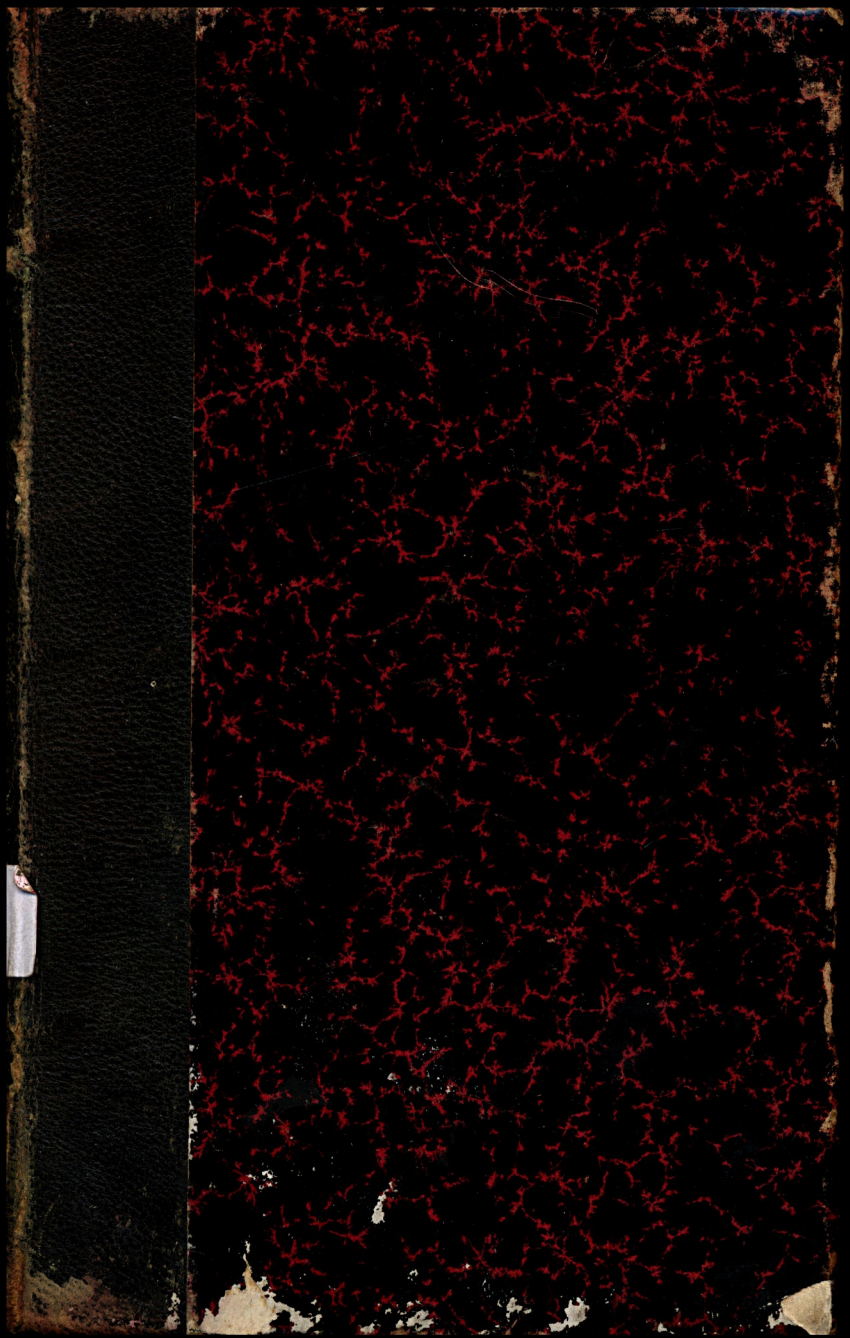


LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE.

IMPRIMÉ PAR LES PROCÉDÉS
ET PAR LES PRESSES MÉCANIQUES
DE E. DUVERGER,
RUE DE VERNEUIL, N° 4.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE

EXPOSÉ SUCCINCT DE TOUT CE QUI EST NÉCESSAIRE
POUR JUGER DE CET ART,
ET POUR EN PARLER SANS L'AVOIR ÉTUDIÉ;

PAR M. FÉTIS

DIRECTEUR DE LA REVUE MUSICALE;

