti bo ma lo sa fa sa lo
 sa lo bo ti ri ma sa fa ma ma ma sa sa lo bo fa sa ma ma ri ti ba ti
 ri sa ti ri ma ri ti sa lo sa la la ba ti ri ri ti ti ti la sa fa fa
 ri ti bo ti ri ma ri ma ti ri ma fa ma ri ti bo la sa la bo la bo ti bo ti ri ti ri ma
 ri ti ti bo bo bo ma ri ti bo lo sa ma fa sa lo bo ti bo lo sa fa sa lo sa fa
 sa fa fa ma ma ma lo sa fa sa fa mi fa sa lo bo lo bo ti bo ti ti bo lo bo ti
 ra sa sa fa fa fa bo ti ra ti ti ra bo ti ra ma ra ti bo la bo bo
 ti ra ti bo bo bo ma fa ma ri ma fa bo ta bo lo ta bo so lo so fa lo
 so ma fa so lo bo ta fa ma ma bo ta bo lo bo bo lo sa bo ma ta fo bo bo lo
 lo ta bo lo bo ta so lo fa lo ra bo ma so ta ra bo lo so lo bo lo so.

Mode Min. de Sol

So lo be lo so fa so lo be ta be lo ra ta be so be ta va mo ra ta
ra ta be ta lo be ta va be ta ta be be ta va ta be lo so lo be lo so
lo so fo lo ta be lo so fo fo so le so le be so fo mo be ta ta
va mo ra ta be mo le so fo mo mo fo so le be ta be ta ro
ta be le be ta ro mo ro ta be le le se fo ro le ro ta be le ro ta
be le se fo mo fo se le ro mo fo mo ro ro mo fo ro fo se
le ro be mo ta le ro be mo ta fo mo ro ta be ta ro ta be ta be be le
le le so la fo so fo ma fo so ma fo so le be le fo le be ta le
be ta ro so fo fo fo fo be be lo so lo be lo so fo fo ma fo ma ra ma ra
ti lo lo be ta bo so lo be lo ra ma fo ma va ti va ma ma va va va
bo bo ta va mo va va ta ta mo va ta be lo va ta be lo so ta be lo fo
fa so lo be ta be be ta va mo va so lo be so lo lo fo so.

74



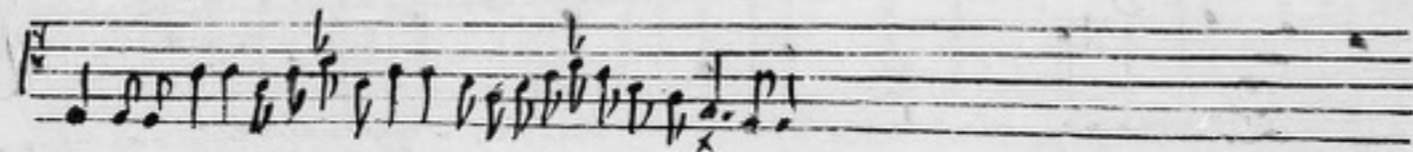
Grand Dieu, daigne écouter ma tres humble priere, Prete l'oreille
aux crix que je pousse vers toy, Permits dès le matin, mon Seigneur
et mon Roy, que j'expose a tes yeux mon extreme misere.

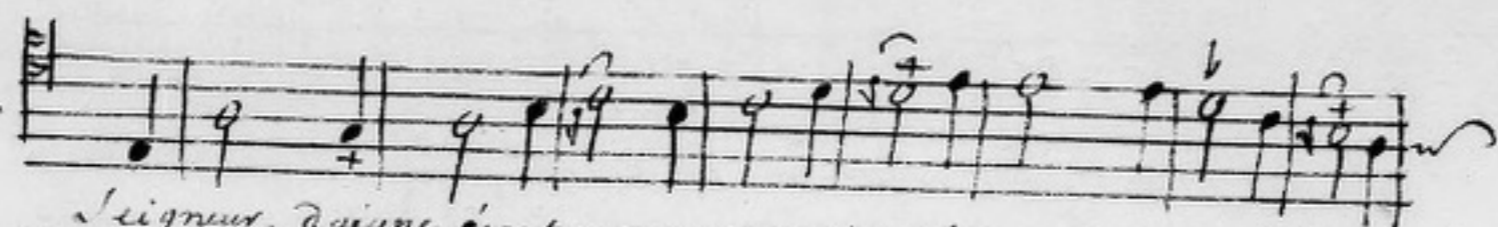


La promesse Seigneur, est enfin accomplie: J'ay vu mon redempteur,
Je puis mourir en paix: Les juifs et les Gentils te verront deormais,
Ils recevront de luy la lumiere et la vie.



Pourquoy, peuples ^{charnels} grossiers, attachez vous vos cœurs. A de fades
plaisirs, a des biens perissables? Bientoin de vous vider,
Sachez quils vous auablent, que ces biens passagers sont
tous faux et trompeurs.

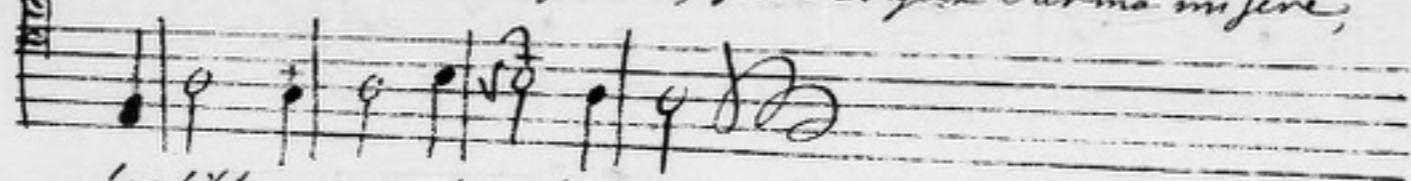




Seigneur, daigne écouter mes perçantes clameurs, et ne rejette



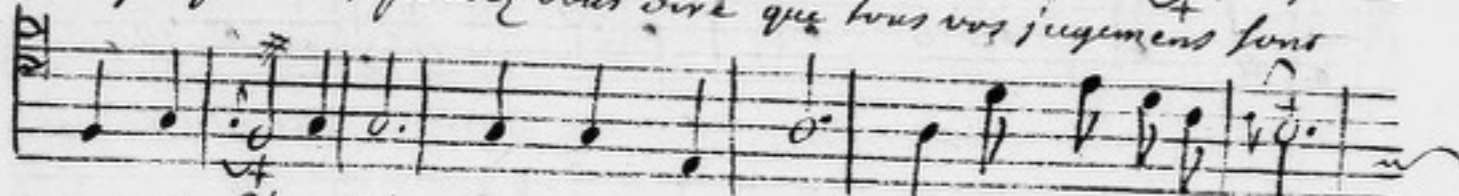
pas ma très humble prière; jette les yeux sur ma misère,



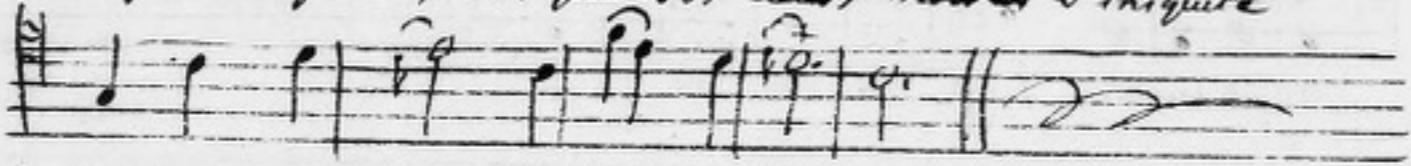
Sensible à ma vive douleur.



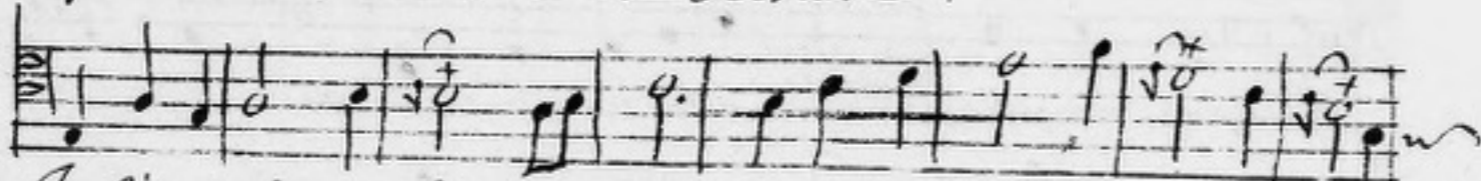
Juges pervers, pouvez vous dire que tous vos jugemens sont



remplis d'équité, lors que vos cœurs noirs d'iniquité



portent vos mains à me détruire.



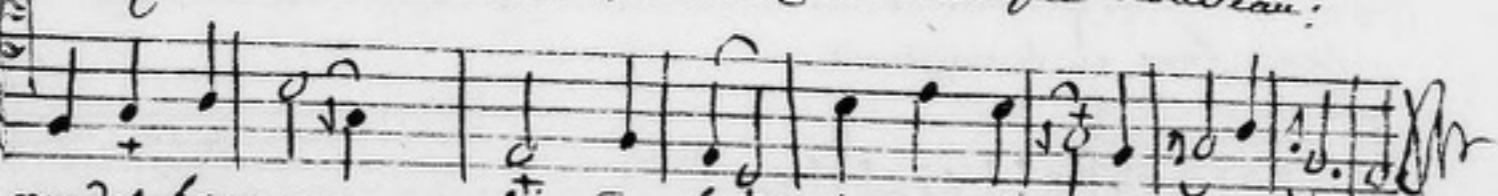
Je fis entendre à Dieu ma voix et j'ai vers luy dans ma misère,



Heut compassion de moy, exauça mon humble prière.



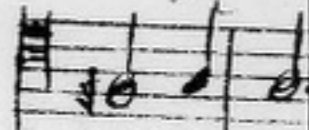
Venez, habitans de la terre, chanter un cantique nouveau:



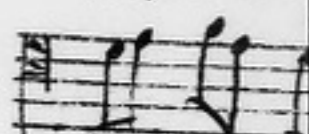
rendez hommage au Dieu très haut, chantez la grace salutaire.



Bénissez



de son nom



Dans tous

ne rejette

ma misere,

gens sans

iniquite

ma misere,

me.

nouveau:

salutaire.

Bénissez Dieu, magnifiques ouvrages, relevez tous la gloire

de son nom: Anges du ciel pleins d'un respect profond

Dans tous les lieux rendez luy vos hommages.



76

Kyrie e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
Kyrie e-le-i-son. ³Christe e-le-i-son e-to-i-
son Christe e-le-i-son e-le-i-son Christe e-le-
ison. ³Kyrie e-le-i-son e-le-i-son, Kyrie
e-le-i-son e-le-i-son, Kyrie e-le-i-son. Kyrie
e-le-i-son e-le-i-son Kyrie e-le-i-son e-le-i-
son Ky-rie e-le-i-son.

Glo-^xria in excelsis Deo, Et in terra pax
homi-ni-bus bonae volunta-tis. Laudamus te.

Detailed description: This is a page of handwritten musical notation on aged paper. It contains two main sections of music. The first section is a Kyrie eleison, consisting of eight staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words like 'Kyrie' and 'Christe' appearing multiple times. There are several triplets indicated by a '3' above the notes. The second section is the beginning of a Gloria, with the lyrics 'Gloria in excelsis Deo, Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te.' written below the notes. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The page is numbered '76' in the top right corner.

Be-ne di-cimus te, A do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-
mus te. Gra-tias a-gimus tibi pro-pter
ma-gnā glo-ri-am tu-am. Do-mine De-us rex cœlestis
De-us pa-ter om-ni-po-tens. Do-mine fi-li u-ni-ge-
-nite Je-su chris-te. Do-mine De-us ag-nus De-i
fi-li-us Pa-tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mundi
mi-se-re-re nô-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mundi
sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem nô-stram. Qui se-des
ad dex-te-ram Pa-tris mi-se-re-re nô-bis. Quo-niam



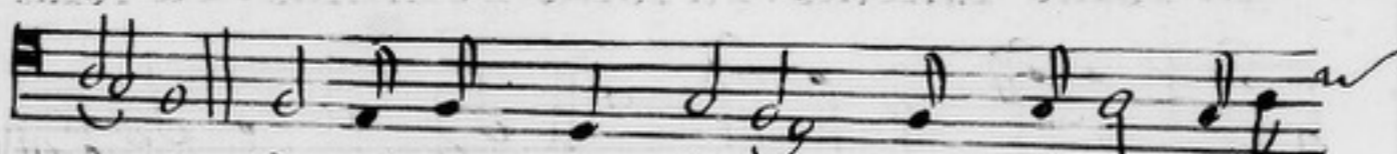
tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus
altissimus Jesu Christe. Cum sancto Spiritu
in gloria in gloria Dei Patris Amen.



Credo in unum Deum Patrem omnipoten-
-tem factorem cæ- li & terra. Visi bi-
-lium omnium & invi- sibi- lium. Et in
unum Dominum Jesum Christum Filium
Dei u- nige- nitum. Et ex Pa- tre na- tum
ante omnia sæ- cula. Deum de De- o



lumen de lumine Deum verum de Deo



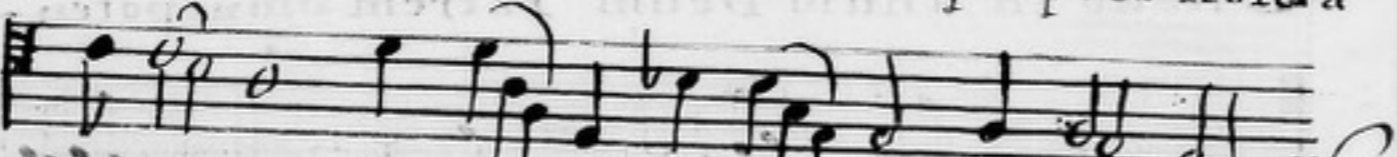
vero. Genitum non factum consubstantia-



-lem Patri per quem omnia facta sunt,



Qui propter nos homines & propter nostrā



salutem descendit descendit descendit



de cælis. Et incarna-tus est de Spiritu



sancto ex Ma-ria Virgine Et ho-mo fa-



ctus est. Crucifixus etiam pro nobis



78
sub Pontio Pilato passus est sepultus est.

Et resurrexit & resurrexit, & resurrexit

tertia die secundum scripturas. Et as-

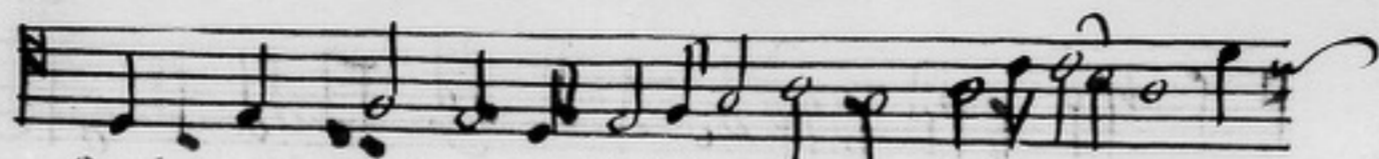
-cendit in cælum sedet ad dexterā Patris.

Et iterum venturus est cum gloria judica-

-re vivos & mortuos, cuius regni non erit

finis. Et in Spiritum sanctum Dominum

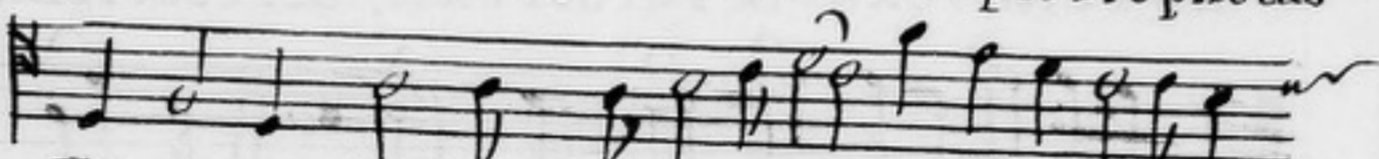
& vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit.



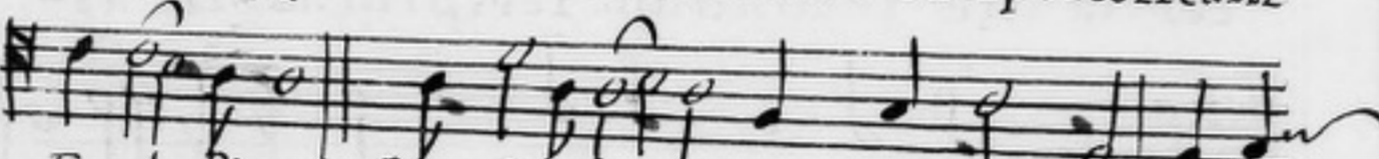
Qui cum Patre & Filio simul adoratur &



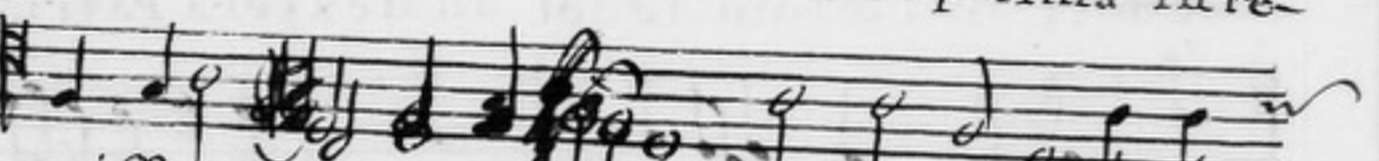
conglorificatur, qui locutus est per Prophetas



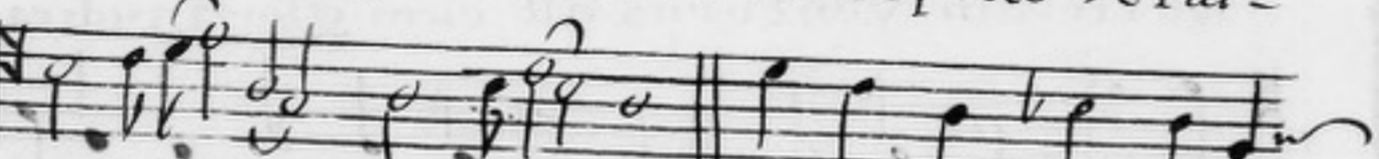
Et unam sanctam catholicam & Apostolicam



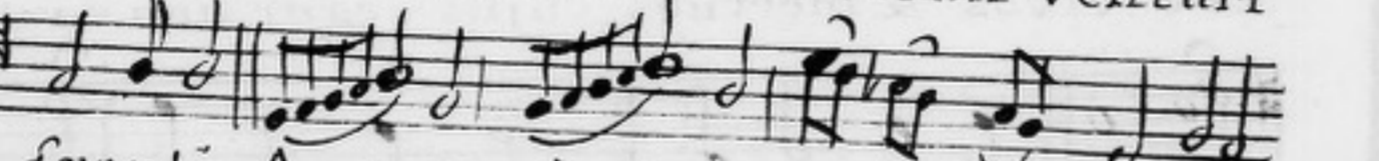
Ecclesiam. Confiteor unum baptisma iure



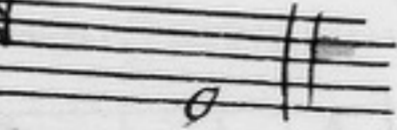
-missionem peccatorum. Et expecto resur-



-rectionem mortuorum. Et vitam venturi



saeculi A-men, A-men Amen Amen A-

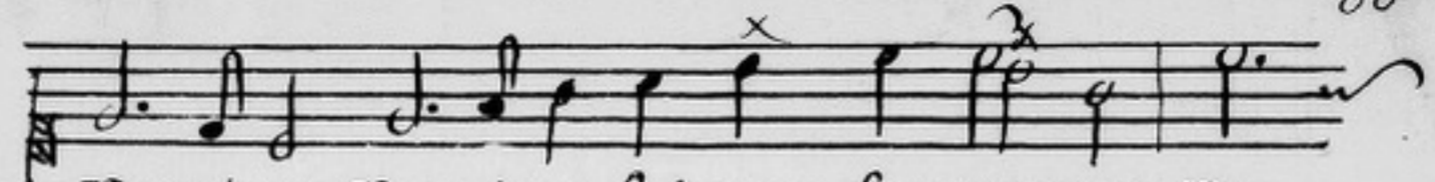


Amen.

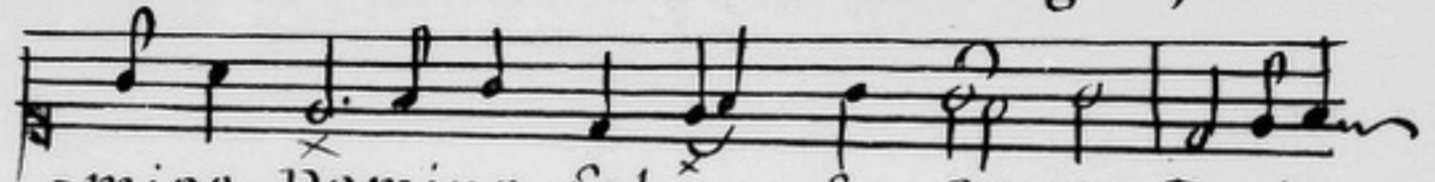
San ctus, San- ctus, San- ctus Do-
minus De- us Sa- baoth: ple- ni sunt caeli
et ter- ra glo- ri- a tu- a ho- san- na
in e xcel- sis. Bene dictus qui ve- nit
In nomine Do- mini, ho san- na in excel-
sis.

A- gnus De- i qui toll- lis pec- ca- ta mun-
di mi- se re- re no- bis. 2. A- gnus
De- i qui tol- lis pec- ca- ta mundi do-
na no- bis pa- cem.