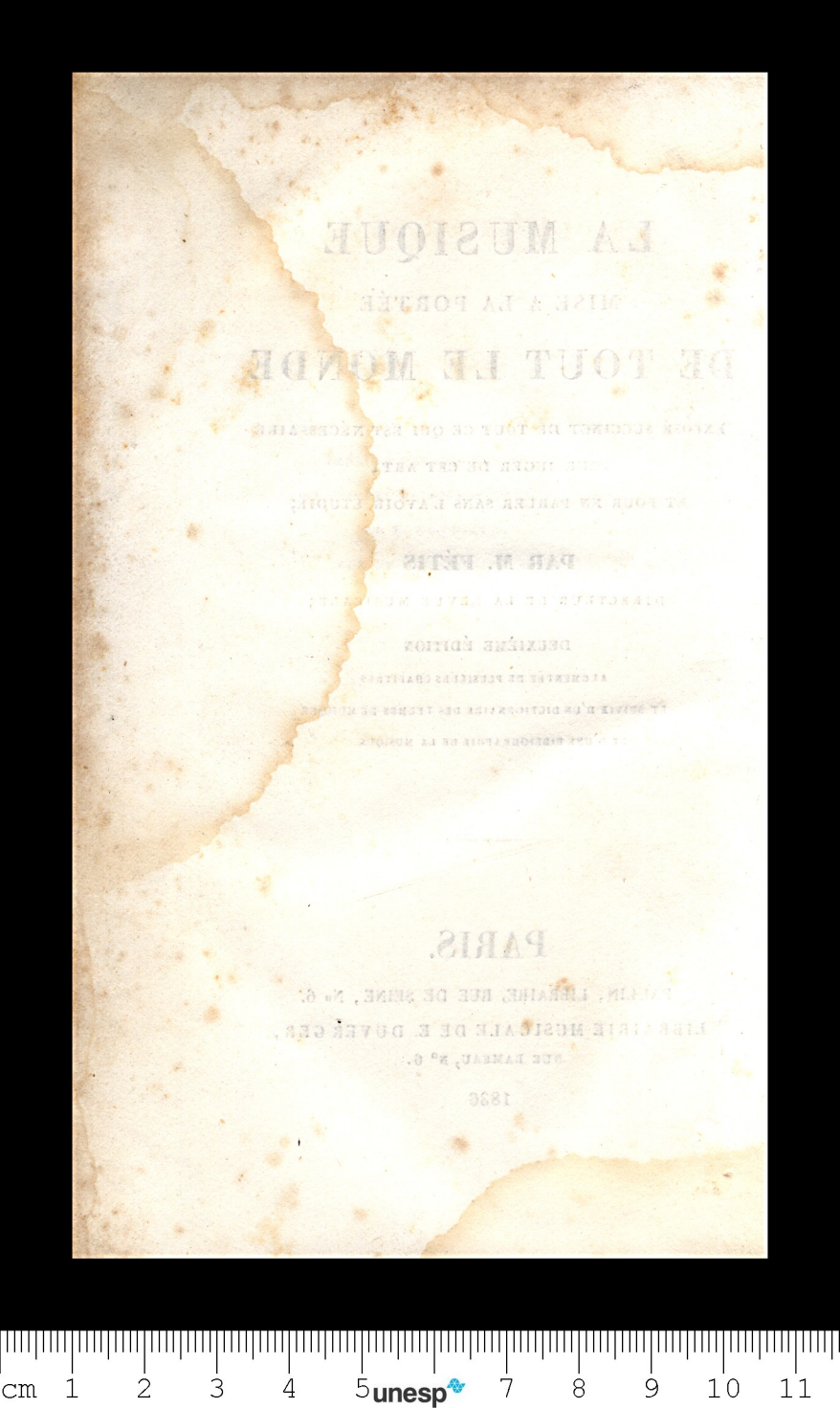
DEUXIÈME ÉDITION

AUGMENTÉE DE PLUSIEURS CHAPITRES
ET SUIVIE D'UN DICTIONNAIRE DES TERMES DE MUSIQUE
ET D'UNE BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.

PARIS.

PAULIN, LIBRAIRE, RUE DE SEINE, No 6.
LIBRAIRIE MUSICALE DE E. DUVERGER,
RUE RAMEAU, Nº 6.

1836



INTRODUCTION.

Nul n'a la science infuse. Il n'est point de connaissances si simples qu'on ne soit forcé d'acquérir par sa propre expérience, ou par l'éducation. Cette proposition, si vraie en toute chose, est surtout incontestable en ce qui concerne les arts. Notre œil ne sait discerner les qualités ou les défauts d'un tableau, notre oreille est inhabile à saisir les combinaisons de l'harmonie, si l'exercice ne les y a disposés. Sans doute l'habitude de voir et d'entendre suffit en beaucoup d'occasions pour sentir les beautés de la peinture ou de la musique; mais l'habitude est elle-même une éducation.

Toutefois, il y a bien loin de ce sentiment vague, qui n'a d'autre origine que des sensations irréfléchies, à la sûreté de jugement qui résulte de connaissances positives. Chaque art a ses principes qu'il faut étudier pour augmenter ses jouissances en formant son goût. La musique en a de plus compliqués que la peinture; aussi est-elle à la fois une science et un

art. C'est cette complication qui en rend l'étude longue et pénible pour quiconque veut y acquérir un certain degré d'habileté. Malheureusement il n'est guère possible d'abréger le temps qu'on est forcé d'y employer. De quelque facilité qu'on soit doué, quels que soient les procédés dont on se serve, à quelque méthode qu'on ait recours, encore faut-il habituer ses organes à lire avec facilité la foule de signes dont se compose l'écriture musicale, à prendre les intonations avec justesse, à sentir les divisions de la mesure, enfin à combiner tous les élémens de l'art; le temps seul peut en donner les moyens.

Mais le temps est précisément ce qui manque dans le cours de la vie, surtout en l'état de civilisation perfectionnée de nos jours. Obligé d'apprendre une foule de choses diverses, on ne peut y donner qu'une attention fort légère, et l'on est forcé de n'en prendre que ce qui est le plus utile dans l'usage habituel. Les arts, considérés comme délassemens, comme moyens de plaisirs, sont au nombre des objets dont on ne prend en général d'idées qu'en courant, et dont tout le monde se croit juge naturellement et sans travail. Ce n'est pas qu'on n'aimerait à

posséder sur ce qui les concerne des notions exactes, pourvu qu'il n'en coûtât pas plus de peine pour les acquérir qu'on n'en éprouve à se mettre au courant de la politique du jour en lisant un journal. Mais où trouver le livre qui satisfasse à ce besoin? Essayer de donner des connaissances générales et suffisantes de tout ce qui concourt à l'ensemble de l'art musical, en ne faisant que peu d'usage du langage technique, est une tâche qu'aucun écrivain n'a entreprise ; c'est celle que je m'impose dans cet ouvrage. Peut-être dira-t-on qu'on ne trouve dans mon livre que la science des ignorans! A la bonne heure. Cette science est suffisante pour beaucoup de monde, et je ne croirai point avoir dérogé de ma qualité de professeur pour l'avoir enseignée. Répandre le goût de l'art que je cultive est ma vocation ; j'y obéis. Tout ce qui mène à ce but me paraît bon en soi. J'ose croire que ce sera là mon excuse auprès de mes savans collègues.