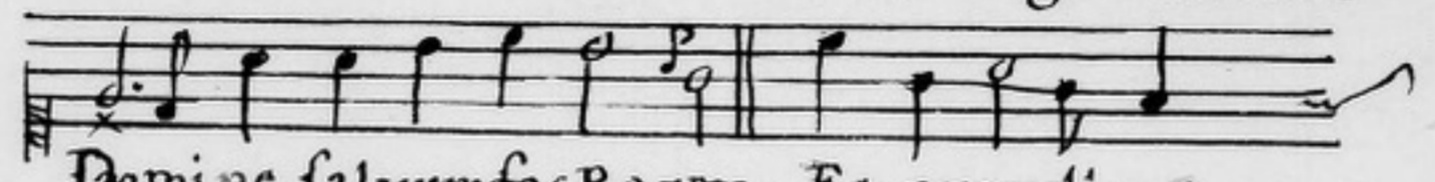
San ctus Sa - ctus Sa - ctus Do -
mi - nus De - us Pa - ter Pa - tris -
tus et Fi - li - us et Spi - ritus Sa -
c - tus et Do - minus et Pro - ce -
dens de Pa - tre Fi - li - us de Pa -
tre non factus et non gen - itus
et non de - ce - ptus et non ab -
sor - ptus et non con - sumptus et non
mutatus et non transiens et non
qui in sae - cula sae - cula se -
det ad dex - te - ram Pa - tris et
cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sa -
c - to et qui - bus simul con -
sistit et coe - quitur et qui
cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sa -
c - to et qui - bus simul con -
sistit et coe - quitur et qui



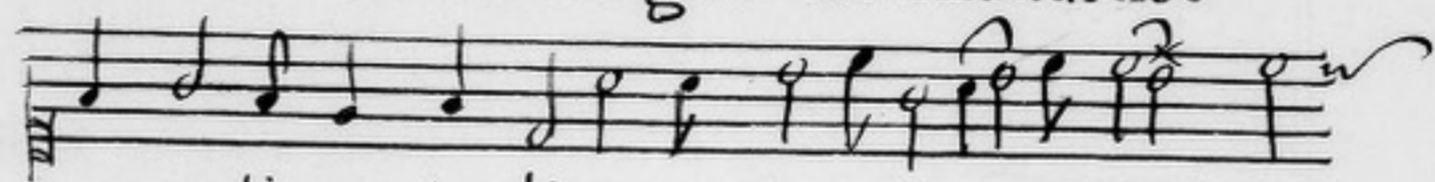
Domine Domine saluum fac regem, Do-



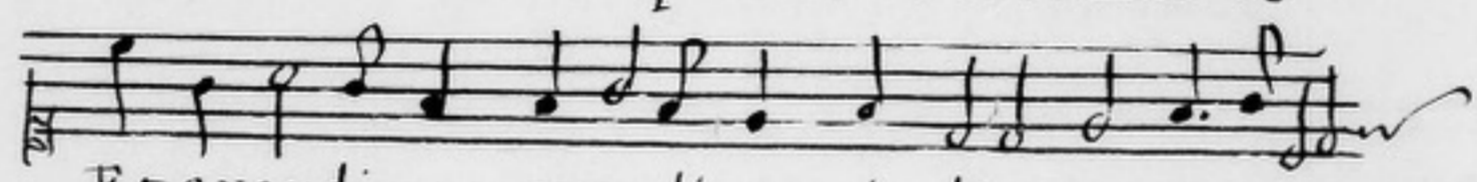
-mine Domine saluum fac Regem Domine



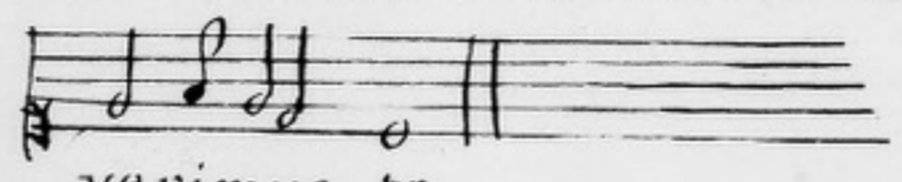
Domine saluum fac Regem. Et exaudi nos



exaudi nos in die qua invocaverimus te



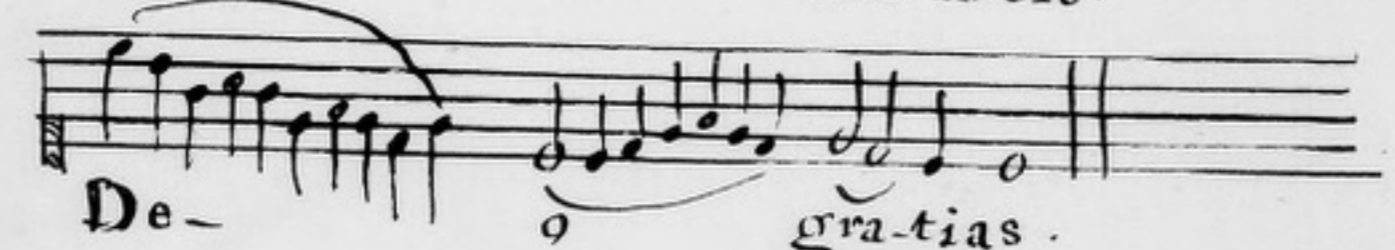
Et exaudi nos exaudi nos in die qua invoca-



verimus te .



1- te mi-sa est .



De-o gra-tias .

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains ten staves of music, each with a treble clef. The notation is written in a cursive style, characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. There are some faint markings and stains on the paper, particularly near the top and bottom edges. The paper is mounted on a larger, lighter-colored page, which is also visible on the right side of the image.

La Toilette d'Inis

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f*. The score concludes with a double bar line and a fermata. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

en majeur

Musette

Handwritten musical notation for the piece "Musette". The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The bass line consists of eighth and sixteenth notes. There are some scribbles at the beginning of both staves.

Savotte

Handwritten musical notation for the piece "Savotte". The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth and sixteenth notes.


Canon

5

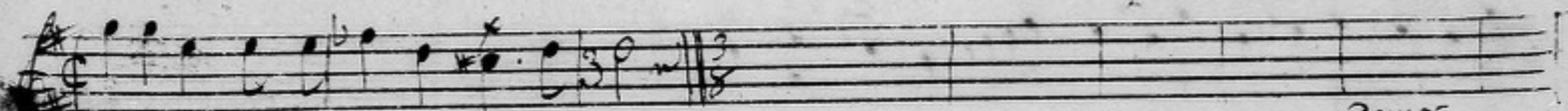
Handwritten musical notation for the piece "Canon". The fifth staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The sixth staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 6/8 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 6/8 time signature. The bass line consists of eighth and sixteenth notes.

Four empty musical staves, consisting of two treble clef staves and two bass clef staves, arranged in two pairs. They are completely blank.

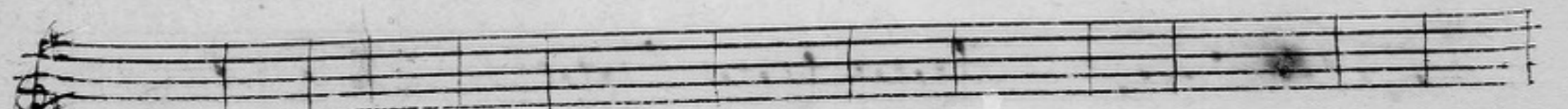
Lentement



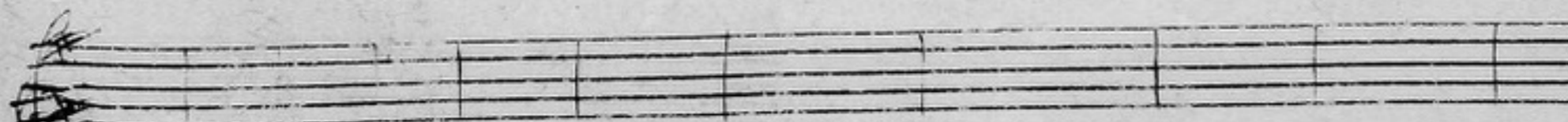
Tout renait dans ce beau séjour, charmante Iris cessez d'être cruelle, Vous en serez encor plus



Belle si vous prenez un peu d'amour. Flore cette aimable Déesse respent ^{douces} ~~vives~~ ardeurs



C'est au Zéphir qui la caress- - - - - se quelle doit ses vives couleurs c'est au Zéphir qui la sa-



ry - - - - - se quelle doit ses vives couleurs quelle doit ses vives couleurs

Memet

A handwritten musical score for a piece titled "Memet". The score is written on aged, slightly torn paper and consists of six staves of music followed by three empty staves at the bottom. The music is in 3/4 time, indicated by the "3" in the time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The word "fin" is written above the final measure of the first staff. The second staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The third staff continues the melodic line with some rests. The fourth staff features a more active melodic line with many sixteenth notes. The fifth staff shows a continuation of the melodic theme. The sixth staff concludes the piece with a final note and a fermata. The paper shows signs of age, including some staining and irregular edges.

ay je unies eprouie tonjn juste colore amont est tu con
 font des rigueur de mon sort quoy porte a decouvrir mon funeste mis
 sere je venisont sur l'ingrat faire un dernier effort j'ay pour qu'un
 autre a son luy plaire se baubave content de me domier la
 mort affectoit pour moy seul un orgueil si suere ah Dieu
 mais que me sert de repandre des pleurs f-moles de sai-
 sirs qu'itiles doulours tandis que je me desespere ma rivale enre
 por joint de mes malheurs joint de mes malheurs.

Panacée de J. V. et A. B.

gure beste Leignement ma fait verser de larmes
que mes yeux vont boimer - De charmes a recevoir en ces
Nour l'objet de mon amour gure beste ? - Leignement ma
fait ver-ser-de-larmes que mes yeux vont boimer de
Charmes a recevoir En - ces - lieu l'ob-jet - - de mon a
mour en se plaine en l'ouquit loin d'un a mant fidel
Le mais labreue la plus oruelle ne sert qua preparer aux Dou
ceurs du retour mais labreue la plus oruelle ne sert qua prepa
rer aux Douceurs l'a - retour en se - plaine en l'ou
quit loin d'un a - mant fi - delle mais labreue la plus - ou

elle ne soit qu'une paree aux Douceurs - Du Retour
 mais Labre me la plus - - - cruelle ne soit qu'une - pa - pa
 ves aux Douceurs Du retour
 De ce sejour nous chanons l'amour nous se peme est certaine. De ce se
 jour nous chanons l'amour on se craint point ses chaines les jours viennent tous si ras
 semblés pour nous nous y goûtons on s'est plain d'appas il n'est point de
 peines ou l'amour n'est pas de
 mortels vobis - - - - - a la victoire
 Donnez sur vos premieres deurs que vous aurés servis la gloire
 vos premieres goûtes - les plaisirs vobis - - -

te

voles volés - - -

Lentement

quand vous aurés servis la gloire vous pourés goûter les

fin

Plai - sirs vous pourés goûter - - - Les plaisirs

pour vous servir a la tendresse attendez que de grands exploits

priment et exercer la foi - gloire de suivre l'amour avec loir

Air a Boire DUO

Divertissement. 25 18 12^{3/4} 18 13 67 88 +

Ouverture Tacet. Recit Tacet

26 12

Suite du Recit Tacet. Chœur. Accourez, accourez, peuples che--

ris, Ce séjour agré--able Est l'azile aimable Des douceurs et des ris, Des dou-

ceurs et des ris. Accourez, accourez, peuples chéris, Ce séjour agré--able Est

l'azile aimable Des douceurs et des ris, Des douceurs Que nos

caus, que nos voix, Que nos tendres musettes, Chantent le maître heureux de ces douces re--
 chants Expriment le bonheur de nos douces re--

traites, Et les paisi-bles loix
 traites Et nos plaisirs-charmans.

3
 Que nos cœurs, que nos voix, Que nos tendres mu-
 chants

settes, Chantent le maître heureux de ces douces retraites, Et les paisi-bles
 Expriment le bonheur de nos douces retraites Et nos plaisirs char-

loix
 mans

Que nos cœurs, que nos voix, Que nos tendres musettes Chantent le maître heu-
 Expriment le bon-

reux de ces douces retraites
 heur de nos

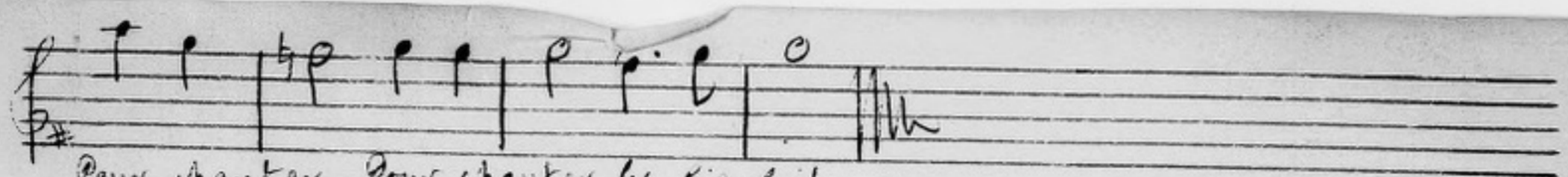
Que nos cœurs, que nos voix, Que nos tendres mu-
 chants

settes Chantent le maître heureux de ces douces retraites Et les paisi-bles
 Expriment le bonheur de nos douces retraites Et nos plaisirs char-

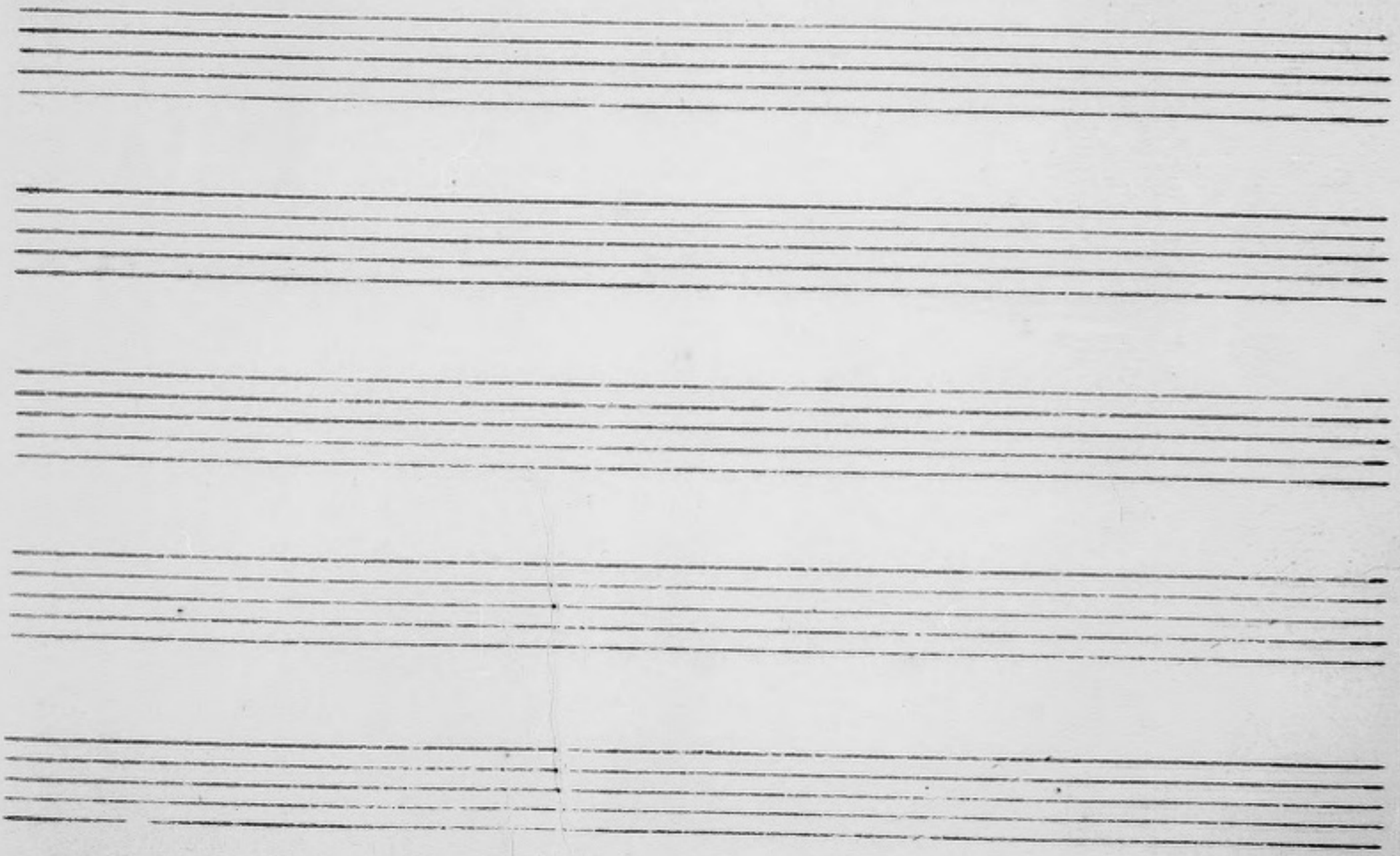
loix, Et les paisi-bles loix.
 mans et nos plaisirs charmans.

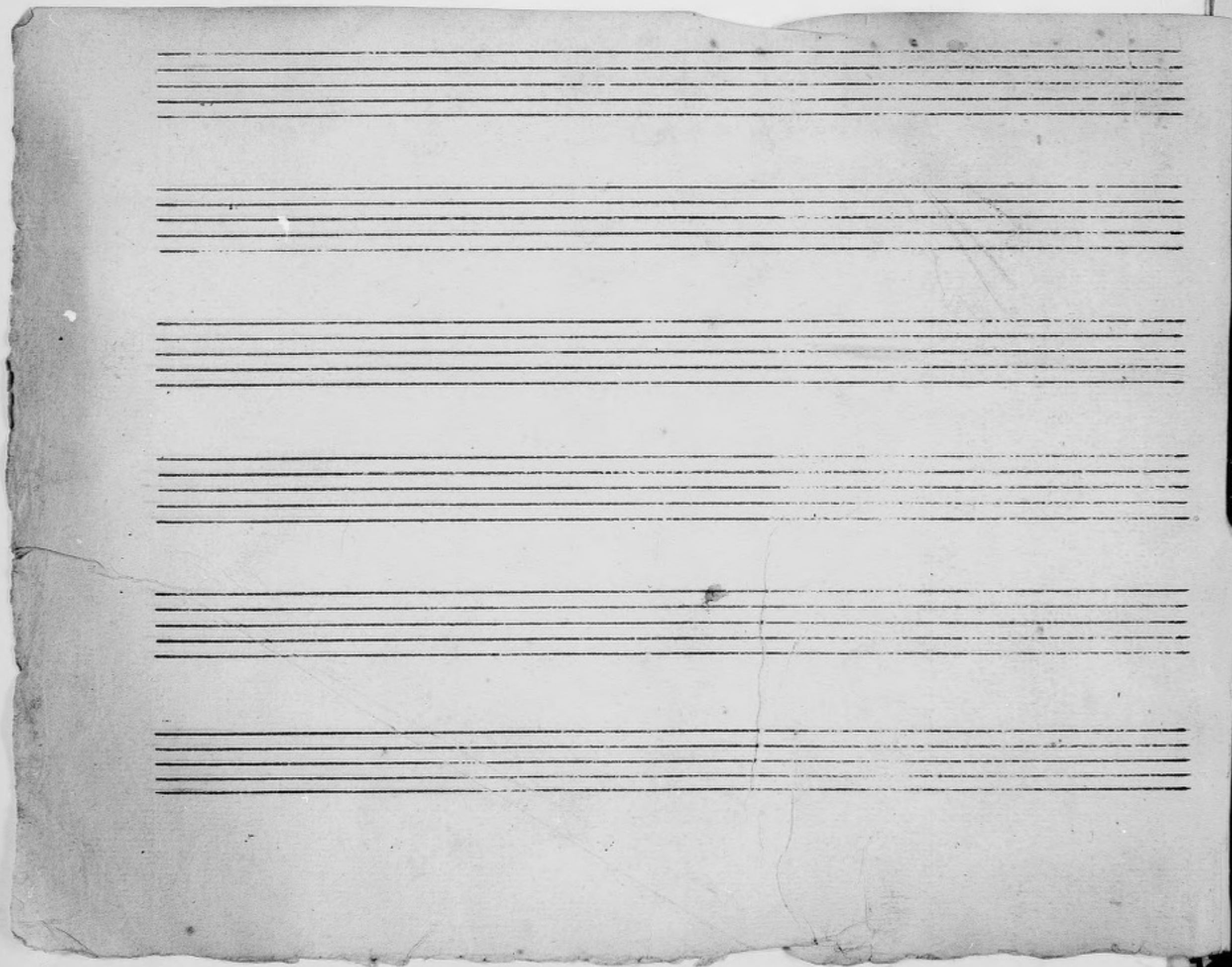
Accourez &c.

A la reprise
 jusqu'au mot
 fin.