On se tromperait si l'on croyait trouver dans ce livre une méthode nouvelle, un système ou quelque chose de semblable ; son titre dit assez l'objet que je me suis proposé. Donner des notions suffisantes de tout ce qui est nécessaire

pour augmenter les jouissances que procure la musique, et pour parler de cet art *sans l'avoir étudié*, tel est mon but. Que si l'on veut apprendre réellement ses principes, *La Musique mise à la portée de tout le monde* sera encore utile, en ce qu'elle disposera l'esprit à des études qu'on fait presque toujours avec dégoût, parce qu'on n'aperçoit pas la liaison de leurs élémens; mais il faudra de plus des méthodes spéciales, des maîtres et surtout beaucoup de dévouement et de patience. Dans ce cas, sentir et raisonner de ses sensations ne sera plus l'objet; il s'agira de faire naître soi-même ces sensations; cela est plus difficile et demande plus de temps. Qu'on ne croie point aux promesses de certains charlatans; en vain affirment-ils qu'ils feront des musiciens improvisés, le savoir ne s'improvise pas. Disons mieux: On ne sait bien que ce qu'on a appris avec peine. Comprendre le mécanisme de la science et du langage de la musique est chose facile; on pourra s'en convaincre en lisant le résumé qne je présente au public; mais devenir habile est autre chose; ce ne peut être que le résultat de longs travaux.

Quelques critiques, en rendant compte de la première édition de ce livre, ont dit qu'il ne

justifie pas son titre et qu'il ne met point la musique *à la portée de tout le monde*, c'est-à-dire qu'il n'en rend point l'étude moins longue ni plus facile. J'ai lieu de croire que ces critiques n'ont point lu cette introduction, car ils auraient vu que j'y ai répondu d'avance à leurs objections et que mon but n'est pas celui qu'ils ont supposé.

La Musique mise à la portée de tout le monde appartient à cette partie de la littérature des arts qu'on nomme l'*Æsthétique*. Aucun livre de ce genre n'a été publié en France, mais il en existe plusieurs en Allemagne. Ceux-ci ne sont que des essais imparfaits qui seront sans doute surpassés quelque jour; mais enfin ils ont le mérite d'avoir tracé la route, et ce mérite leur restera. J'ose croire qu'il en sera de même de mon ouvrage; on pourra mieux faire, mais on sera forcé d'avouer l'utilité qu'on en aura retirée.

L'accueil favorable que le public a fait à *La Musique mise à la portée de tout le monde* a surpassé mon attente. En moins de deux années, outre l'édition de Paris, il en a été fait deux autres: une à Liége, in-12, et l'autre à Bruxelles, in-18. M. Charles Blanc en a donné une traduc-

*

tion allemande sous le titre de *Die Musik* etc. (Berlin, 1830, 1 vol. in-12); il y a ajouté quelques notes. En 1831 on en a aussi publié, à Londres, une traduction anglaise intitulée : *Musik made easy;* enfin les journaux italiens en ont annoncé une version en langue italienne.

Ce succès général défend mieux mon livre que je ne pourrais le faire dans une préface ; toutefois, il ne m'aveugle pas sur ses défauts et ne diminue pas le désir que j'ai de l'améliorer et d'augmenter son utilité. C'est ce désir qui m'a conduit à y changer de nombreux passages et à l'augmenter d'un second volume, bien que je sois convaincu que le mérite d'un ouvrage ne se mesure point à son étendue. J'ai cru que ce volume serait d'un usage commode pour les gens du monde, et même pour les artistes qui n'ont pas eu le temps d'étudier toutes les parties de leur art. Il contiendra 1° un Dictionnaire des mots dont l'usage est le plus habituel : j'espère que l'utilité de cette addition sera sentie par mes lecteurs ; 2° un Catalogue systématique des principaux ouvrages français sur les diverses parties de la musique.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE.

PREMIÈRE SECTION.

DU SYSTÈME MUSICAL, CONSIDÉRÉ DANS LES TROIS QUALITÉS DES SONS, SAVOIR : L'INTONATION, LA DURÉE ET L'INTENSITÉ.

CHAPITRE I.

Objet de la musique. — Son origine. — Ses moyens.

La musique peut se définir l'*art d'émouvoir par la combinaison des sons* [1]. Ce n'est pas seulement sur l'espèce humaine que l'action de cet art se fait sentir; la plupart des êtres organisés y sont plus ou moins soumis. L'ouïe qu'il attaque immédiatement semble n'être que son agent : c'est sur le genre nerveux que sa puissance se

(1) Cette définition n'est pas celle qu'on trouve dans les dictionnaires. J.-J. Rousseau dit que *la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille*; c'est borner l'action de cet art à une sensation physique bien qu'il en ait une morale. Le célèbre philosophe Kant définit la musique *l'art d'exprimer une agréable succession de sentimens par les sons*, ce qui semble exclure les émotions fortes du domaine de cet art. Mosel, littérateur alle-

développe avec le plus de force; de là vient la diversité de ses effets. Le chien, le cheval, le cerf, l'éléphant, les reptiles, les insectes même, sont sensibles à la musique, mais d'une manière différente. Dans les uns, la sensation ressemble à un ébranlement nerveux porté jusqu'à la douleur; dans les autres, le plaisir subit diverses transformations. L'attention de tous est fixée dès que les sons se font entendre.

Les phénomènes développés par la musique dans l'organisation humaine sont surtout très dignes de remarque. Sur un certain nombre d'individus également sensibles à ses accens, il est des combinaisons de sons qui excitent le plaisir des uns, tandis que les autres restent impassibles; et réciproquement. Telle combinaison qui ne nous a point émus dans un moment, nous transporte de plaisir dans un autre. Quelquefois ce plaisir n'est qu'une douce sensation à laquelle on semble s'abandonner d'une manière passive; dans d'autres circonstances, l'action de l'art prend le caractère de la violence, et tout le système vital est ébranlé. La constitution délicate des femmes les rend propres à éprouver dans l'audition de la musique de plus vives sensations que les hommes; il en est même chez lesquelles l'action de cet art porte le délire des sens jusqu'au dernier degré.

Mais si le goût de la musique nous est donné par la nature, l'éducation y ajoute beaucoup, et peut même le

mand, dit que *la musique est l'art d'exprimer des sentimens déterminés par des sons bien coordonnés*; mais les sentimens ne sont déterminés dans l'effet de la musique que par le sens des paroles qu'on y adapte; ils sont indéterminés dans la musique instrumentale et n'en sont pas moins vifs. Je crois que ma définition est la meilleure.

faire naître. De là vient sans doute que l'on voit dans le monde des hommes, distingués d'ailleurs par les qualités de l'esprit et par des talens d'un autre genre, montrer non-seulement de l'indifférence, mais même de l'aversion pour cet art. Quelques philosophes ont pensé que l'organisation de ces individus est incomplète ou vicieuse; il se peut toutefois que leur manière d'être ne soit que le résultat d'une longue impassibilité des nerfs musicaux, et que le défaut d'exercice ait produit leur insensibilité.

L'action de la musique sur les organes physiques et sur les facultés morales a fait imaginer de s'en servir comme d'un moyen curatif, non-seulement dans les affections mentales, mais même dans certaines maladies où l'organisation animale paraît seule atteinte. Beaucoup de médecins ont fait sur ce sujet des recherches intéressantes, mais dans lesquelles l'esprit philosophique n'a point assez dominé: le nombre des ouvrages où ils les ont consignées est très considérable, et les faits qui y sont exposés ont quelque chose de si peu vraisemblable qu'ils ont besoin de l'autorité du nom des auteurs pour être admis.

Malgré sa capacité relative, l'esprit humain a des bornes telles que l'idée de l'infini n'y entre qu'avec effort. On veut trouver un commencement à toute chose, et, dans les idées vulgaires, la musique doit avoir une origine comme toutes nos connaissances. La Genèse ni les poètes de l'antiquité profane ne parlent des inventeurs de cet art; seulement ils citent les noms de ceux qui ont fait les premiers instrumens, Tubal, Mercure, Apollon et d'autres. On pense bien que c'est la Genèse que je crois sur cet objet, comme sur d'autres plus im-

portans; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Quant à l'origine de la musique, chacun l'a arrangée à sa fantaisie ; toutefois l'opinion qui la place dans le chant des oiseaux a prévalu. Il faut avouer que c'est là une idée bizarre, et que c'est avoir une opinion bien singulière de l'homme que de lui faire trouver l'une de ses jouissances les plus vives dans l'imitation du langage de certains animaux. Non, non, il n'en est point ainsi ! l'homme chante comme il parle, comme il se meut, comme il dort, par une suite de la conformation de ses organes et de la disposition de son ame. Cela est si vrai que les peuples les plus sauvages et les plus isolés de toute communication avaient une musique quelconque quand on les a découverts, lors même que la rigueur du climat ne permettait point aux oiseaux de vivre dans le pays ou d'y chanter. La musique n'est, dans son origine, composée que de cris de joie ou de gémissemens douloureux; à mesure que les hommes se civilisent, leur chant se perfectionne; et ce qui, d'abord, n'était qu'un accent passionné, finit par devenir le résultat de l'étude et de l'art. Il y a loin, sans doute, des sons mal articulés qui sortent du gosier d'une femme de la Nouvelle-Zemble aux fioritures de mesdames Malibran et Sontag; mais il n'en est pas moins vrai que le chant mélodieux de celles-ci a pour premier rudiment l'espèce de croassement de celle-là. Au reste, il importe peu de savoir quelle a été l'origine de la musique : ce qui doit nous intéresser, c'est de savoir ce qu'elle est devenue dès qu'elle a mérité le nom d'art; c'est de nous disposer à recevoir toutes les impressions de plaisir qu'elle peut nous donner, et d'en augmenter l'effet autant qu'il est en nous. C'est là ce qui mérite d'être examiné et recherché.