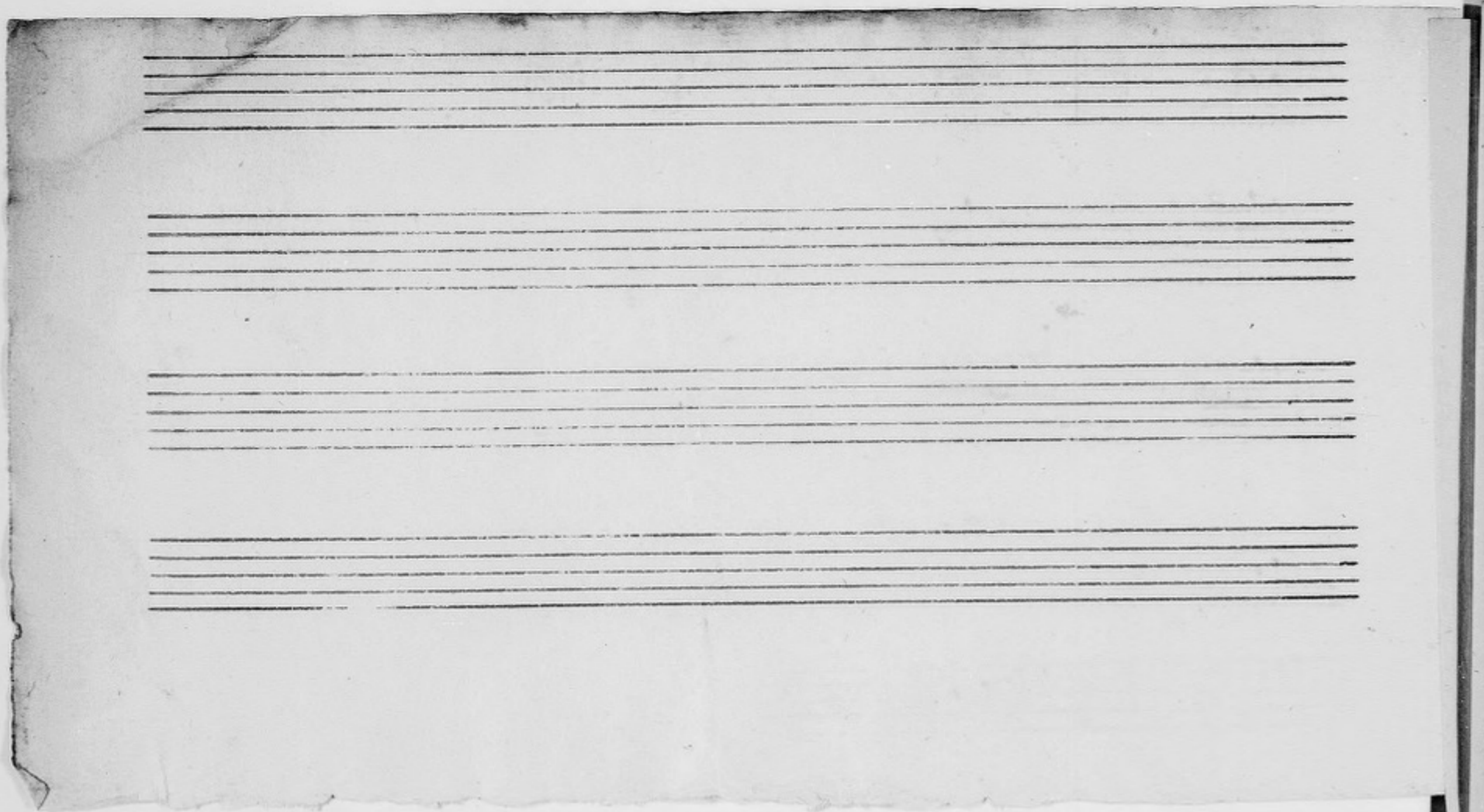
Low chanter Low chanter les bien faits.





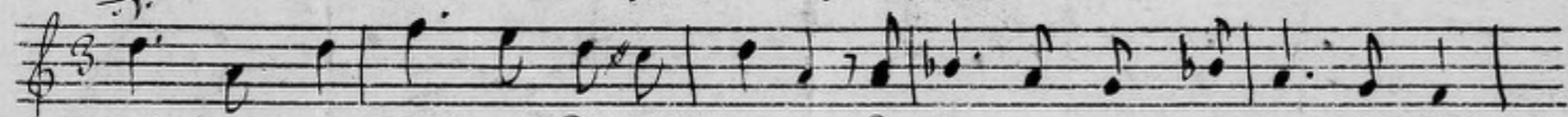
Handwritten notes or scribbles at the top left of the page.

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fifth at the bottom. The paper shows signs of age and wear, with some staining and a vertical crease down the center.

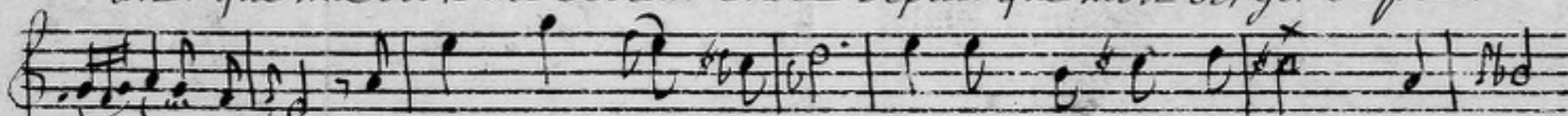


air chanté aux petits appartements

88



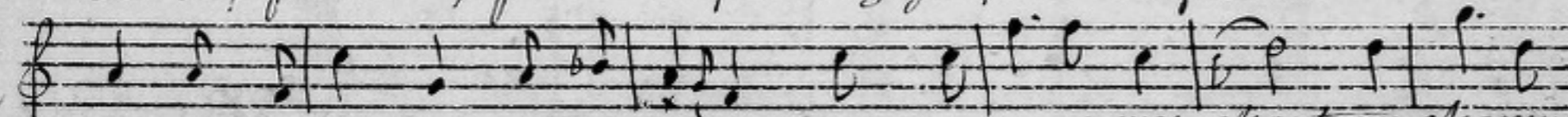
ah! que ma voix me devient chere Depuis que mon berger se plait



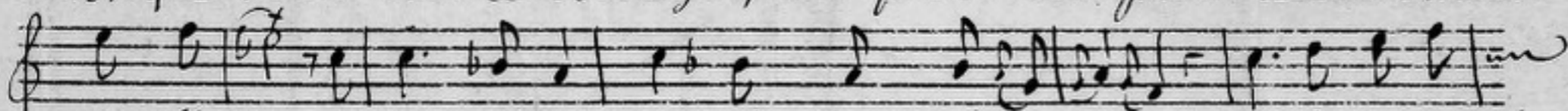
a la former amour reus mes accents dignes de le charmer, cest peu



C'est trop peu de luy plaire ^{lentement} ne pourray je point le flamer ^{fin} - - - mer



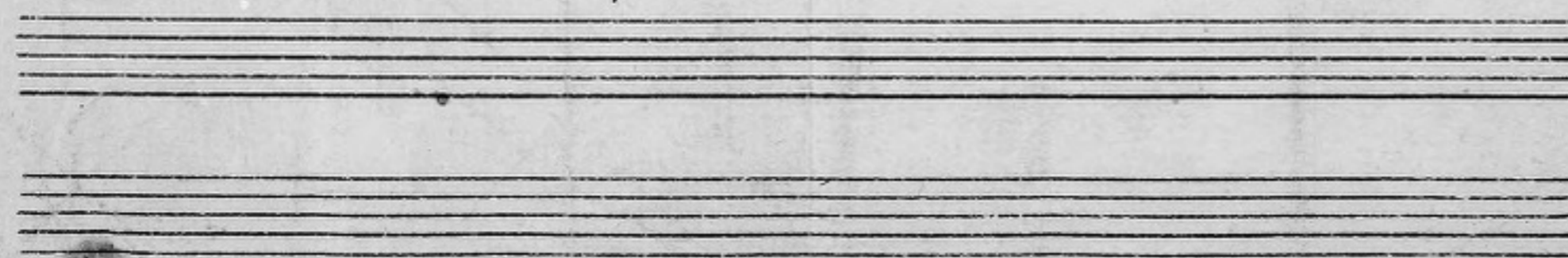
Lorsque misis dans ce bocage, vint preter ^{a mes chants un charme} ~~me preter a mes chants~~



plus flateur amour ce toit le plus doux esclavage, que tu preparais



rois a mon cœur ah! que



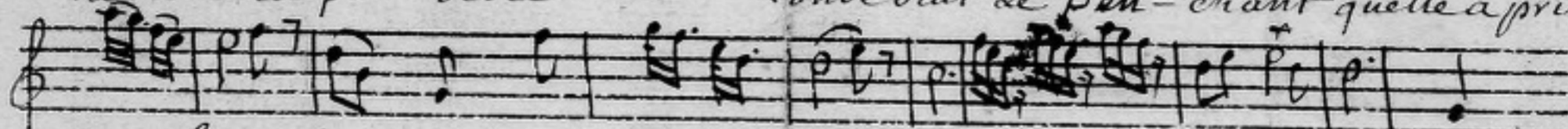
Parodie d'un air Italien



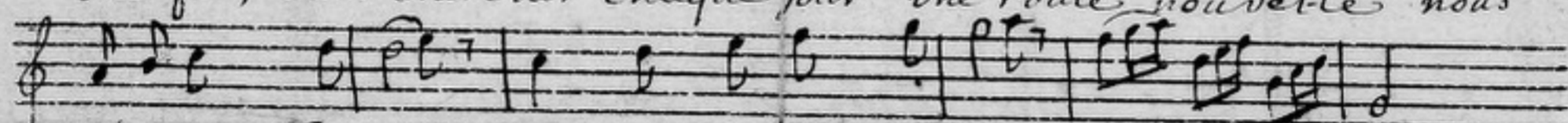
Sans cesse le Zephir est errant dans vos bois, il n'aime pas long tems



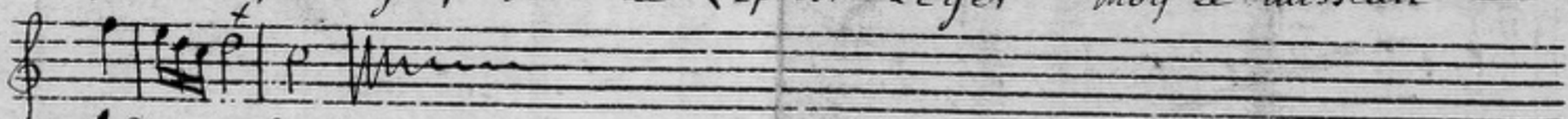
La Rose la plus belle — le Zonde suit le penchant quelle a pris



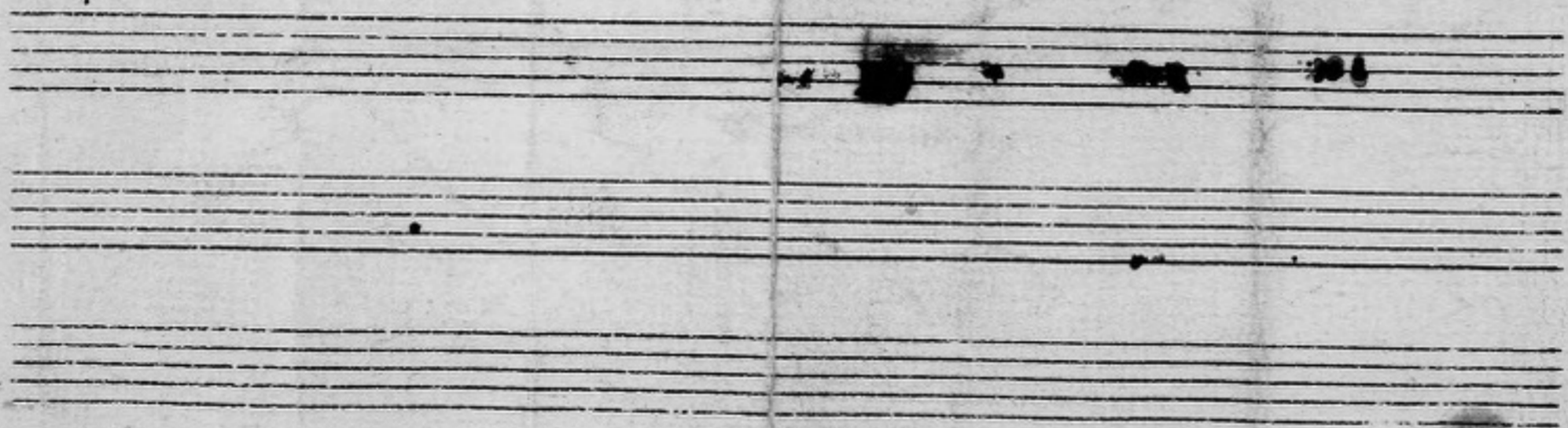
une fois, Sans chercher chaque jour une route nouvelle nous



imitons, Berger, vous le Zephir Leger moy le Musseau



fide... le



Obseques du Sr.
Housset

89

Organo à Basso.

Moderement

lent

plus vite

Toujours

Son Apotheose

Vite 18

The musical score consists of four staves of music, primarily in bass clef. The notation includes various rhythmic values, rests, and guitar-style chord diagrams (fingerings) written above the notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves continue the piece with similar notation. The fourth staff concludes with a double bar line and a final chord diagram. The paper is aged and shows signs of wear, including tears and discoloration.

Symphonie de L'Opera de Roland par c. M. Zulli Premier Dessus 1

Ouverture

90

Muet

Handwritten musical notation for the first staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, with a repeat sign and a fermata at the end.

Handwritten musical notation for the second staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody continues with quarter and eighth notes, including a repeat sign and a fermata.

Handwritten musical notation for the third staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody includes a repeat sign and a fermata. The word 'chœur' is written above the staff and 'allons' below it.

Handwritten musical notation for the fourth staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is more complex, with many beamed eighth notes and a repeat sign with a fermata.

Handwritten musical notation for the fifth staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody continues with beamed eighth notes and a repeat sign with a fermata.

Handwritten musical notation for the sixth staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody includes a repeat sign and a fermata. The word 'Air' is written below the staff.

Handwritten musical notation for the seventh staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody includes a repeat sign and a fermata.

Handwritten musical notation for the eighth staff of 'Muet'. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody includes a repeat sign and a fermata. The words '1^{re} reprise' and '2^{de} reprise' are written below the staff.

Handwritten musical score on aged paper, featuring eight staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. The score is divided into sections labeled "1. reprise", "2. reprise", "gavotte", and "Air".

The first staff contains the initial melody, with "1. reprise" and "2. reprise" markings. The second staff continues the melody. The third staff is labeled "gavotte". The fourth staff continues the melody. The fifth staff is labeled "Air". The sixth, seventh, and eighth staves continue the musical piece.

91 3.

Chœur &

Triompher

Handwritten musical score on eight staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. The score is divided into sections labeled "jusqu'au mot fin", "Air", and "gavotte". The paper is aged and has a torn edge.

Air

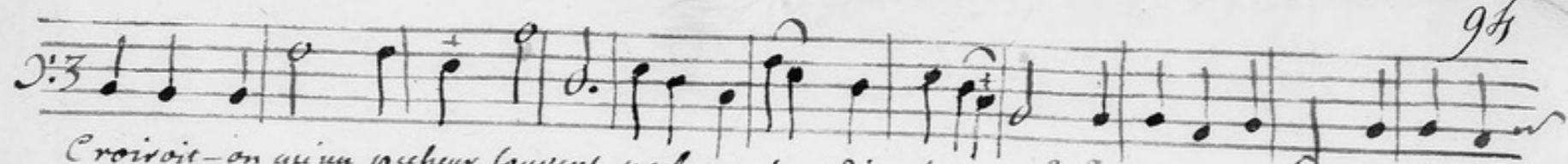
10. Air

fin Chaconne

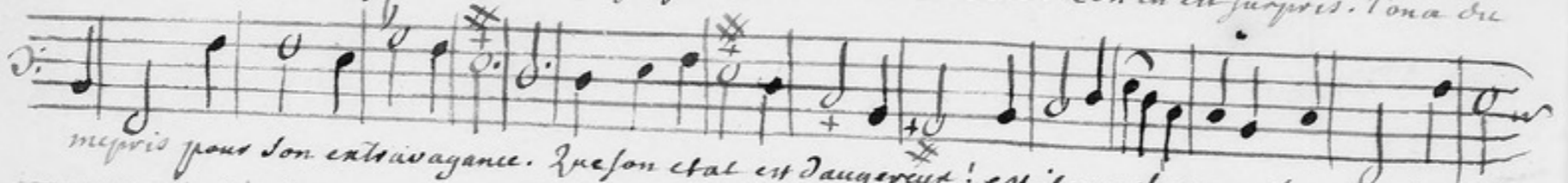
Handwritten musical score on aged paper, consisting of eight staves of music. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The paper is torn at the top and bottom edges. A handwritten number "937" is visible in the upper right corner.

937

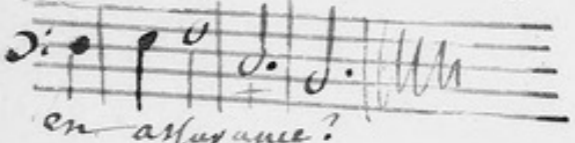
A handwritten musical score on eight staves, likely for a piano. The notation is in a single system, with each staff containing a pair of treble and bass clefs. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'x' and 'f'. The paper is aged and has a slightly torn edge at the top.



Croiroit-on qu'un pecheur souvent prefere a son Dieu le neant? Lon en est surpris. L'on a dit



mepris pour son extravagance. Que son etat est d'angerent! est il en assurance ben dieu! est il



en assurance?

Le seigneur est un dieu jaloux

dont il doit craindre le vouroux

C'est pour son bonheur

qu'il veut tout sondeur.

Pourquoy ne pas luy rendre?

Deluy ne l'a til pas veu?

Pourquoy ne pas le rendre a Jesus?

Pourquoy ne luy pas rendre?

Quoy donc pouvons nous sans danger,

quoy que ce soit luy preferer?

Il nous a cree. Nous a rachete

Donnons la preference

Accipi la merite plus.

Donnons la preference a Jesus.

Donnons la preference.

Tout deluy que peut on trouver

qui puisse helas! nous contenter?

Sans luy tout nest rien.

le souverain bien

En Jesus seul se trouve

Quittons donc tout pour le chercher. Cherchons Jesus fait le trouver.

Qui le cherche le trouve.

Attachons nous donc tous a luy

A luy courons tous a l'ensuy

Aimons ce sauveur

de tout nos cœurs

Lon nom fait nostre gloire

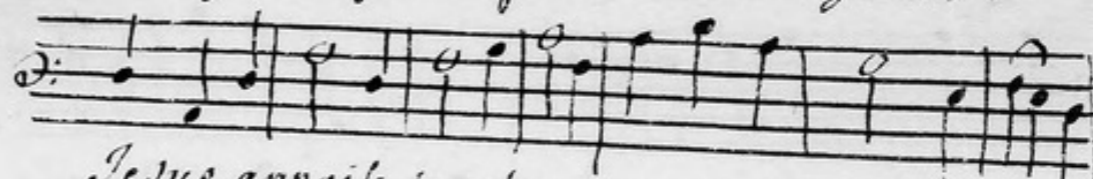
Jesus fera nostre bonheur

Si son nom est escrit dans nos cœurs


et dans nostre memoire.

Hymnes pour la feste de tous les saints.