Par quels moyens la musique agit-elle sur les êtres organisés? question qui se répète souvent sous diverses formes, et dont la solution renferme tout le mécanisme de l'art. Toutefois, sans entrer dans tant de détails, chacun y répond selon son goût, en disant que c'est la *mélodie*, ou l'*harmonie*, ou enfin l'union de ces deux choses, mais sans expliquer, et peut-être même sans savoir exactement ce que c'est que la *mélodie* ou l'*harmonie*. J'essaierai de lever tous les doutes à cet égard; mais auparavant je dois déclarer qu'il est un troisième moyen d'action que possède la musique, et auquel on n'a point pensé: c'est l'*accent*, dont la présence ou l'absence est cause que la même mélodie ou la même harmonie produit ou ne produit point d'effet. J'expliquerai aussi en quoi il consiste.

CHAPITRE II.

De la diversité des sons et de la manière de les exprimer par des noms.

Il n'est personne qui n'ait remarqué que le caractère des voix de femmes ou d'enfans diffère entièrement de celui des voix d'hommes: les unes sont plus ou moins aiguës; les autres plus ou moins graves. Il y a une infinité d'intonations possibles entre le son le plus aigu des unes et le plus grave des autres. Chacune de ces intonations est un son distinct pour une oreille exercée. Toutefois on conçoit que si l'on avait voulu donner un nom différent à chacun, cette multiplicité de noms, loin d'être un secours pour l'esprit, aurait inutilement chargé la

mémoire; mais les philosophes et les savans qui se sont occupés du soin de coordonner les sons d'une manière régulière, ayant remarqué qu'au-delà d'un certain nombre de sons rangés dans un certain ordre, ascendant ou descendant, les autres se reproduisent ensuite dans le même ordre, et n'ont avec les premiers d'autre différence que celle qui résulte d'une voix aiguë à une voix grave qui s'accordent ensemble, ils en ont conclu que les uns ne sont que la répétition des autres à une certaine distance qu'ils ont appelée *octave*. Par exemple: ayant désigné le premier son par *C*, le second par *D*, le troisième par *E*, etc., dans cet ordre, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, ils recommençaient la seconde série par *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, et la troisième par *cc*, *dd*, *ee*, etc. On attribue communément l'invention des syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, dont on se sert aujourd'hui, à un moine italien nommé *Gui d'Arezzo*, qui les aurait tirées de l'hymne à saint Jean dont les paroles sont :

Ut queant laxis, *re*sonare fibris,
*Mi*ra gestorum, *fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti, *la*bii reatum
Sancte Joannes.

Mais dans une épître à un autre moine, Gui conseille seulement à son confrère de se souvenir du chant de cet hymne qui s'élève d'une note sur chaque syllabe *ut*, *ré*, *mi*, etc., pour trouver l'intonation de chaque degré de la gamme. Cinq siècles plus tard, un Flamand ajouta le nom de *si* aux six premiers, et compléta la série, après laquelle on dit *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, deuxième octave, et ainsi de suite : troisième, quatrième, cinquième octaves. Vers 1640, Doni, savant musicien, substitua *do* à *ut*, comme plus agréable à prononcer et à entendre

dans la *solmisation*[1]. Les Italiens, les Français, les Espagnols et les Portugais ont adopté ces syllabes pour nommer les sons; les Allemands et les Anglais ont conservé les lettres pour le même usage. La série des noms ou des lettres s'appelle la *gamme*[2].

Après avoir ainsi désigné les sons, on s'aperçut qu'il y en avait d'intermédiaires que l'oreille appréciait parfaitement. Par exemple, on reconnut qu'entre les sons désignés par *ut* et *ré*, il y en avait un troisième également éloigné de *ut* et de *ré*. Pour ne pas multiplier les noms, on supposa que ce son est quelquefois *ut* élevé, et quelquefois *ré* abaissé. On appela *ut dièse*, l'*ut* élevé, et *ré bémol*, le *ré* abaissé, et l'on fit de même pour les sons intermédiaires de *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, etc. Cette opération a fait du mot *dièse* le synonyme d'*élevé*, et de *bémol* celui de *baissé*. Il est évident que tout cela n'est qu'une opération factice imaginée seulement pour plus de simplicité; car un son ne peut être modifié dans son intonation et ne peut se changer en un autre sans cesser d'exister. *Ut dièse* n'est donc plus un *ut*; mais les musiciens qui n'ont que de la pratique, et c'est le plus grand nombre, ayant attaché une idée de réalité aux signes représentatifs des sons, et voyant que les signes d'*ut* ou de *ré* ne changent pas, et qu'on y joint seulement les signes de l'élévation ou de l'abaissement, c'est-à-dire le *dièse* ou le *bémol*, ces musiciens, dis-je, se sont imaginé que *ut* est toujours *ut*, soit qu'on y ait joint un dièse ou

(1) Voyez ce mot au dictionnaire dans la IIe partie.

A l'égard du nom de la *gamme*, il vient de ce que la note la plus basse de l'échelle des sons était représentée par la troisième lettre de l'alphabet grec, appelée *gamma*. Ce gamma était le signe de *sol*.

(2) Voyez ce mot au dictionnaire, dans la IIe partie.

qu'il n'y en ait point. De pareilles erreurs sont fréquentes dans la musique; elles ont jeté beaucoup d'obscurité sur l'exposé de ses principes.