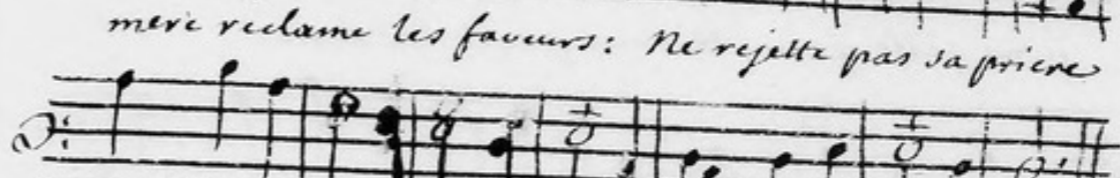
95



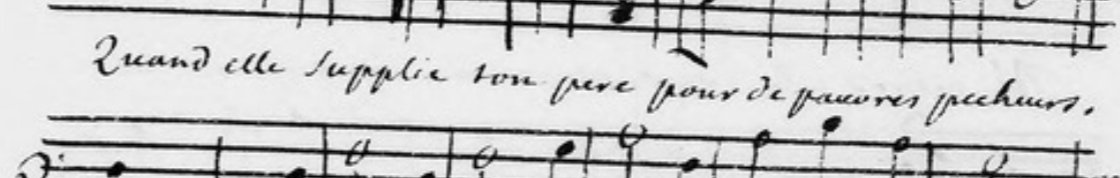
Jesus, appaise ta colere envers eux dont ta sainte



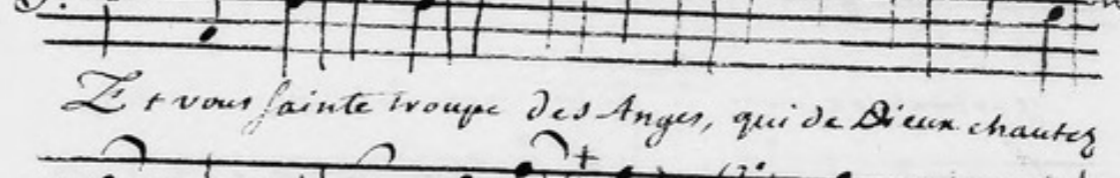
mere reclame les faveurs: Ne rejette pas sa priere



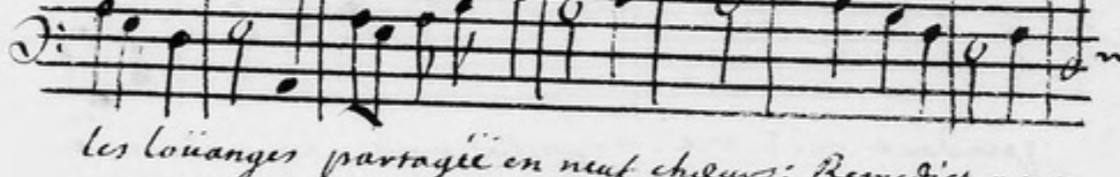
Quand elle supplie ton pere pour de pauvres pecheurs,




Et vous sainte troupe des Anges, qui de Dieux chantez



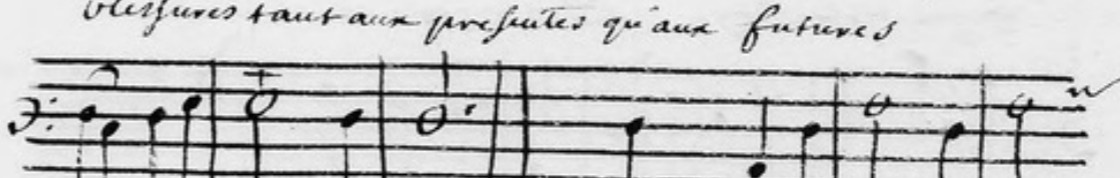
les louanges partagee en neuf chœurs; Remediez a nos



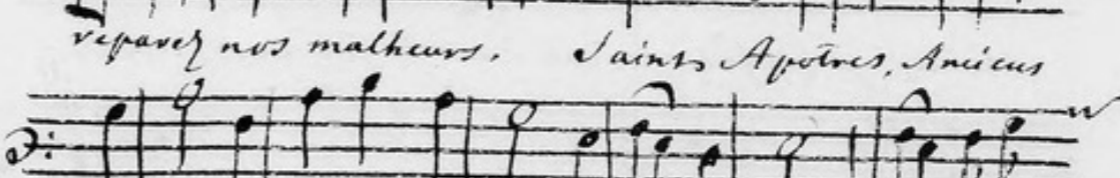
blessures tant aux presentes qu'aux futures



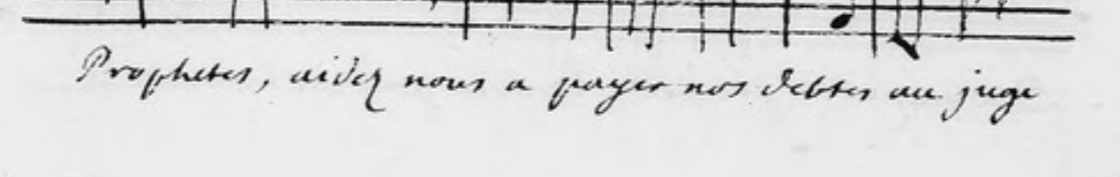
reparez nos malheurs. Saints Apotres, Amieus



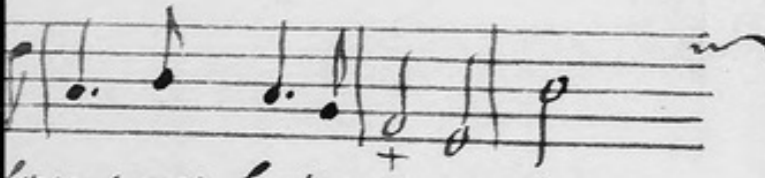
Prophetes, aidez nous a payer nos debtes au juge



Prophetes, aidez nous a payer nos debtes au juge



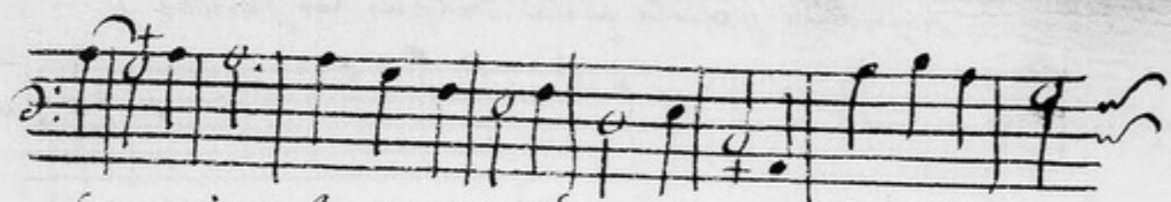
Prophetes, aidez nous a payer nos debtes au juge



voyent mes fortes armes pour



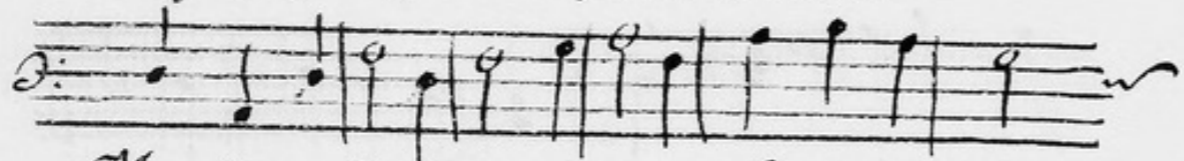
voyent mes fortes armes pour



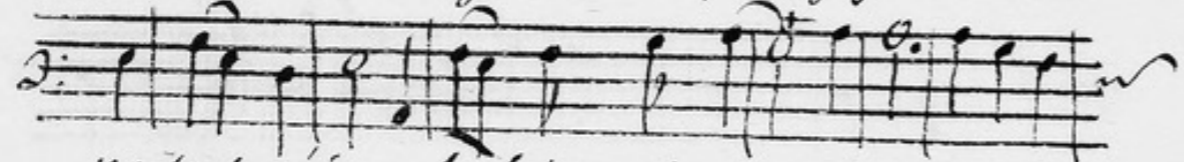
Souverain: Ayant mérité la disgrâce, demandez qu'il



nous fasse grâce, & nous prête la main.



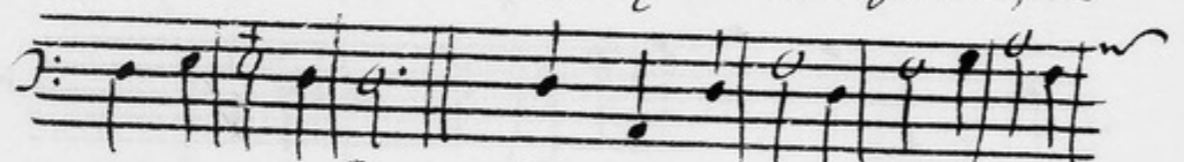
Martyrs à la rouge couronne, Confesseurs dont



partout résonne le saint cri de la foy: Exilés



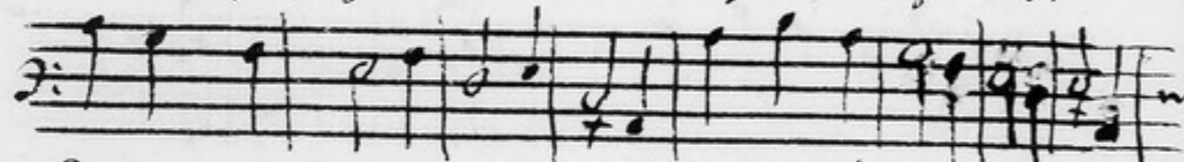
pendant cette vie, rappelez nous à la patrie, ou



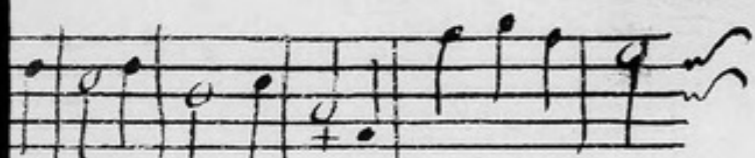
reigne notre Roy. Des vierges chaste compagnie,



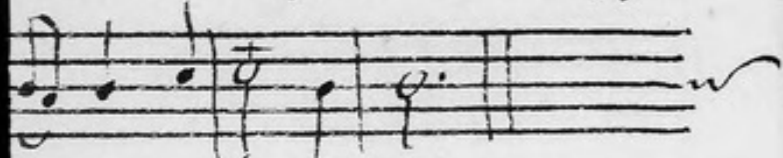
Moines qui passâtes la vie dans de sombres forêts:



Daignez nous procurer l'entrée pendant l'éternelle durée



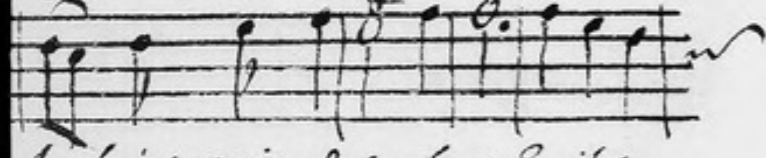
merite la disgrâce, Demandez qu'il



& nous prête la main.



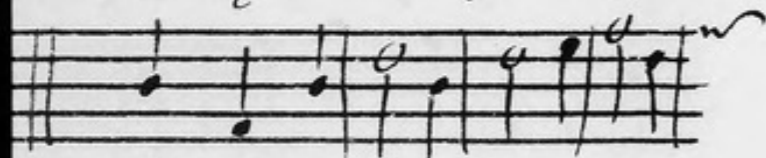
roye couronne, Confesseurs dont



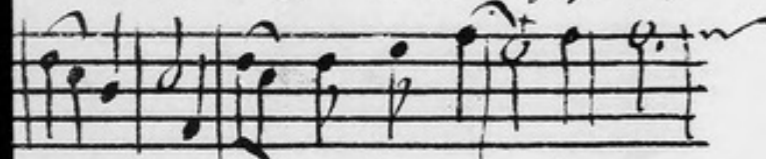
le saint cria de la foy: Exilez



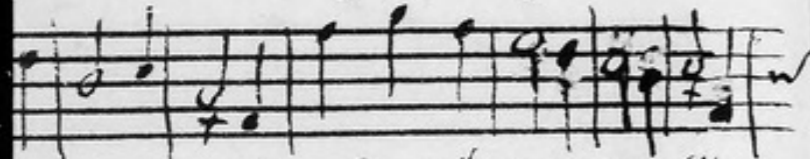
ie, rappelez nous ala patrie, ou



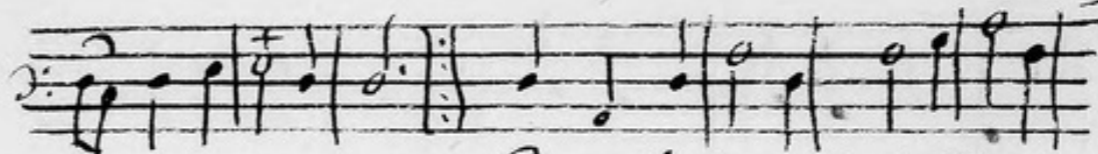
Des vierges chartre compaignie,



for la vie dans de sombres forets:



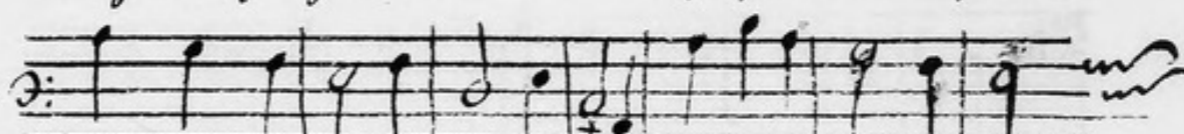
user l'entrée pendant l'eternelle durée



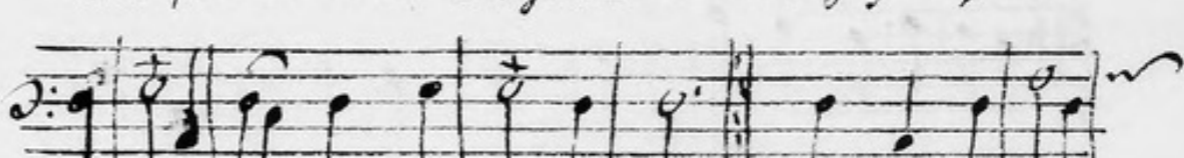
96
Du celeste palais. Bannissez la gent infidelle,



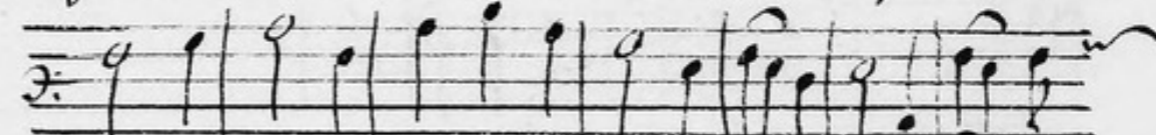
ingrate, perfide, cruelle Du pays des croyants:



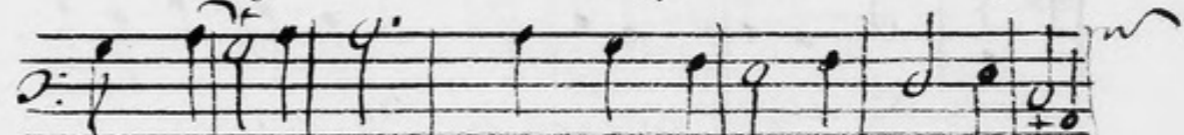
Pour que la meme bergerie la meme foy toujours



publie ne soient dans aucun tems. Au pere eternel



rendons gloire, relevons aussi la memoire de son



fils Jesus-christ; Rendons aussi dans tous les ages



les plus legitimes hommages a leur divin Esprit.

1
Jésus, faites nous avoir part à l'éternelle gloire

- pense, Vierge mère de la clémence avec clameurs

avez regard. Anges qui passez un million, vous

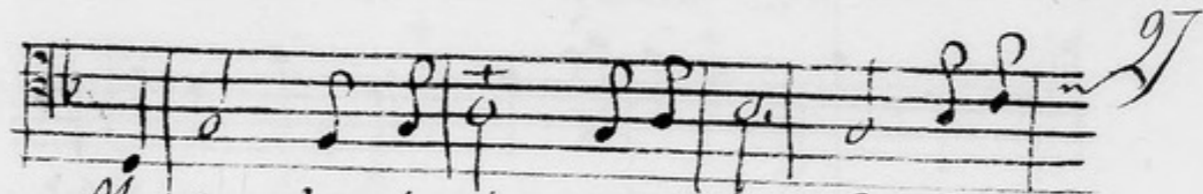
patriarches et prophètes, nous sommes auables de

debtés, Ayez de nous compassion.

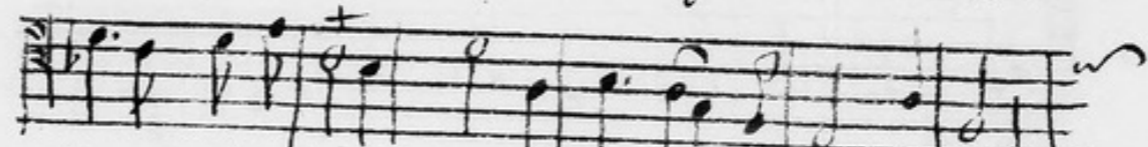
Jean de Melchior précurseur, Pierre du ciel gardien

fidèle, Apôtres de la loi nouvelle de vos cœurs

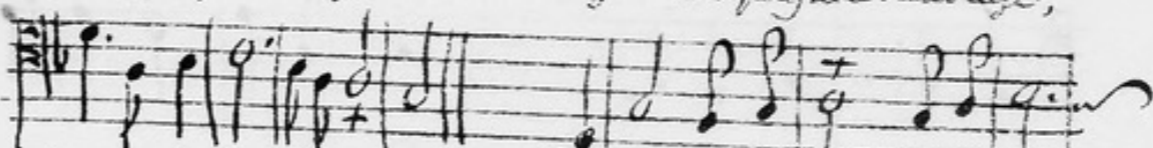
ôtez la misère



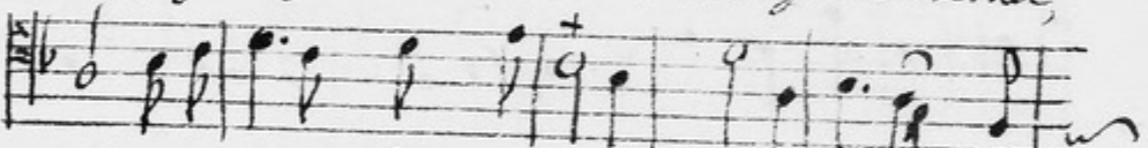
Martyrs dans les cieux triomphants, Des Prêtres



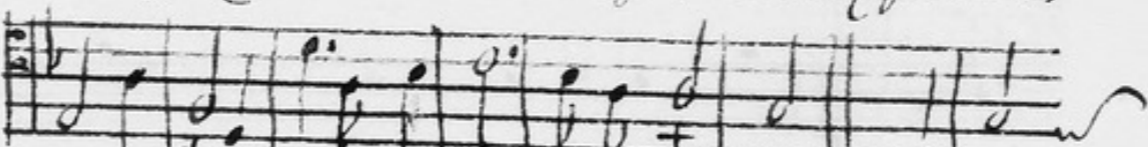
troupe glorieuse, Des vierges compagne heureuse,



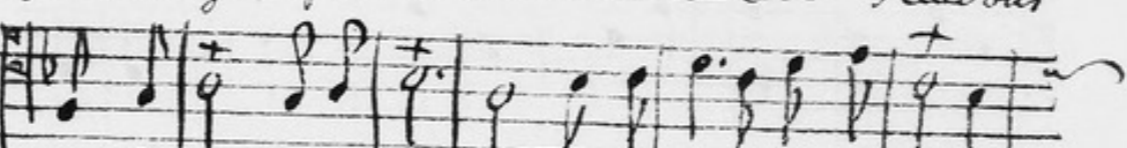
Corrigez nos égarements. Princes du royaume éternel,



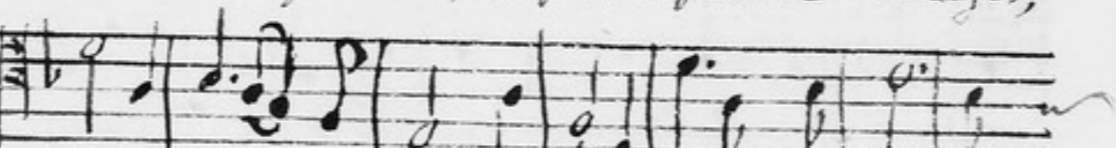
Qui regnez avec Dieu sans cesse, reclamez pour nous



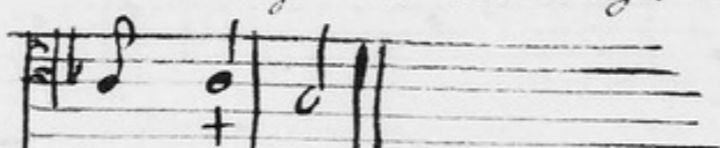
la tendresse, afin d'avoir entrée au ciel. Rendons



au Père, à Jésus-Christ, les plus respectueux hommages;



Rendons aussi dans tous les âges le même honneur au



Saint esprit.

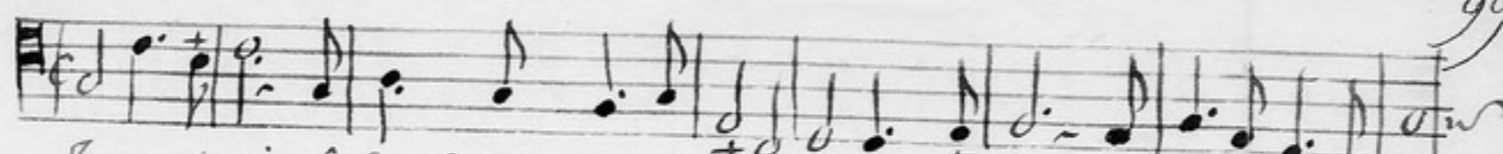
Veni creator

Esprit Saint, créateur du monde, Daignes habiter
 dans nos cœurs: Et par votre vertu féconde remuez-
 les de vos faveurs. Donnez haut, source
 de vie, feu qui produit la charité, oration dont l'âme
 est ravie, consolez nous avec bonté. Donnez
 de la main droite du Père, des sept dons adorables
 aux hommes promis sur la terre, dont tout
 disciple est orateur. Envoyez nous votre lumière
 embrasée nous de votre amour, affermittez de jours en jours:

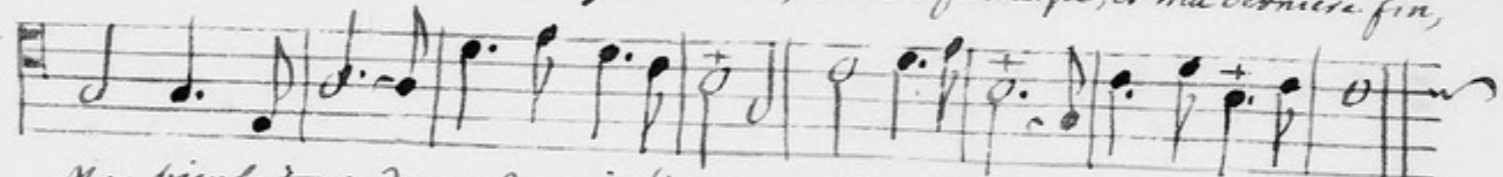
nos corps abattus de misère
 Accordez nous la paix par
 de nous, pour ne pas craindre
 pas conduisez nous. - faites
 nous connaître son
 foy soit sincère, vous qui
 Rendons au Père nos hommages
 à Jésus Christ: Qui de
 Rendons en gloire au fa

, Daignes habiter
 tu fonde rem
 d'utres haut, source
 , onction dont l'ame
 bonte. Doigt
 sept dons adorable
 sur la terre, dont tout
 yez nous votre lumiere
 , affermitte de jours en jours:

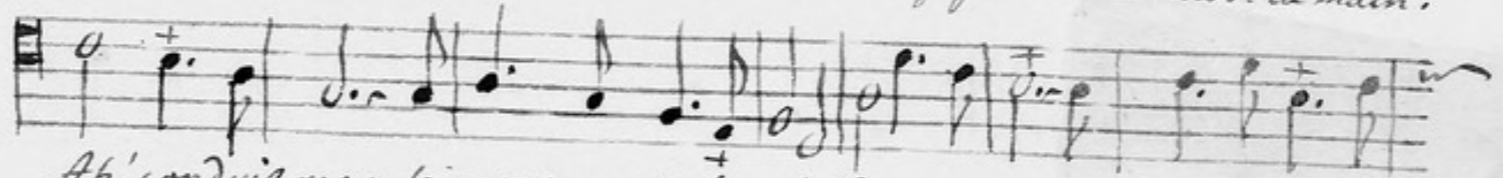
nos corps abbatés de misere affermitte de jours en jours.
 Accorder nous la paix parfaite, chasser l'ennemi loin
 de nous, pour ne pas craindre une deffaitte, a chaque
 pas conduitez nous. - faites nous connoitre le pere,
 faites nous connoitre son christ: Qui en vous votre
 foy soit sincere, vous qui des deus etes les spiritus
 Rendons au Pere nos hommages, honneur et gloire
 a Jesus christ: Qui de mort vit dans tous les ages,
 Rendons en gloire au saint Esprit.



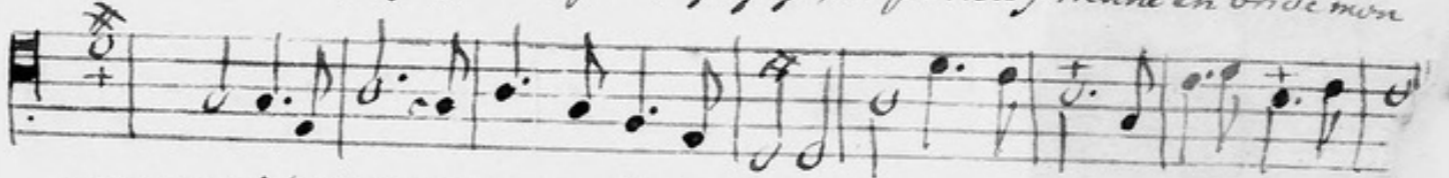
Je te chéris, ô Grand Dieu, je t'adore, ô mon principe, et ma dernière fin,



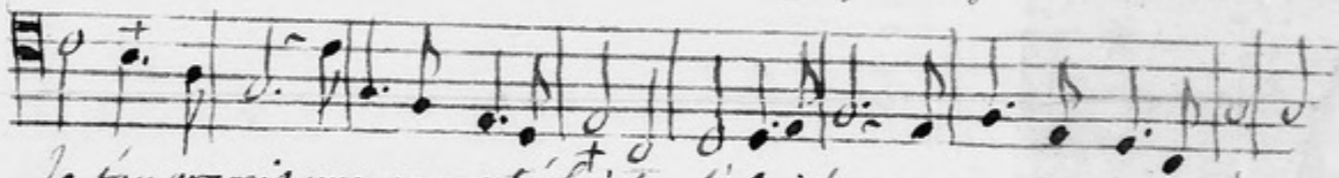
Mon bienfaiteur, de tes dons je t'honore, Ne cesse pas de me tendre la main.



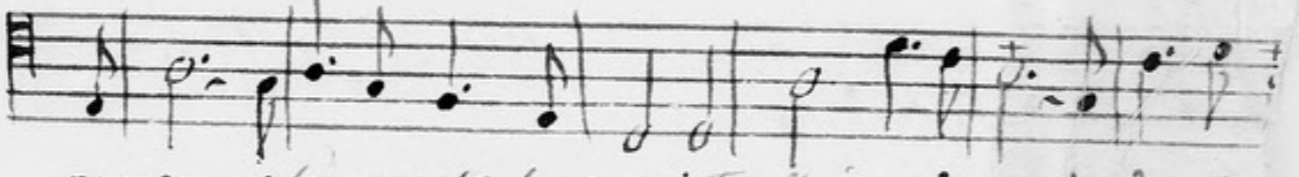
Ah! conduis moy, seigneur, par ta sagesse, Et que ta loy tieune en bride mon



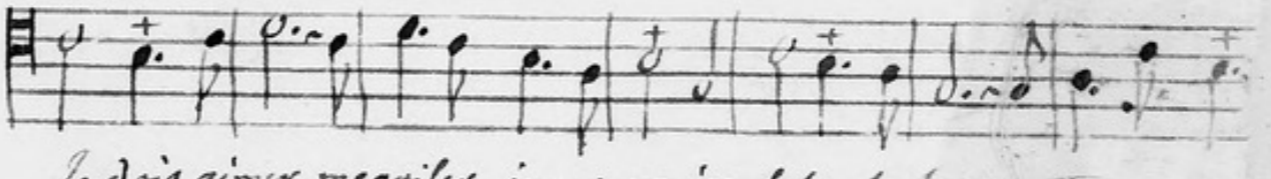
cœur: console moy par ta grande tendresse, par ton pouvoir ranime ma lan-



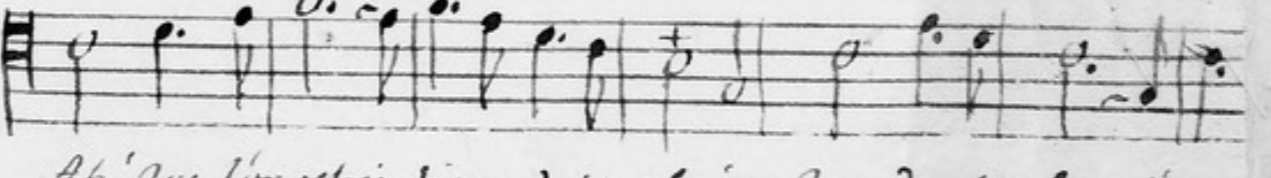
te t'ay promis une pauvreté sainte, l'obéissance avec la chasteté: Et



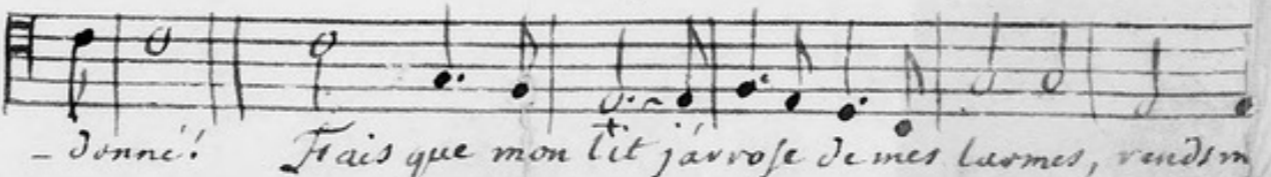
rien de nouveau je te promets sans crainte, Mais ayde moy des dons de



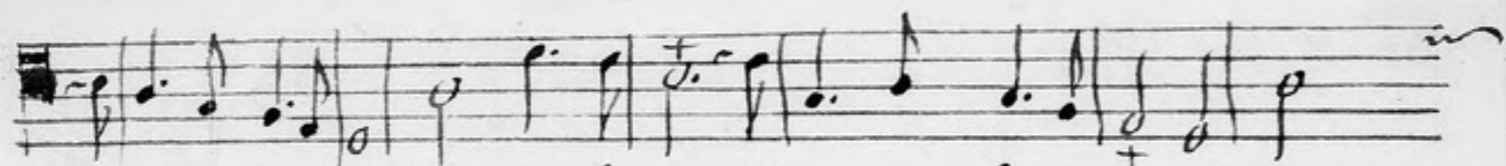
te dois aimer, mépriser, juger, errer selon la loy que tu nous as



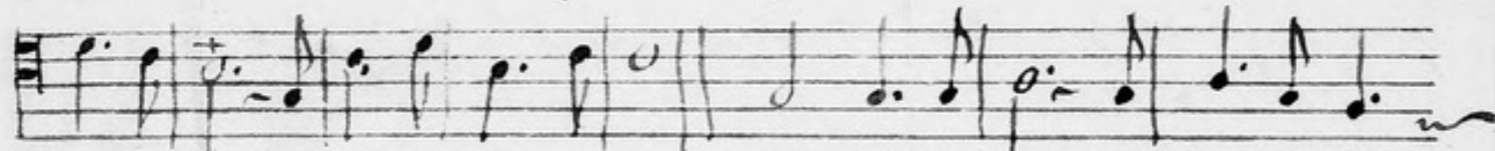
Ah! que l'on est indigne de ta gloire, quand a son sens l'on en



- donne! Fais que mon lit j'arrose de mes larmes, rends m-



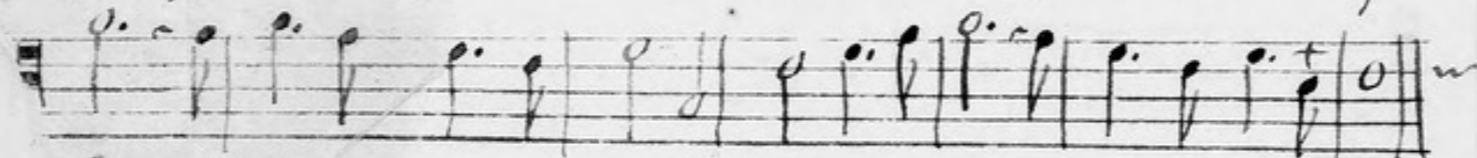
en la tentation: Que tes faveurs soyent mes fortes armes pour



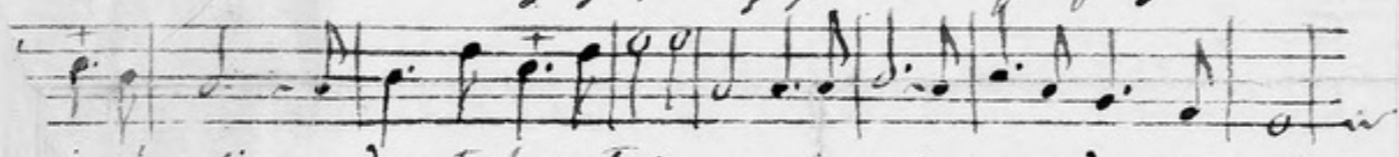
repousser les efforts du demon. Ne permets pas qu'aucun objet



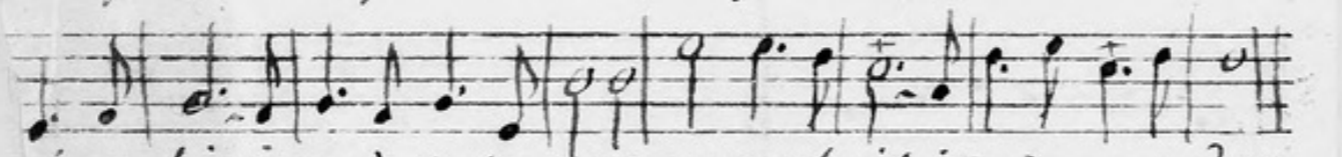
seduise ni mon esprit, ni ma chair, ni mon cuer. Tous mes cinq



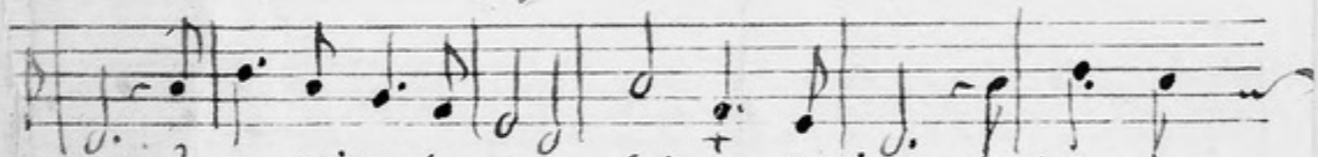
sens n'abandonne a ma guise, Car je serois mon propre seducteur.



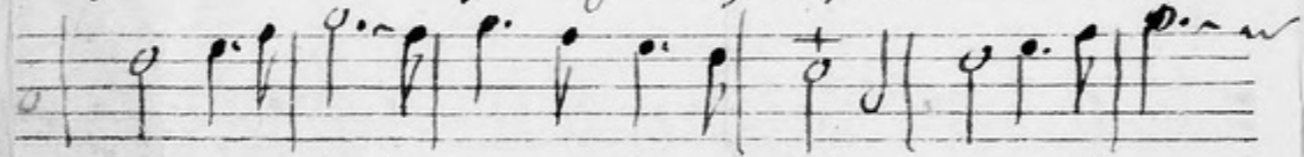
je m'applique a dompter la nature, a conserver ta grace d'aus mon cuer:



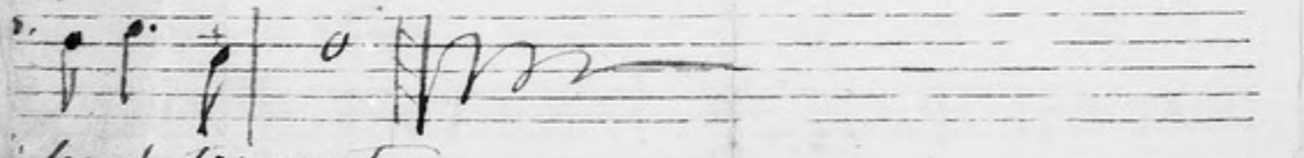
avec soin je garde ta loy pure, que vers le ciel je tends avec ardeur.



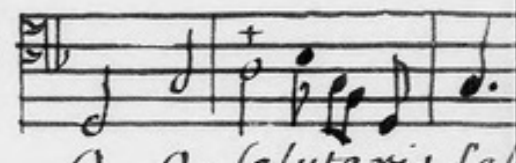
e moy demourris en ta grace, fais moy toujours craindre ton



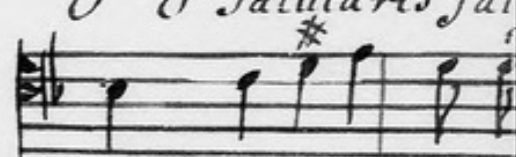
aut: Au paradis Daigne me donner place, Garantis moy



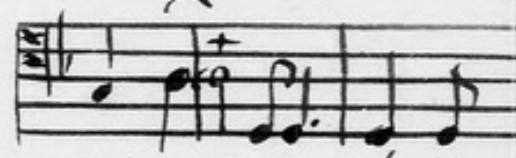
infernale tourment.



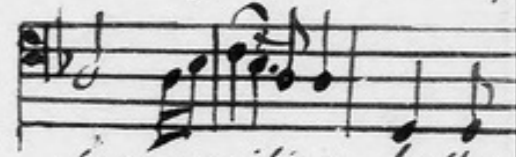
O O Salutaris sal



Quae caeli pandis o



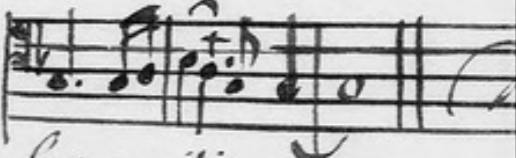
-dis ostium, bella,



fer auxilium bella,



fer auxilium, da ro



fer auxilium.

comes pour
à aucun objet
Tous mes cing
propres séducteur.
à dans mon cœur,
à de avec ardeur.
à vaindre ton
à ventis moy

100

O O salutaris salutaris hostia! O O salutaris salutaris hostia!

Quæ cæli pandis ostium, Quæ cæli pandis ostium Quæ cæli cæli pan-

-dis ostium, bella premunt hostilia! bella premunt hostilia! Da robur

fer auxilium bella premunt hostilia! bella premunt hostilia! Da robur

fer auxilium, Da robur, Da robur fer auxilium. Da robur, Da robur

fer auxilium.

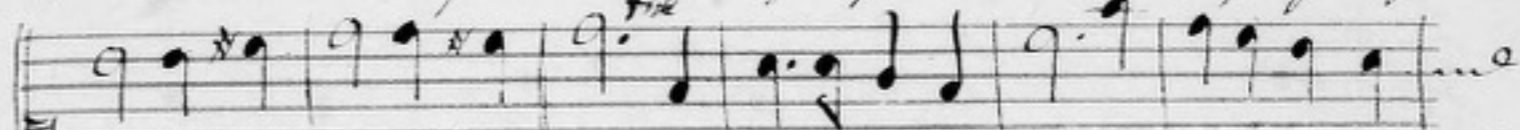


♩ air Doffe

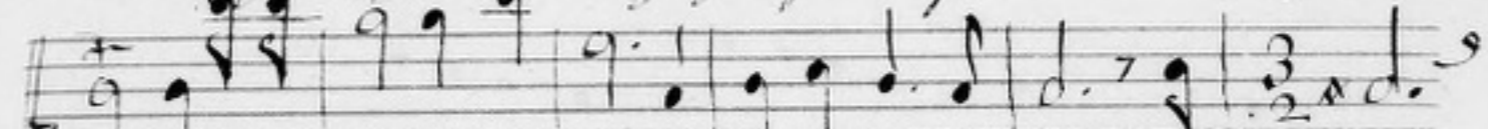
101



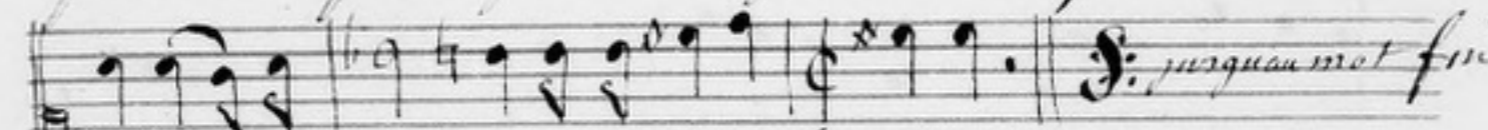
heureux - se pait tranquille indifférence. faut j' que pour ja



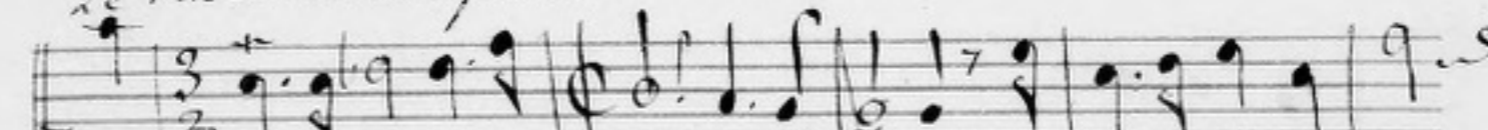
mais vous sortez de mon coeur je sçais que ma fierté me laisse sans def



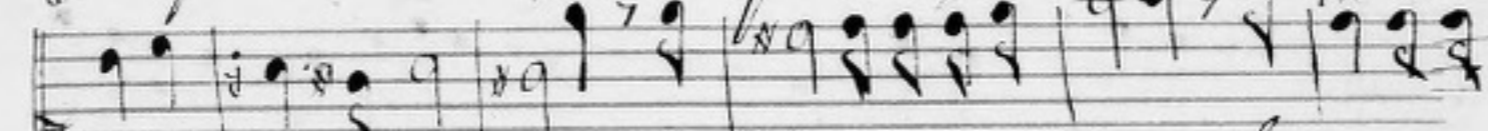
fen ce rien ne peut me sauver d'un 3^e charmant vainqueur L'amour



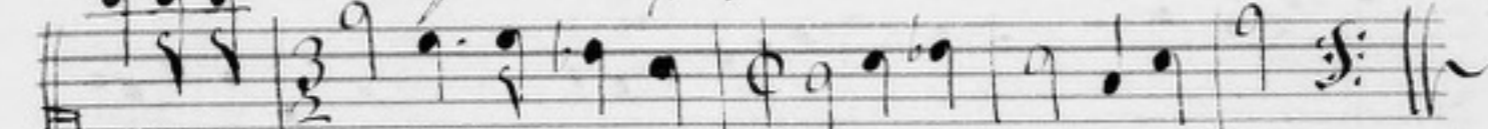
Le ten - dre amour force ma résist'ance



Je force encor mon regard au silence je cache à tous les yeux

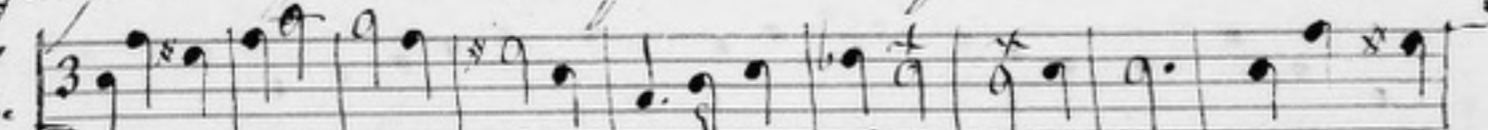


ma nouvelle Langueur mais que soit cette violence L'amour en a



plus de rigueur Et n'en a pas moins de puissance heureuse

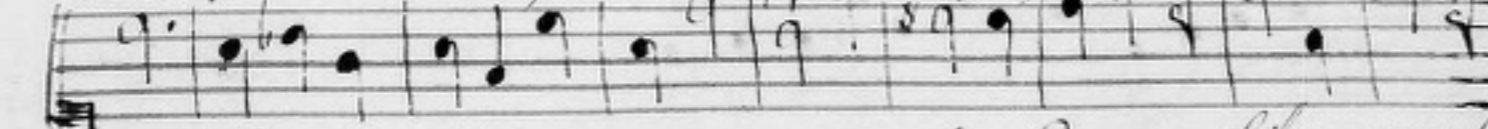
*en bayre
air de
teleyhe*



ou voit encor des coeurs si d'ill. sçoyant que leurs desirs secrets contents on voit Des
aup' d'une haute leure il s'effit de se faire aimer le fait a



ardeurs et ornelles comme j'eu fuy au dernier temps avec a la
mouert ne ce faire pour la con. l'amour a soufflé



pour ou dans les vultes non non non non ce nest que d'au nos a filer que les a
que les a

Allegro *De Venues adomies*

*Amants, soyez constants
l'un de l'autre fait charmes*

Profitez de la vie bellez

*Faites un choix la mort vousy conuie
ai meuz suinez son loir*

*qui sort de se deffendre
des charmes appar ce dieu fait nous sur*

De Venues adomies

penidez qd nousy penous par

*Sans espoir de retour cette onde
fuit la source Et ces*

*flots vers la mer paules flots
sont charmes ses nos plai -*

*ses nos bours jours vent d'une egale course
Et ne reuiennent plus si tost*

*qu'ils sont paries nos plai - ses
nos bours jours vent d'une egale course Et*

*ne reuiennent plus si tost
qu'ils sont paries*

en jour d'isoit le voisin pierre, je voudrais pour d'et bon es
en jour d'isoit le voisin pierre, je voudrais pour d'et bon es
eur que de ces lieux tous les coeurs furent jettes dans la riviere
eur que de ces lieux tous les coeurs furent jettes dans la riviere