Ut dièse étant intermédiaire entre *ut* et *ré*, ainsi que *ré* bémol, il semblerait que ces deux notes doivent être parfaitement à l'unisson; mais, suivant la théorie fondée sur le calcul des longueurs des cordes et les phénomènes de leur résonnance, il résulte que *ut* dièze n'est pas exactement le même son que *ré* bémol, et que leur différence est comme 80 : 81 dans certains cas, ou comme 125 : 128 dans d'autres. On donne le nom de *comma* à ces différences. Mais la difficulté de construire des instrumens à clavier, tels que le piano ou l'orgue, qui eussent exprimé ces proportions, et l'embarras que de pareils instrumens auraient causé dans l'exécution, ont fait imaginer d'accorder ces mêmes instrumens en faisant sur la série totale de leurs sons la répartition de ces différences, afin qu'elles fussent moins sensibles à l'oreille. On a donné le nom de *tempérament* à cette opération. Tous les accordeurs la pratiquent par habitude, sans en connaître la théorie. On conçoit que par le tempérament on n'obtient qu'une justesse approximative; mais cette justesse suffit pour l'oreille dans l'usage ordinaire de la musique.

Si chacun était libre de nommer *ut* le premier son venu, *ré* le suivant, et ainsi de suite en s'élevant, il régnerait dans la musique une confusion extrême et l'on ne pourrait s'accorder. Pour obvier à cet inconvénient, on a construit de petits instrumens en acier ayant la forme d'une fourchette et produisant un son modèle qu'on appelle *diapason*, nom qui, par analogie, se donne à l'instrument lui-même. C'est sur ce son qu'on accorde

tous les instrumens et que les voix se règlent. En France ce son est *la;* en Italie, c'est *ut.* De là sont venues les expressions usitées dans les orchestres pour accorder les instrumens entre eux ; en France on dit *donner le la;* en Italie, *suonar il do.* Le diapason n'est pas identiquement le même dans tous les pays; il a même subi diverses modifications dans le même lieu. Chaque théâtre de Paris avait autrefois le sien; celui de l'Opéra était le plus bas, et celui du théâtre italien le plus élevé. Il y a maintenant très peu de différence entre eux. Un diapason trop bas nuit à l'éclat de la sonorité, parce que les cordes des instrumens ne sont pas assez tendues; un diapason trop élevé fatigue les voix.

L'usage du diapason n'est pas assez répandu. La plupart des pianos qu'on trouve dans les provinces de France sont accordés trop bas. Les chanteurs qui s'accompagnent avec ces pianos habituent leurs voix à une sorte de paresse qu'ils ne peuvent vaincre quand ils doivent chanter au diapason.

CHAPITRE III.

Comment on représente les sons par des signes.

L'opération d'esprit par laquelle l'homme a imaginé de représenter les sons de la parole par des signes sera éternellement un mystère; mais une fois parvenu à cette découverte, on conçoit qu'il n'a pas dû éprouver beaucoup de difficulté pour trouver les moyens d'exprimer les sons de son chant. Les Grecs et les Romains se ser-

vaient pour cela des lettres de leur alphabet diversement combinées ou tronquées; les Musulmans n'ont point de signes pour cet objet; les Chinois en possèdent qui sont compliqués et bizarres comme leur langue.

Après plusieurs siècles d'une lutte sans cesse renaissante contre les barbares du Nord, l'empire d'Occident fut vaincu et s'écroula; les arts périrent avec lui, et il n'en resta guère qu'un souvenir vague qui s'affaiblit insensiblement jusqu'au huitième siècle où il se perdit complètement. La musique surtout, c'est-à-dire la musique des Grecs qui avait charmé Rome et l'Italie, fut absolument oubliée, et il n'en resta que ce que deux pères de l'Eglise (saint Ambroise et saint Grégoire) en avaient conservé pour le service divin. Les mélodies étaient si simples, ou plutôt si bornées, qu'il fallait peu de signes pour les écrire, et ces signes ne se composaient que de quelques lettres de l'alphabet.

Mais pendant que les peuples latins faisaient usage de ces signes, les Lombards et les Goths, dont la domination s'était établie en Italie, en apportaient d'autres d'un système bien différent, car ceux-ci ne représentaient pas seulement des sons isolés, mais des collections de sons, et même des phrases entières. Les grandes bibliothèques renferment des manuscrits où l'on trouve ces signes appliqués aux chants de l'église, ce qui a permis de les déchiffrer en les comparant avec les mêmes chants notés par les signes de la musique latine.

Il est au reste remarquable que les peuples de l'Orient, qui ont songé à représenter les sons par des signes, n'ont compris l'usage de ceux-ci que comme des moyens d'exprimer des collections de sons en un seul signe, au lieu de les décomposer dans leurs élémens les plus

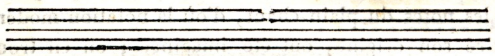
simples. Cette singularité doit être attribuée à leur goût pour les ornemens multipliés à l'excès dans leurs mélodies, qui auraient rendu la lecture de la musique fort difficile si l'on n'eût trouvé le moyen de représenter plusieurs sons en un seul signe. Les signes qui sont encore en usage dans la musique des églises grecques de l'Orient sont de cette espèce; ils ont été inventés par le moine Jean de Damas.

Il serait difficile de fixer aujourd'hui l'époque précise où les notes du plain-chant, d'où la notation moderne a tiré son origine, ont été imaginées; on en trouve des exemples dans des manuscrits de la première moitié du onzième siècle; mais rien ne prouve qu'ils n'ont pas été inventés dans un temps plus reculé. Au reste il est bon de remarquer qu'à cette époque il n'y avait pas de système uniforme de signes pour écrire la musique. Chaque maître avait le sien; il le transmettait à ses élèves, et l'on ne pouvait guère passer d'un canton dans un autre sans être obligé d'en étudier un nouveau.

Quoi qu'il en soit, le système des notes du plain-chant, tel qu'on le voit dans les livres de l'église, finit par dominer et servit de base à la notation qui est maintenant adoptée par toutes les nations européennes. Des améliorations successives en ont fait insensiblement une chose toute différente de ce qu'elle fut dans l'origine. Je vais essayer d'en donner des notions exactes avec le plus de concision qu'il me sera possible.

La collection des signes de la musique s'appelle *la notation*. On la divise en deux espèces : la première renferme les signes d'*intonation*, la seconde les signes de *durée*. Les uns et les autres sont d'une utilité indis-

pensable, car il ne suffit pas de reconnaître à l'inspection d'un signe le son qu'il représente, il faut encore en connaître la durée et pouvoir la mesurer. Ces signes se disposent sur un papier spécialement préparé pour cet objet et qu'on appelle *papier de musique*. La préparation consiste à tracer horizontalement des réunions de cinq lignes parallèles qu'on nomme *portées*, et qui sont figurées de cette manière [1]:



C'est sur ces lignes ou dans les intervalles qu'elles laissent entre elles que se placent les signes de la notation. J'ai dit que ceux-ci se divisent en deux espèces, les signes d'intonation et ceux de durée. Les signes d'intonation sont de deux sortes : on donne le nom de *clefs* aux uns, et celui de *notes* aux autres.

La diversité des voix a donné naissance aux clefs, qui, placées au commencement des portées, indiquent que ce qui y est écrit appartient à telle ou telle voix. Le signe des voix ou des instrumens aigus s'appelle *clef de sol;* il est fait ainsi 𝄞. On le met ordinairement sur la deuxième ligne de la partie inférieure de la portée, ce qui indique que le signe du son appelé *sol* se met sur cette ligne. On donne le nom de *clef de fa* au signe des voix ou des instrumens graves; en voici la forme 𝄢. Sa position ordinaire est sur la quatrième ligne en partant

(1) Il y a du papier de musique qui contient dix portées dans chaque page, d'autre douze, quatorze, seize et même vingt-quatre. On appelle *papier à la Française* celui qui est de hauteur, et *papier à l'Italienne* le papier d'une largeur oblongue.

du bas de la portée; elle indique que *fa* est sur cette ligne. Le signe des voix et des instrumens intermédiaires se nomme clef d'*ut;* mais comme il y a plusieurs nuances d'élévation ou de gravité parmi ces voix, on exprime ces nuances en plaçant ce même signe sur des lignes différentes. La clef d'*ut* est faite ainsi  : elle donne son nom à la note qui se trouve sur la ligne où elle est placée.

Les diverses qualités de voix peuvent se réduire à quatre : 1° les voies aiguës de femmes; 2° les voix graves de femmes; 3° les voix aiguës d'hommes; 4° les voix graves d'hommes. La voix aiguë de femme se nomme *soprano* ou *dessus;* la voix intermédiaire du même sexe *mezzo soprano* ou *second dessus;* la voix grave *contralto;* la voix aiguë d'homme s'appelle *tenore;* la voix grave *basse.* On appelle *bariton* la voix intermédiaire du tenore et de la basse. Les voix aiguës d'homme étant naturellement, et par l'effet de leur conformation, plus graves d'une octave que les voix aiguës de femmes, on pourrait se servir de la même clef, c'est-à-dire de la clef de *sol* pour toutes deux, laissant à la nature le soin d'opérer la différence d'octaves. Quant au *contralto* ou voix grave de femme, qui est à l'octave supérieure de la basse, on pourrait, par les mêmes motifs, écrire sa partie avec la clef de *fa.* A l'égard des instrumens qui, dans l'orchestre, remplissent les fonctions des voix intermédiaires, on pourrait aussi les réduire à cette simplicité, en indiquant les différences d'octaves par un signe simple tel qu'un — qui barrerait les clefs de *sol* ou de *fa.*

Mais s'il est possible de supprimer les clefs d'*ut* dans l'usage ordinaire, ces mêmes clefs sont d'un grand se-

cours dans certains cas dont je parlerai plus loin[1], et dans l'obligation où l'on est d'en faire usage dans ces occasions, il est nécessaire de se les rendre familières, et conséquemment de s'en servir habituellement. De là vient que la complication résultant de la multiplicité des clefs s'est conservée jusqu'aujourd'hui, quoiqu'on ait reconnu l'avantage qu'il y aurait d'ailleurs à la faire disparaître.

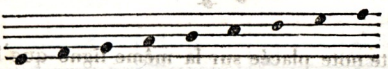
Les clefs ne sont que des signes généraux qui indiquent une fois pour toutes le genre de voix ou d'instrument qui doit exécuter la musique qu'on a sous les yeux; les notes sont les signes particuliers de chaque son. Toutefois, il ne faut pas croire qu'il soit nécessaire d'avoir un signe d'une forme particulière pour chacun de ces sons; une pareille multiplicité jetterait l'esprit dans la confusion et fatiguerait la mémoire sans utilité. Ce n'est point la forme de la note qui détermine l'intonation, mais la place qu'elle occupe sur la portée. Pour remplir cet objet, un point placé sur la ligne ou dans l'espace suffirait.