Air De Venues adonis

*Amants satis constantz
tandis fait charmes*

mi

Profitez de la vie beautez

Faites un choix la mort vousy conueit aimez suivez son loit

qui sort de se deffendre de ses charmes appar ce dieu fait nous suir

De Venues adonis

prendre qd nousy penous par

Sans espoir de retour cette onde fait sa source Et ces

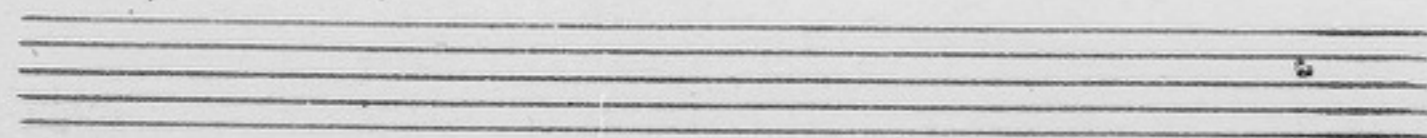
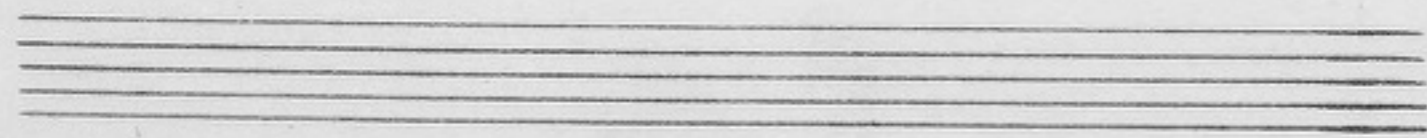
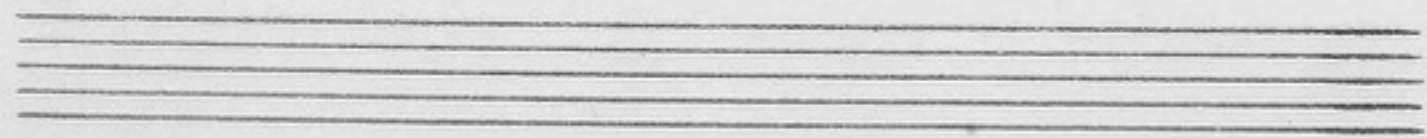
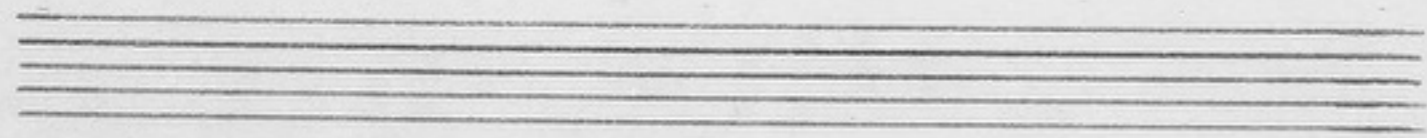
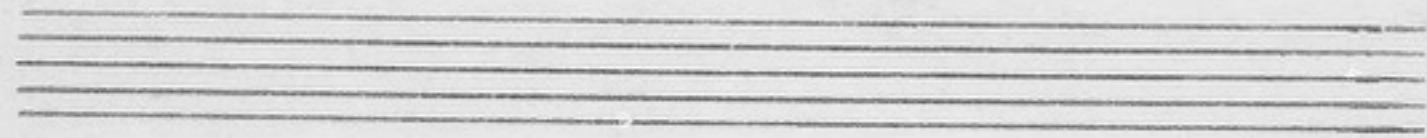
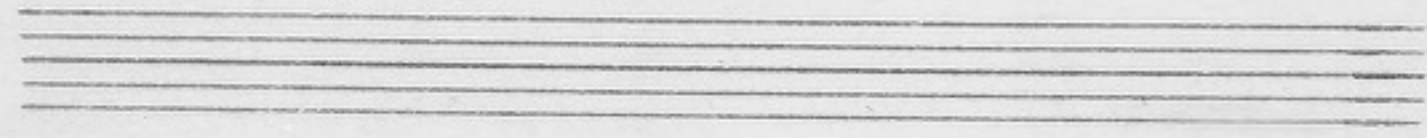
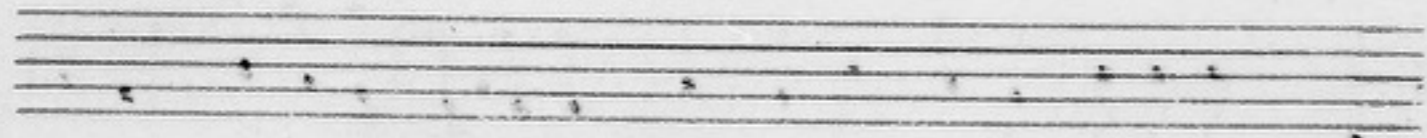
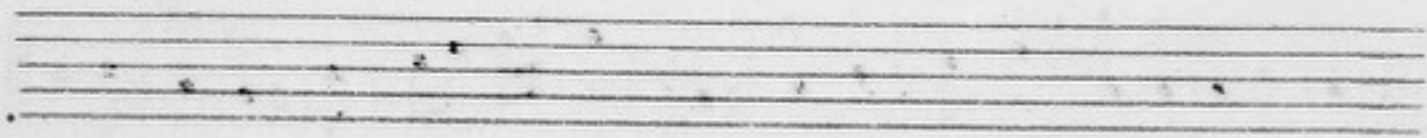
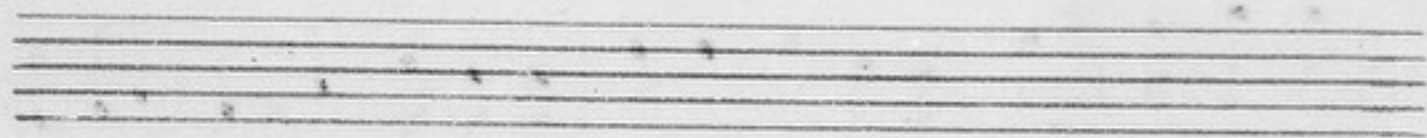
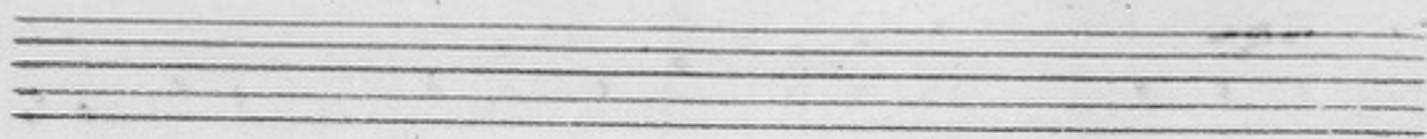
flots vers la mer paules flots sont charmes ses nos plai -

ses nos bours jours vont d'une egale course Et ne reviennent plus si tost

qu'ils sont parties nos plai - ses nos bours jours vont d'une egale course Et

ne reviennent plus si tost qu'ils sont parties

un jour d'isoit le voisin pierre, je voudrais pour d'et bon es
un jour d'isoit le voisin pierre, je voudrais pour d'et bon es
eur que de ces lieux tous les coeurs furent jettes dans la riviere
eur que de ces lieux tous les coeurs furent jettes dans la riviere



Coeur de la beauté que j'aim-e et dans mon de-
-sespoir extrême ad E.

ven-geance il faut pu-nir qui nous off-ense
cherchons l

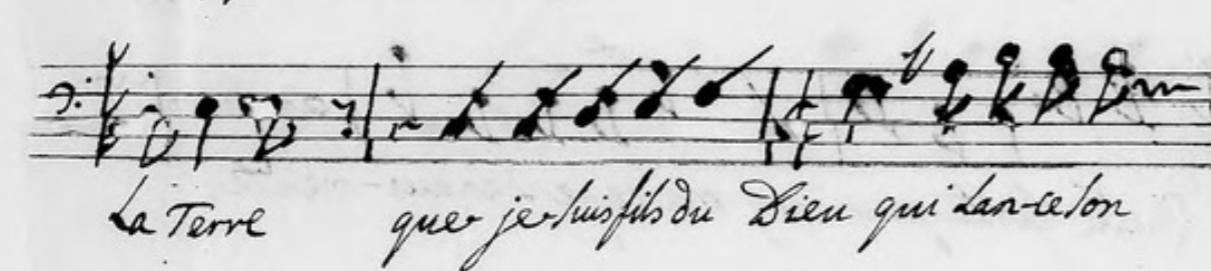
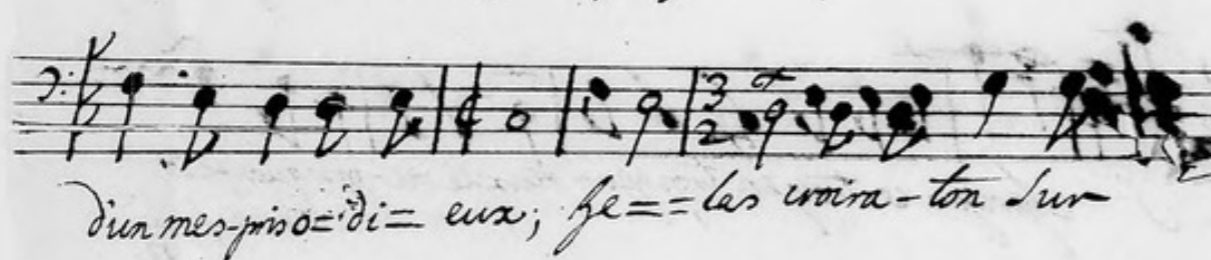
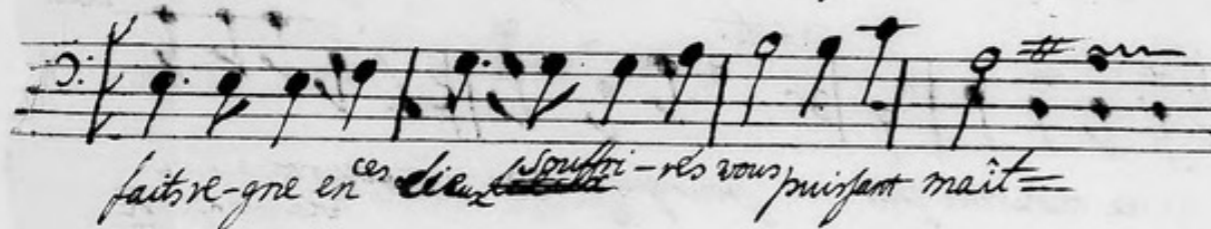
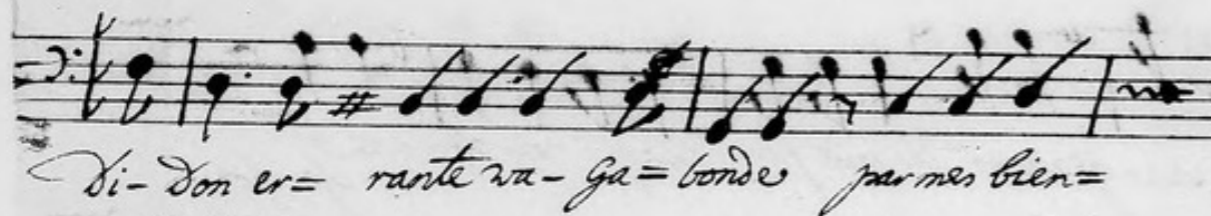
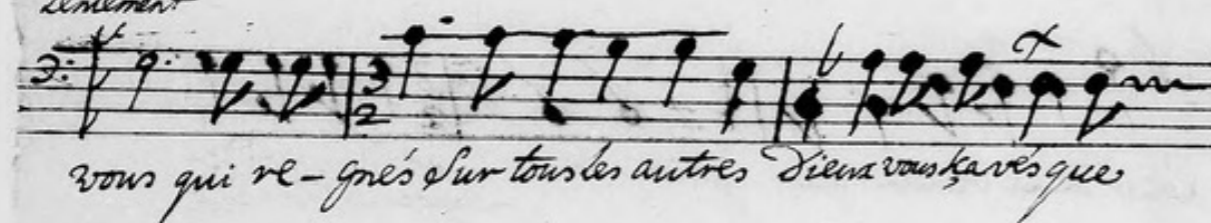
je ne mourrais pas pourquoi mau-ries courrons à la
vengeance R.

de mes feux redouble encor le bon-heur qui l'en-chanté
Quelle honte m

cherchons ce troy en troy heu-reux le me-pris qu'on fait
de mes feux n.

Quelle honte pour moy ma rage s'en aug-mente.

Lentement



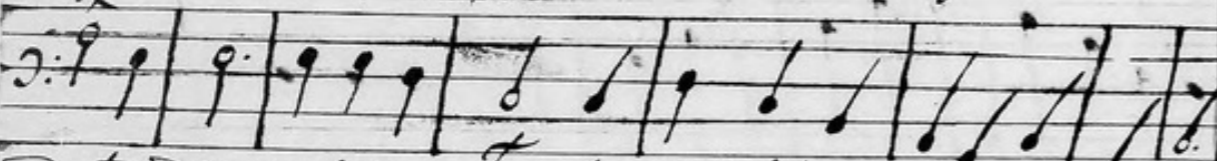
pei-ne mais mes cris trou-ble- roient son re- pos pre-
 ci- eux ven- fer- mon dans mon Colur & me tris- t- ter
 = se- raine vous rui- seaux a- mou- reux de cette ai-
 mable plaine = coulés
 Si ~~de~~ len- te- ment, et mur- mu- ré si bas
 Qu'ye ne vous en- ter- de pas cou- lés.

Air nouveau

Grand Dieu de qui de- pend le des- tin des mo- narques et
 ui de tes bon- tés a don- né tant de marques a ce
 Luy que nous porse- - dons: dons: daigne éten-
 e tes Soins sur la mai- son au- guste et fait qu'un
 Grand prince enrichi de tes dons ne soit pas
 moins heu- reux ne soit pas moins heu- reux qu'il est vail-

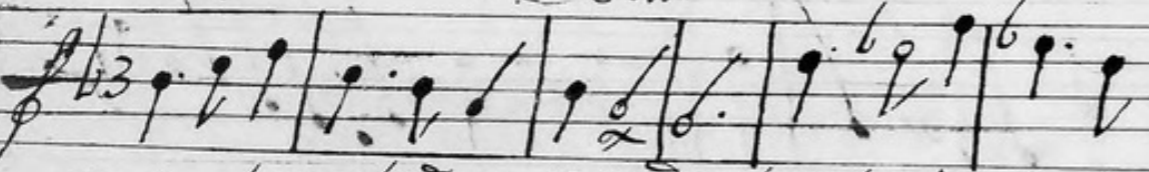


- lant et jus- te, et fais qu'un si ^{grand} prince enrichi

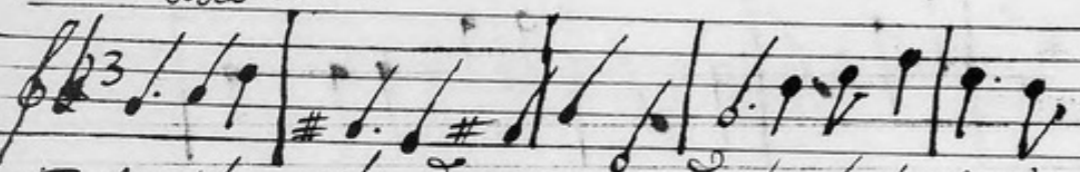


de tes dons ne soit pas moins heu- reux qu'il est vaillant et jus- te.

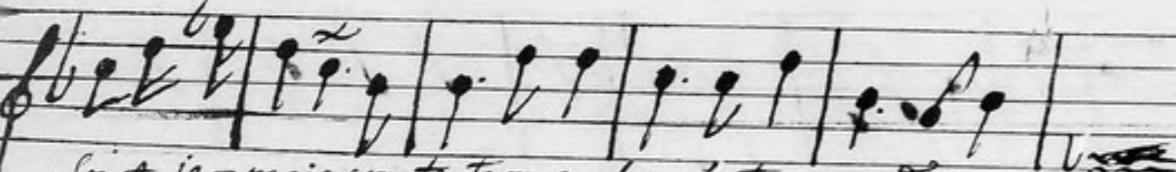
duo



Tout est fra- gile dans ce monde. Les plus heu- reux n'y



Tout est fra- gile dans ce mon- de. Les plus heu- reux n'y



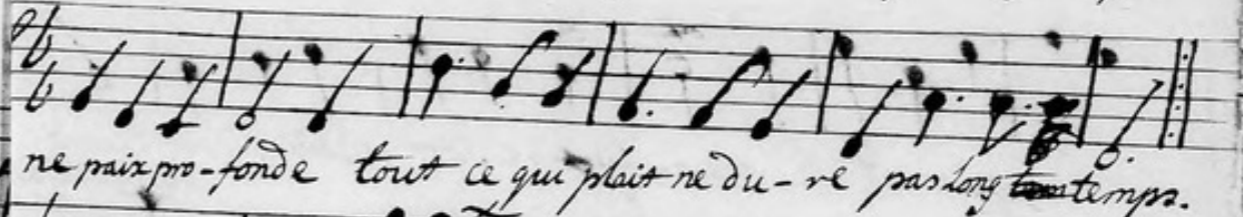
Sont ja- mais con- tent, on a beau se trou- ver dans un



Sont - jamais con- tent, on a beau se trou- ver dans un



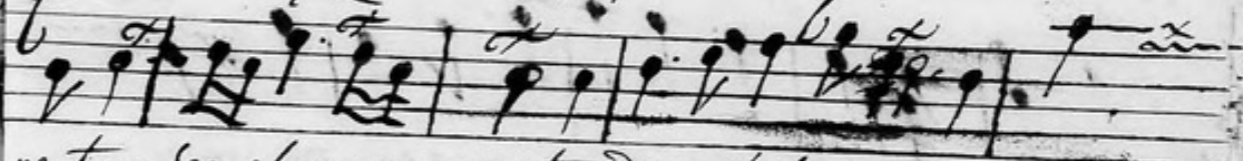
ne paix pro- fonde tout ce qui plait ne du- re pas long temps.



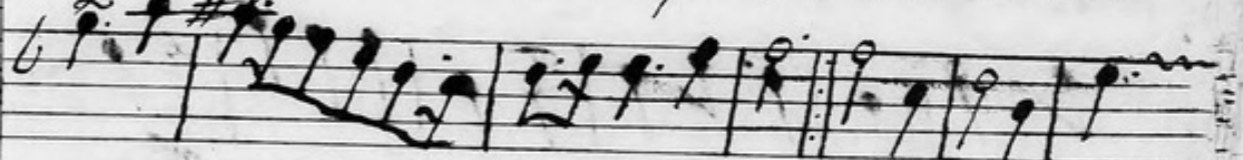
ne paix pro- fonde tout ce qui plait ne du- re pas long temps.



Que nous im- porte doux prin- temps que la Saison ra- mere



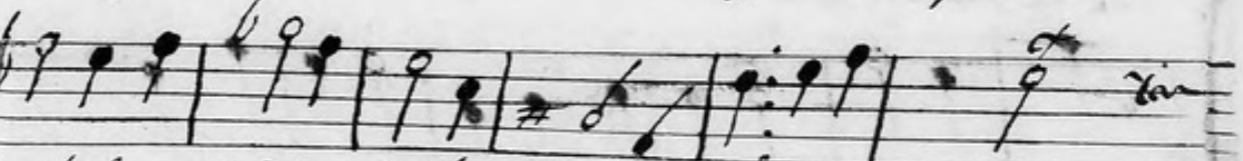
ne tous ses char- mes, tan- dis que la fureur des ar-



mes ra- va = = = ge tous nos champs champs nous plu- tôt,



sil est pos- sible Les dou- ceurs d'une heu- reuse paix.



et le bon- heur d'un sort tran- quille vaudra pour nous

tous tes attraits

A. sont l'em-pire et le mar-tyr sont pleins de dou-ces
joins ad litteram

Ai-mable vain-queur doux ty-ran d'un cœur a-mour dont se
ad litteram A.

C. joins a mes charmes l'ort de tes ar-mes ha-tés mon
ad litteram A.

bon-heur. tu peux quand tu veux nous brûler dans l'hor-
ad litteram A.

de. Le Flambeau du mon-de bri-llé de tes feux

tu sais char-mer tu sais des ar-mer le dieu de

107

La que-re le dieu du Ton-ner se lais-sent-enfla-
 mer dans les en-fers aux cieux sur la Ter-re tout
 porte tes fers.

Je vis en paix mes peines ~~ne~~ sont fi-nies cru-
 -el a-mour je me ris de tes maux. je ris-me
 plus que le-mail - des pré-ries L'ombre des Bois
 et le chant le chant des oy-leaux.

Sombres fo-rests ro-ches inac-cus= si-bles fier torrents
 que s'élève
 et ad litteram C. infra

A. -tes point sen-sible mais je ne me plains point de vôtre dur-
 dureté T.

E. Que l'Es-pi-ri-ve-ria jamais ar-rê-té a mes cru-els mal-heu-reux ri-è-
 vous

T. re-té augmente s'il se peut Le tour-ment que j'en-dure, et vous
 tristes oiseaux

E. Ses-poir ex-trême je mour-rois mille fois si j'en e-
 mourrais par moi

A. et vous tristes oi-seaux de mal-heureux au-gure par vos fu-
 res-tes cris annon-cés montré-pas-on men-levé le

Si len-te ment et mur-mu-rés si bas,
 que je ne vous entende pas
 de p'p'rin rempli-jés

Lair d'une frai-cheur nou-ve-llé et vous e-tes dor-més dor-
 mes Dor-més com-me elle et vous e-tes dor-més dor-
 mes Dor-més com-me elle : que d'a-traité, que d'a-p'pas

conten-tés vous mes yeux par-cour-estous les charmes,
 payés vous s'il se peut des lar-mes mes que vous a-vez

versés pour eux payés vous bil le peut des lar = mes

que vous a = vis versés pour eux.

Duo **ff**

tandis que nos guerriers com-battent pour l'Espagne et que des

B. C. *f* Tandis que nos guerriers com-battent pour l'Espagne

flots de sang in-non-

et que des flots de sang in-non = = dent La cam =

pagne a = mis nous jou = is = tons d'un plus heu = reux des = tin: Tan = dis

-pagne a = mis nous jouis = tons d'un ^{plus} heu = reux des = tin: tin

tin: que l'as soit en cou = ronne qu'il ra = va

= tin: Que l'as soit en cou = ronne qu'il ra = va

ge La Terre on fait au

- va - - - - ge la terre, on fait au ca = ba = ret on =

caba = ret une charmante Guer - - - -

= e charmante guer - - - - re Pas plus au lieu de

re Bac-chus au lieu de sang ne ver-

sang ne ver=

= Se que du vin Bac-chus au lieu de sang ne

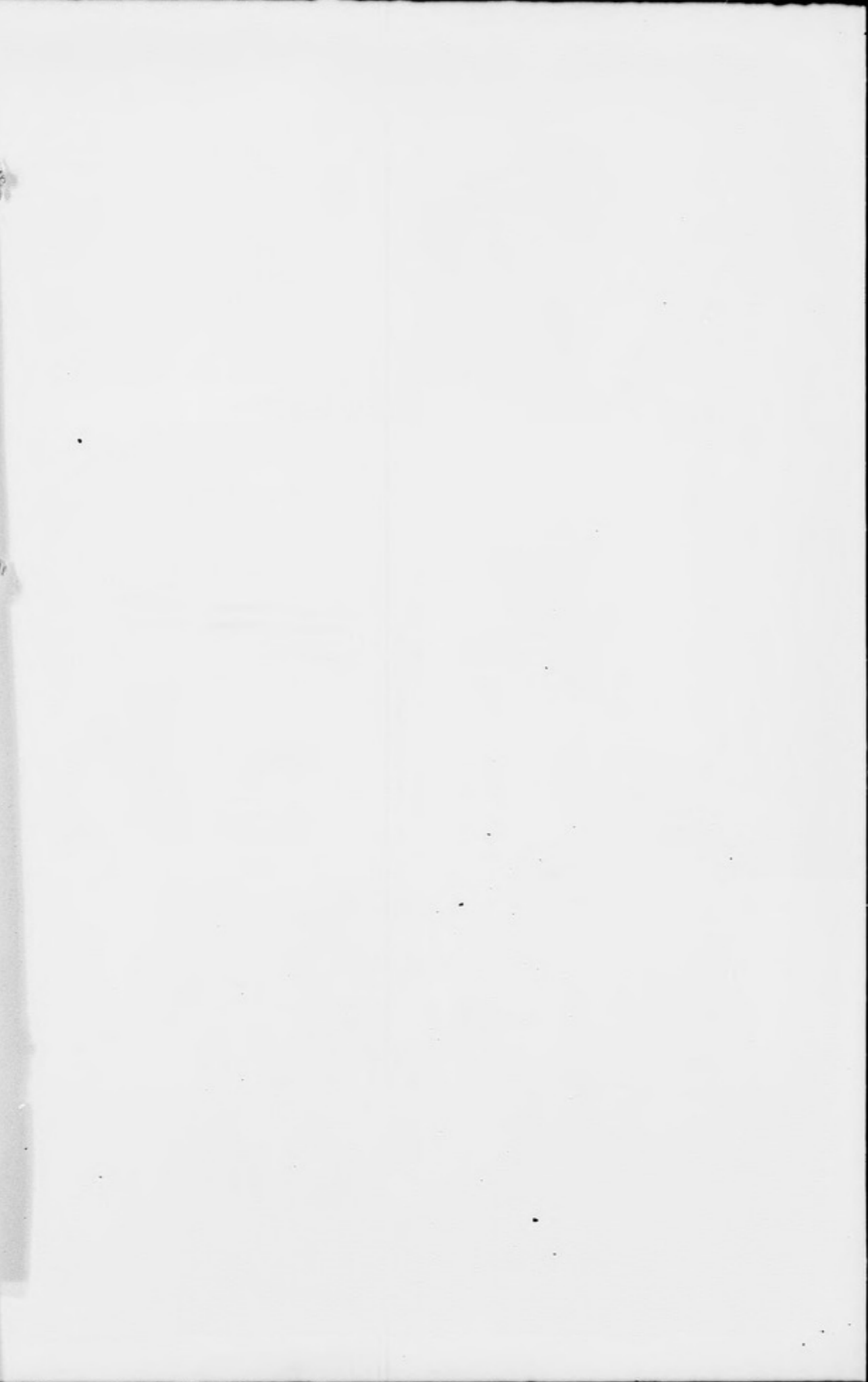
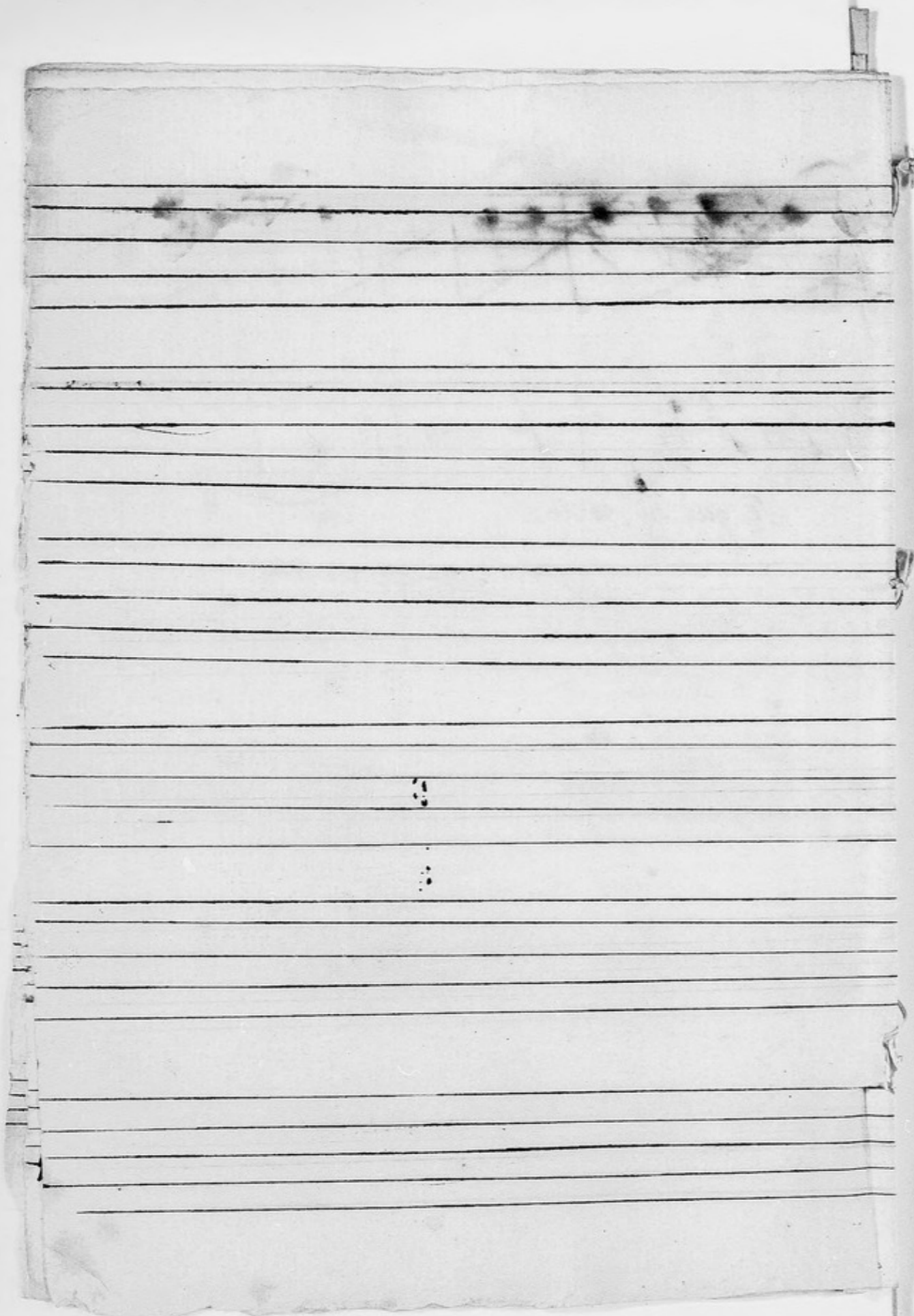
= se que du vin Bac-chus au lieu de

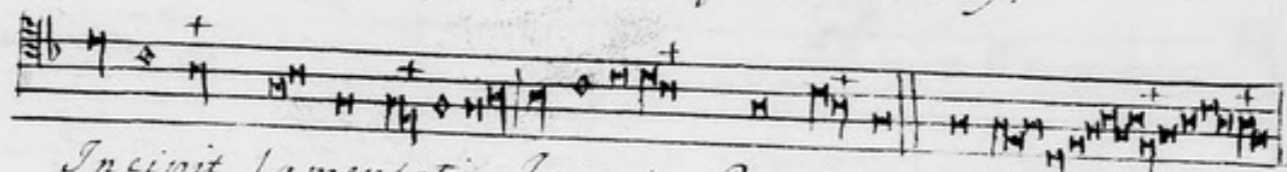
ver- - - - se que du vin ne ver- - - -

sang ne ver- - - - se ne ver-

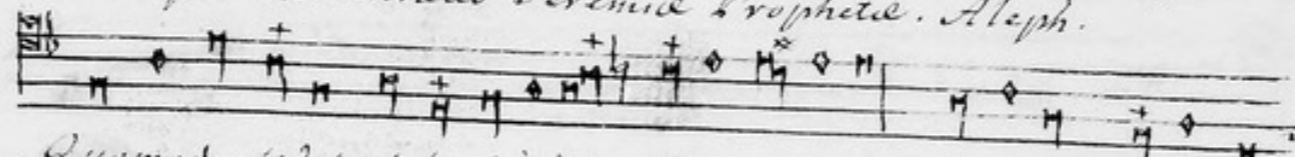
se que du vin-du = = = vin x

Se que du vin. vin.

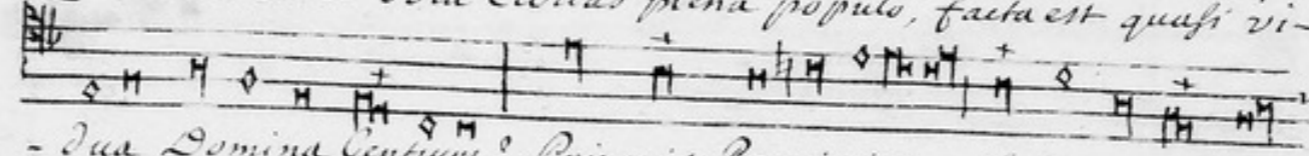




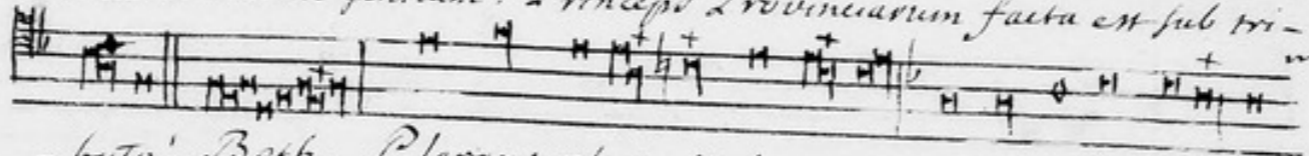
Incipit lamentatio Jeremie Prophete. Aleph.



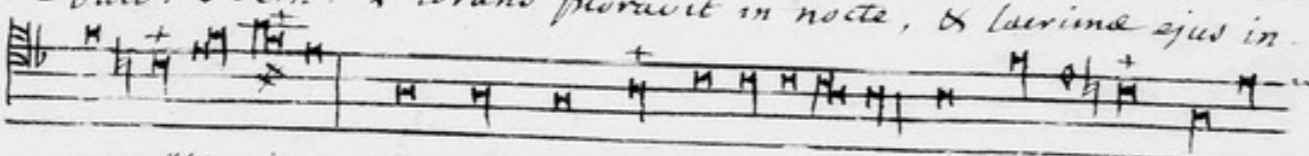
Quomodo sedet sola Civitas plena populo, facta est quasi vi-



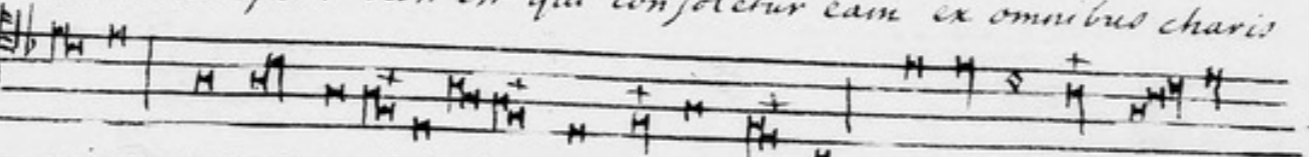
-dua Domina Gentium? Princeps Provinciarum facta est sub tri-



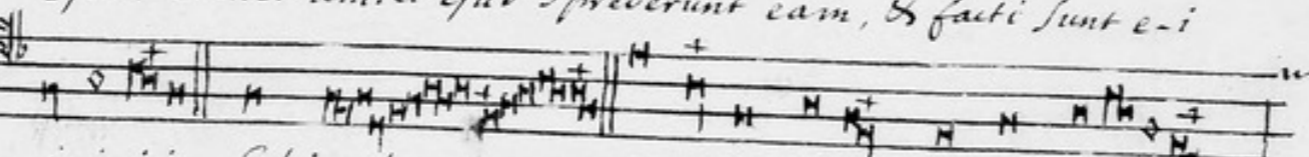
-bita: Beth. Plorans ploravit in nocte, & lacrima ejus in-



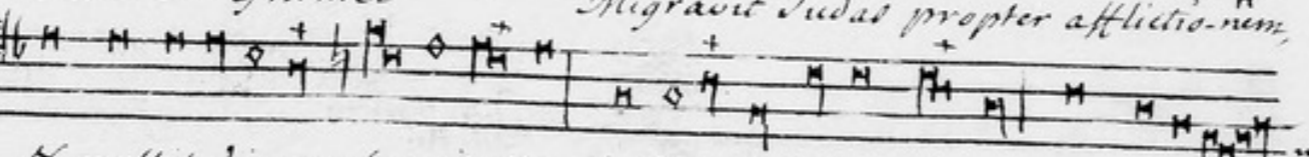
maxillis ejus: Non est qui consoletur eam ex omnibus charis



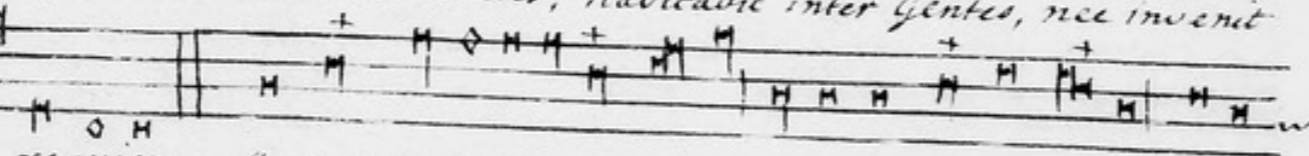
ejus: omnes amici ejus sperverunt eam, & facti sunt e-i



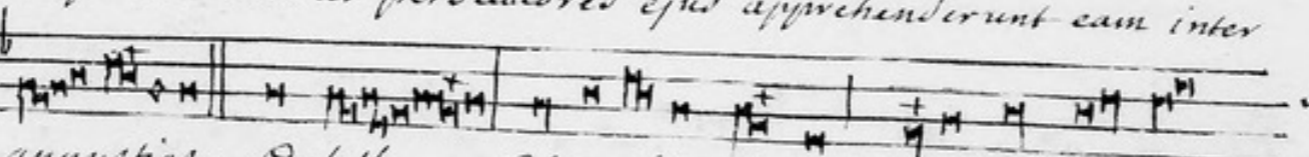
inimici. Ghimel. Aligravit Judas propter afflictio-nem,



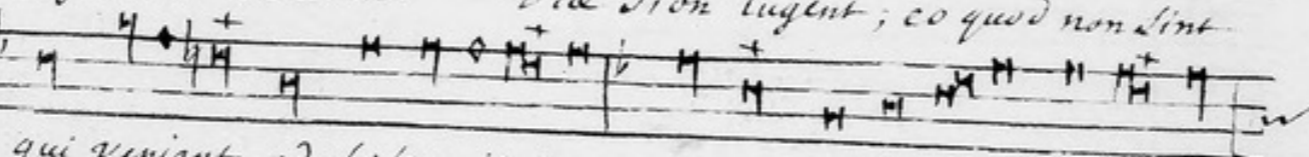
& multitudinem servitutis, habitavit inter gentes, nec invenit



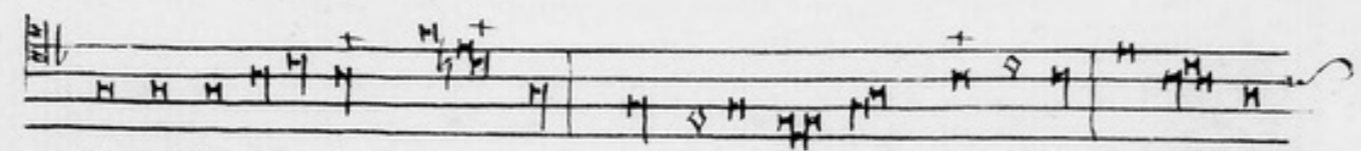
requiem. Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter



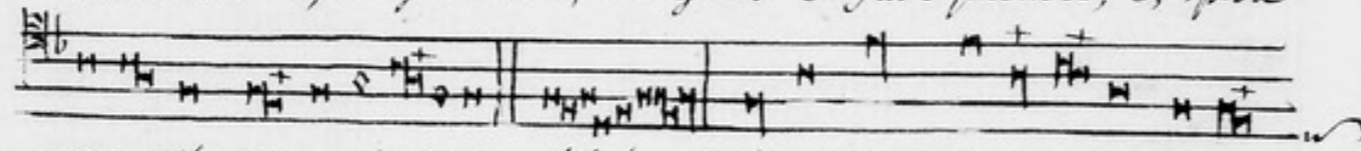
angustias. Daleth. Vide Sion lugent; eo quod non sint



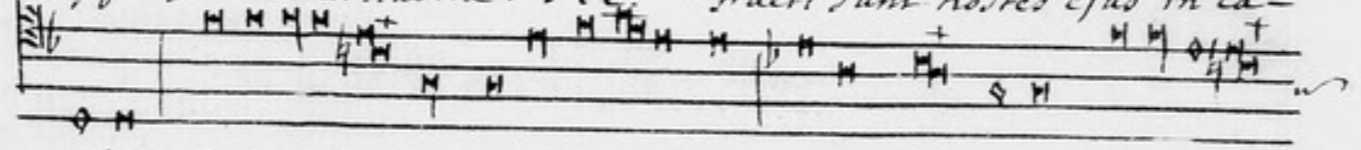
qui veniant ad Solemnitatem. Omnes porta ejus destructe;



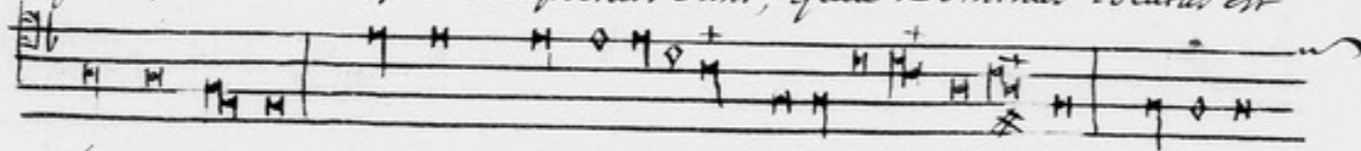
Sacerdotes ejus gementes, Virgines e-jus squalida; & ip-sa



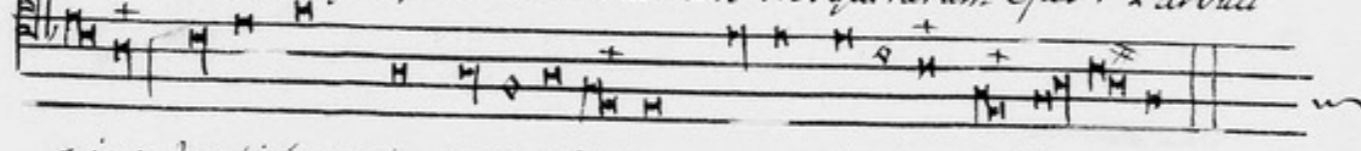
oppressa amaritudine. Hec. Facti sunt hostes ejus in ca-



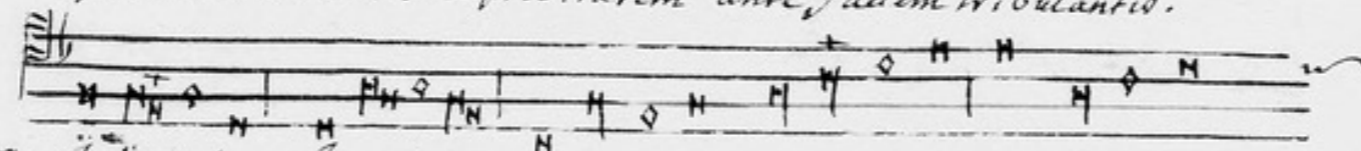
-pites; Inimici ejus locupletati sunt, quia Dominus locutus est



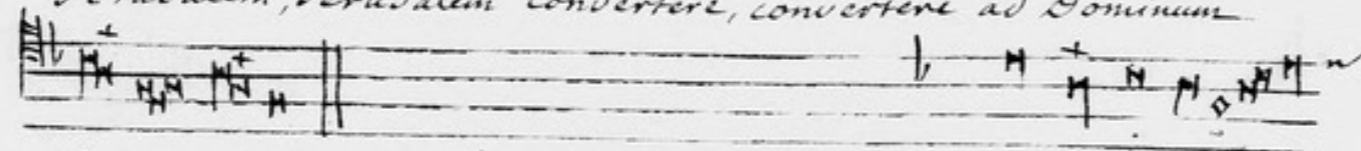
super eam, propter multitudinem iniquitatum ejus. Parvuli



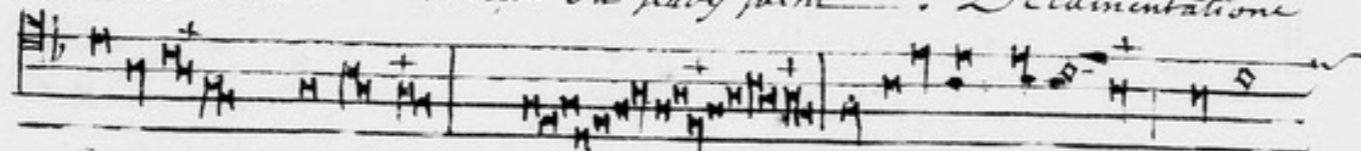
ejus ducti sunt in captivitatem ante faciem tribulantis.



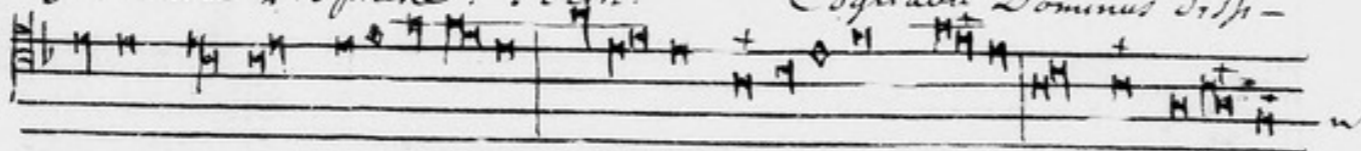
Jerusalem, Jerusalem convertere, convertere ad Dominum



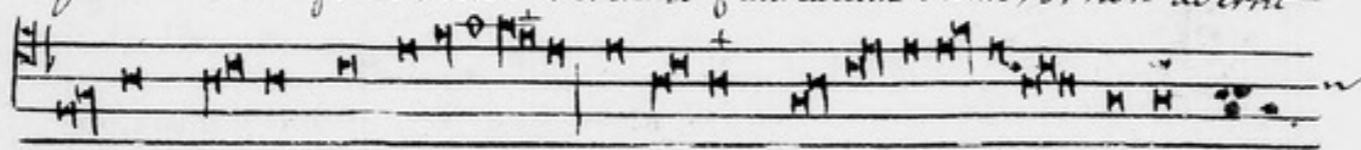
Deum tuum. 1. Leon Du feuty saint. Delamentatione



Jeremie Prophete. Heth. Cogitavit Dominus dissi-



-pare murum filie Sion: tetendit funiculum suum, & non avertit

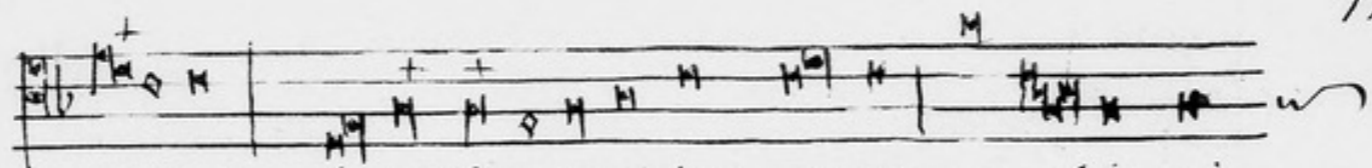


manum suam a perditione; luxit que ante murale, et murus

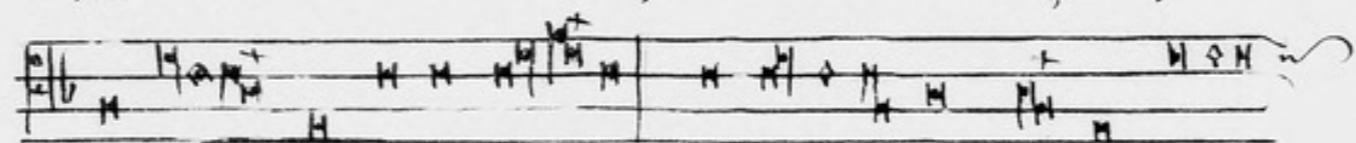
pariter dissipatus est. *Theth.* Definae sunt in terra por-
 ta eius, perdidit & contrivit vectes eius, regem eius, et principes
 eius in gentibus. Non est lex, et Propheta eius non invenerunt
 visionem a Domino. *Jod* Sederunt in terra, contiverunt
 senes filia Sion, consperserunt cinere capita sua, accincti sunt
 cilicis: abiecerunt in terram capita sua Virgines Jerusalem.
Caph. Defecerunt pro lacrimis oculi mei, conturbata sunt
 viscera mea. Effusum est in terra jecur meum super contritione
 filia populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.
 Jerusalem, Jerusalem, convertere convertere ad Dominum Deum tuum?

3^e leçon Du Vendredi Saint

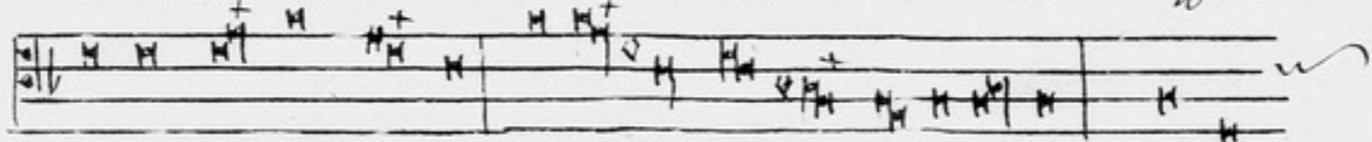
Incipit oratio Ieremie Prophete. Recordare quid acci-
-derit nobis; Intuere, et Respice opprobrium nostrum.
Hereditas nostra versa est ad alienos, domus nostra ad
extraneos. Pupilli facti sumus absque patre; matres nos-
-trae quasi viduae. Aquam nostram pecunia bibimus; ligna
nostra pretio comparavimus. Cervicibus nostris minaba-
-mur; lassus non dabatur requies. Aegypto sedimus ma-
-num & Assyriis, ut saturaremur pane. Patres nostri
peccaverunt, & non sunt; et nos iniquitates earum por-



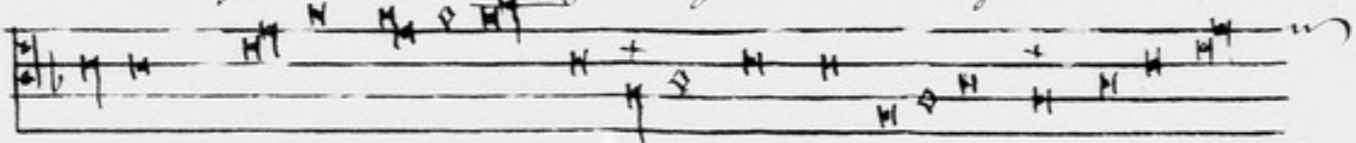
- tavimus. Servi Dominiati sunt nostri, non fuit qui



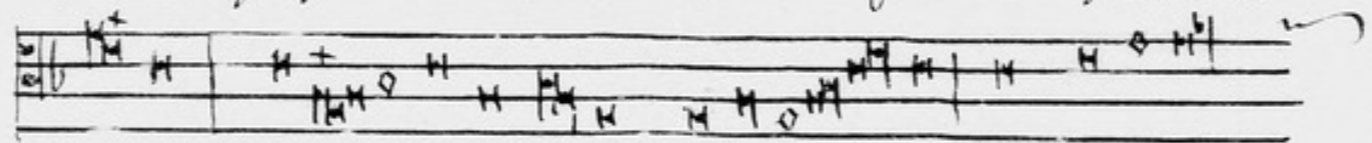
redimeret de manu eorum. In animabus nostris affere-



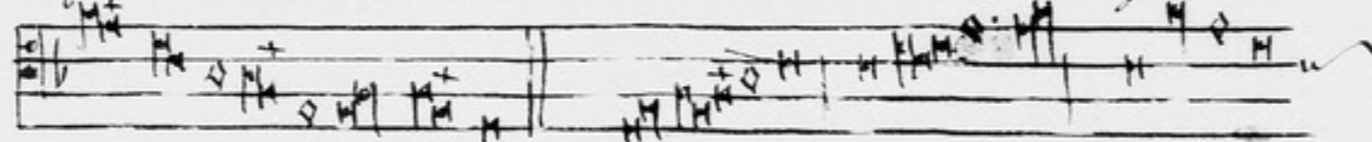
- bamus panem nobis a facie gladii in deserto. Pellis



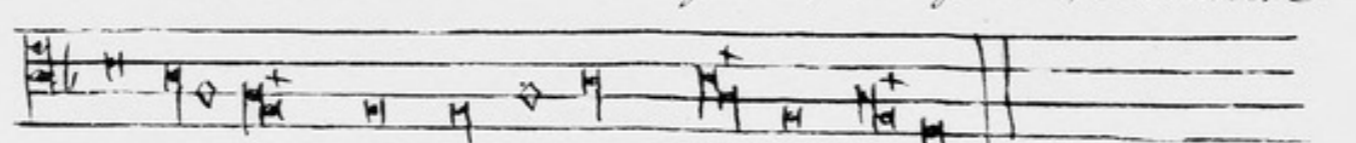
nostra quasi libanus exusta est a facie tempestatum



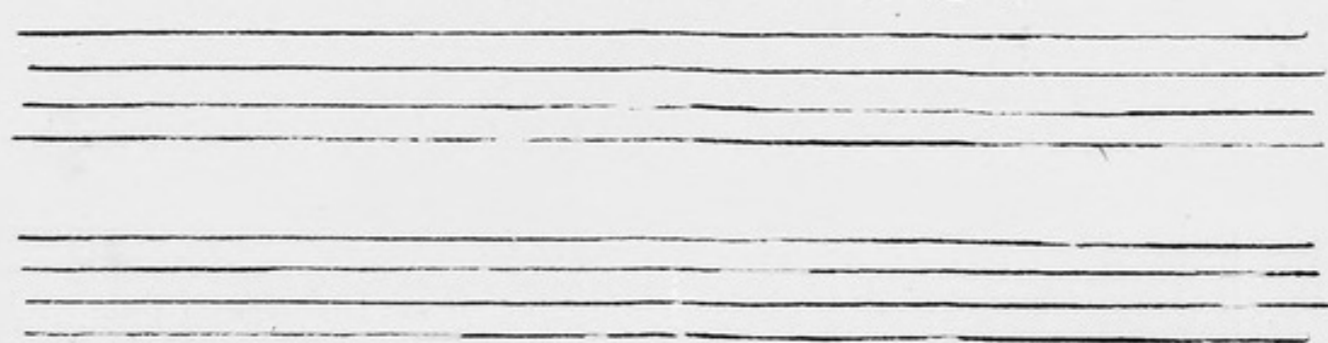
famis. Mulieres in Sion humiliaverunt, et Virgines

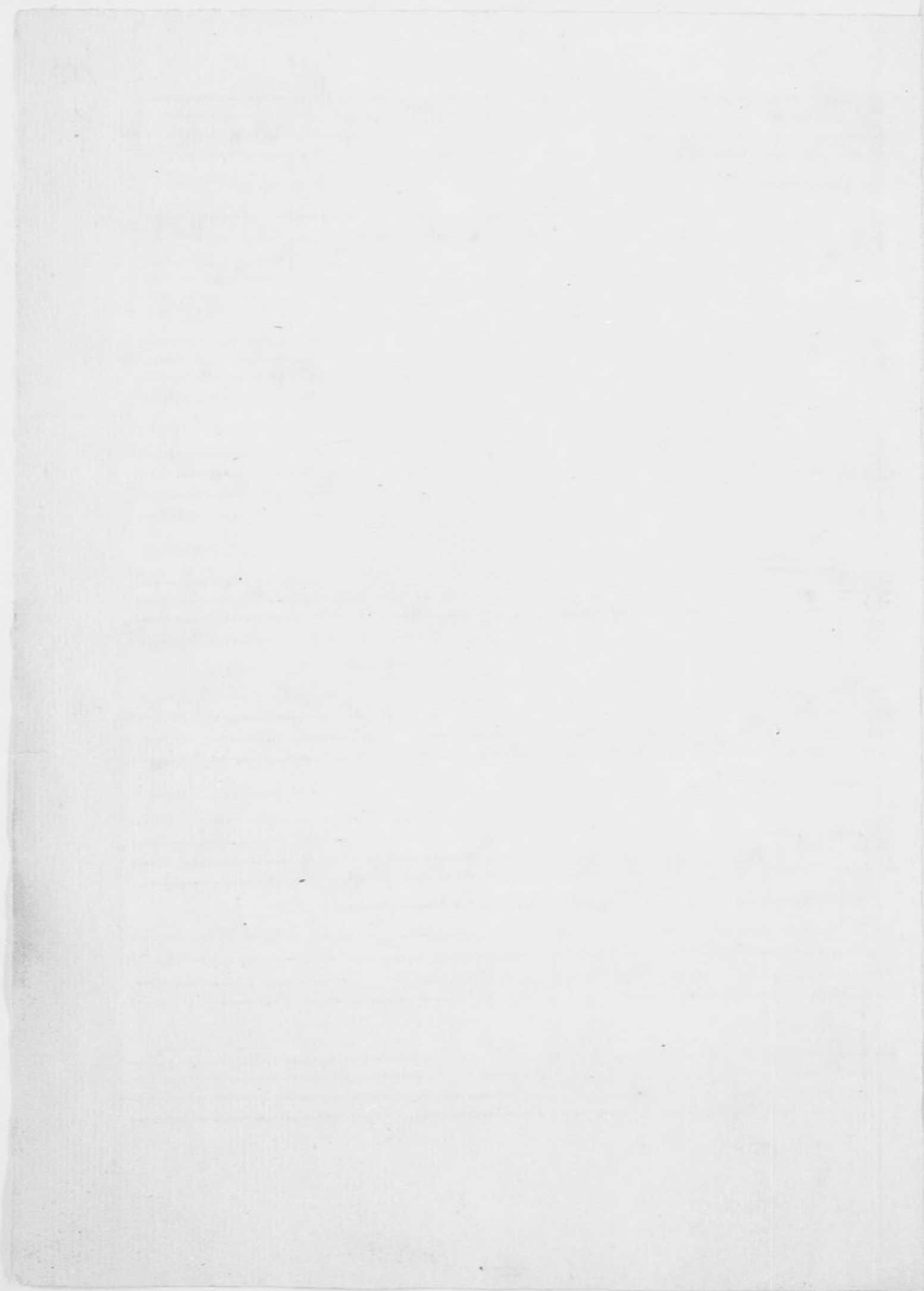


in civitatibus Iude. Jerusalem, Jerusalem, convertere



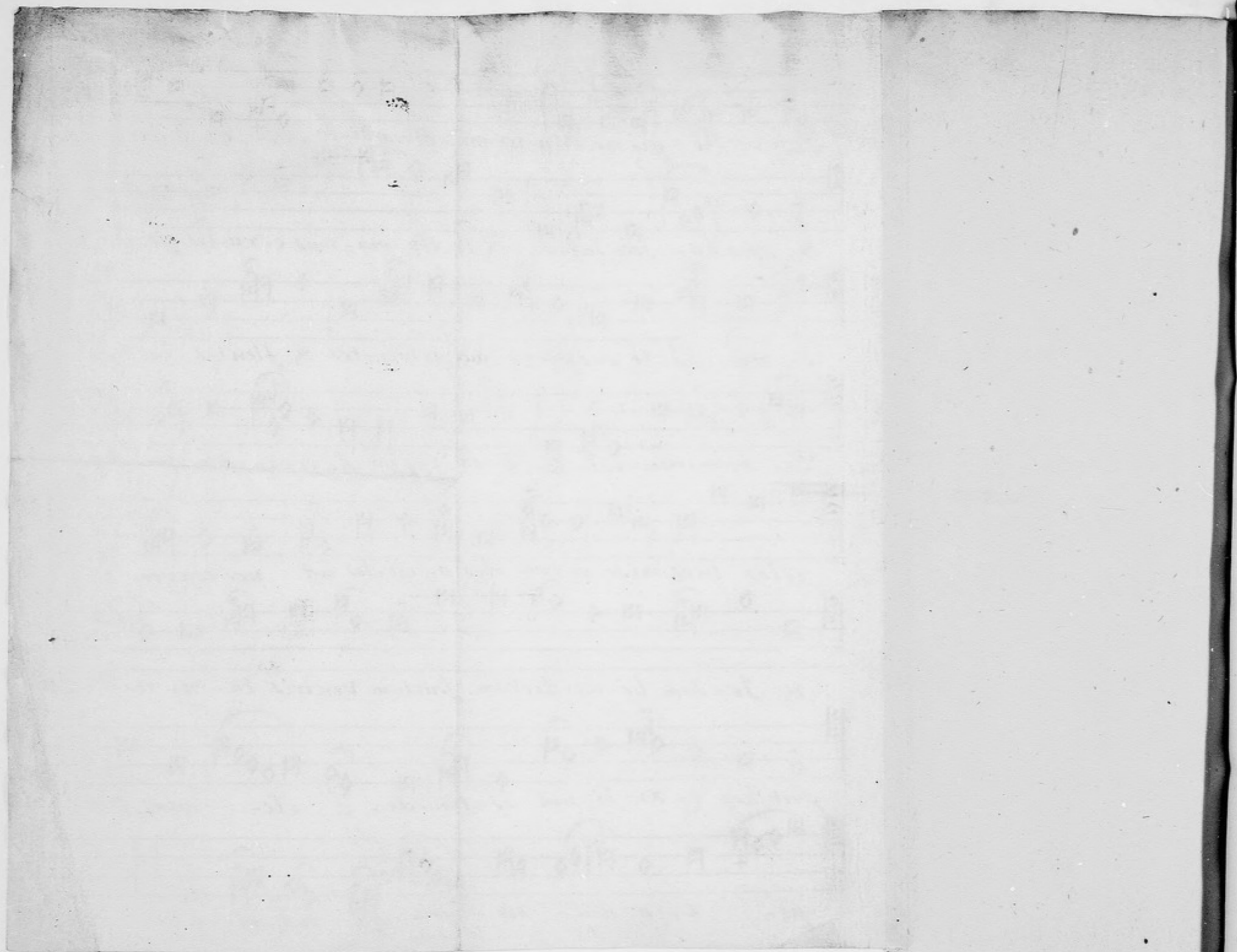
convertere ad Dominum Deum tuum.





114

Sal-ve Re-gi-na Ma-ter mi-se-ri-cordi-ae, vi-ta, dulce-do,
& spes no-stra, sal-ve. Ad te cla-ma-mus e-xu-les fi-li-i-
E-va, Ad te sus-pi-ra-mus ge-men-tes & flen-tes in hac
la-chri-marum val-le. E-ia er-go Ad-vo-ca-ta no-stra
illos tuos mi-se-ri-cor-des o-cu-los ad nos con-ver-te.
& Je-sum be-ne-dictum fructum Ven-tris tu-i. no-bis
post hoc e-xi-li-um ob-ten-de. o cle-ment, o
pi-a, o dul-cis vir-go ma-ri-a.



Concerto
Con quattro Violini e Basso

Violino 1°

Forte
Musical notation for Violino 1° with *Fine* marking.

Violino 2°
Allegro ma non presto

Musical notation for Violino 2° with *Fine* and *I* marking.

Violino 3°

Musical notation for Violino 3° with *fine* marking.

Violino 4° o alto viola

Musical notation for Violino 4° o alto viola with *fine* and *3. viol.* marking.

Basso e Organo

Musical notation for Basso e Organo with *fine* marking.

Basso fondam.

Musical notation for Basso fondam.

Musical notation with *Ritard.* and *Solo* markings.

Musical notation with *I* and *Ritard.* markings.

Musical notation with *Ritard.* and *Piano* markings.

Musical notation with *piano* marking.

Musical notation with *piano* marking.

Musical notation with *7* markings.

Musical notation with *7* markings.

Musical notation with *7* markings.

Cordie 16

Handwritten musical notation on five staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. A circular library stamp is visible on the fourth staff.

A single staff of handwritten musical notation with a brace on the left. It features a treble clef and a key signature of two sharps.

Handwritten musical notation on five staves, grouped by a brace on the left. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The fifth staff includes a series of '7' characters above the notes, likely indicating a septuplet.

A single staff of handwritten musical notation with a brace on the left. It features a treble clef and a key signature of two sharps.

Partial view of handwritten musical notation on the adjacent page, showing the right edge of several staves.

Moderato

Lento

plus vite

Moderament

Lento

plus vite

Moderament

Lento

plus vite

plus vite

Lento Arpeggio

Lento

Lento

Vivace

A handwritten musical score on aged, stained paper. The score consists of 12 staves of music. The first staff is marked 'Vivace' and has a treble clef with a 2/4 time signature. The second and third staves have a bass clef and a 6/4 time signature. The fourth staff has a treble clef and a 9/2 time signature. A circular library stamp is visible on the fourth staff. The music is written in a cursive, handwritten style with various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including water stains and foxing.