La note placée sur la ligne inférieure de la portée représente un son comparativement plus grave que celles qui occupent d'autres positions sur cette même portée; ainsi la note qui est dans l'espace entre la première et la deuxième ligne exprime un son plus élevé que celle qui est sur la première; la note placée sur la deuxième ligne représente une intonation encore plus élevée : il en est de même de toutes les autres positions à mesure qu'on s'élève sur la portée. Si donc on appelle *ut* la note de la première ligne, on donne le nom de *ré* à celle qui occupe

(1) Voyez ch. IV, page 22.

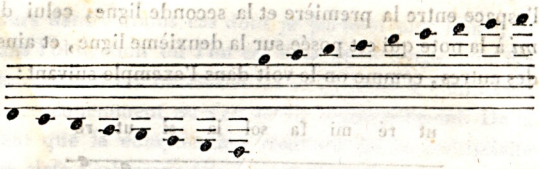
l'espace entre la première et la seconde ligne, celui de *mi* à la note qui est posée sur la deuxième ligne, et ainsi des autres, comme on le voit dans l'exemple suivant:

ut ré mi fa sol la si ut ré



On conçoit qu'une voix ou un instrument qui serait borné à un si petit nombre de sons n'offrirait que de faibles ressources au chanteur ou à l'instrumentiste; aussi n'en est-il point qui soient retenus dans des limites si étroites. Les instrumens surtout dépassent tous de beaucoup l'étendue de la portée de cinq lignes. Mais si l'on était obligé de composer la portée d'autant de lignes permanentes qu'il en faudrait pour embrasser l'étendue de certains instrumens, une sorte de labyrinthe inextricable résulterait de cette multitude de lignes, et l'œil le plus clairvoyant ne parviendrait pas à distinguer une seule note sans un travail pénible [1]. Le moyen dont on se sert pour éviter cet inconvénient est ingénieux. Il consiste à ajouter des fragmens de lignes à la portée, soit au-dessus, soit au-dessous, au fur et mesure des besoins, et de les supprimer lorsqu'ils cessent d'être utiles. Ces fragmens ne se confondent pas avec la portée, et se détachent sensiblement pour l'œil; on peut en juger par l'exemple suivant:

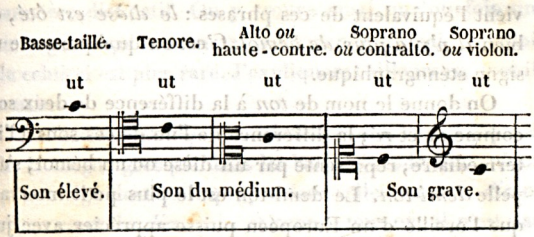
(1) Cet inconvénient a existé autrefois dans la musique instrumentale, et particulièrement dans la musique d'orgue du seizième et du dix-septième siècle. De là vient que les ouvrages des grands organistes de cette époque sont illisibles pour la plupart des musiciens.



Toute note placée sur la même ligne que la clef qui est au commencement de la portée prend le nom de cette clef et sert de point de comparaison pour nommer toutes les autres notes. Ainsi, lorsque la clef de *sol* se trouve au commencement d'une portée posée sur la seconde ligne, la note placée sur cette ligne s'appelle *sol*, et toutes les autres se nomment d'après celle-là. S'il s'agit d'une clef de *fa* posée sur la quatrième ligne, *fa* se trouve sur cette ligne; il en est de même des autres. On conçoit d'après cela que le nom des notes est éventuel et ne peut se déterminer d'une manière invariable. La différence des voix qui a donné lieu à la multiplicité des clefs est la cause première de ces variations.

Mais si la position des notes est variable, il n'en est pas de même de leur intonation, laquelle se règle d'après le son modèle qu'on nomme *diapason* en français et *corista* en italien. Ainsi une note donnée, que nous nommerons *ut*, par exemple, ne peut avoir qu'une intonation, quelle que soit sa position sur la portée. La seule différence qu'il y aura dans les diverses positions de cet *ut* et dans sa sonorité, c'est qu'il pourra appartenir aux limites aiguës d'une voix, telle que la *basse-taille*, au milieu ou *medium* d'une autre, comme le *ténor*, et aux limites graves d'une troisième qui sera le *soprano*.

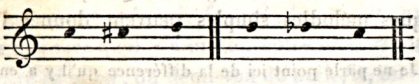
Exemple d'une intonation identique appartenant à des voix diverses.



Jusqu'ici l'on a vu comment on représente la suite des sons qu'on appelle *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; mais on n'a point encore aperçu les signes des sons intermédiaires auxquels on donne le nom de *dièse* et de *bémol*. Le dièse est fait ainsi ♯; le bémol a cette forme ♭.

Toutes les lignes et tous les espaces étant occupés par les notes qui représentent *ut*, *ré*, *mi*, etc., il ne reste point de place sur la portée pour les sons intermédiaires; mais comme on suppose dans le langage ordinaire que les mots de *ut dièse* ou de *ré bémol* sont suffisans pour exprimer l'idée du son intermédiaire de *ut* et de *ré*, on est convenu aussi que le ♯ mis avant la note *ut*, ou le ♭ placé avant *ré*, suffisent pour représenter aux yeux ce son intermédiaire.

Exemples :



Lorsqu'il s'agit de détruire l'effet du dièse ou du bémol, on se sert d'un autre signe qu'on nomme *bécarre*,

et dont voici la forme ♮. Le bécarre se met à côté de la note qui était précédée d'un dièse ou d'un bémol, et devient l'équivalent de ces phrases : *le dièse est ôté*, ou bien *il n'y a plus de bémol*. C'est en quelque sorte un signe sténographique.

On donne le nom de *ton* à la différence de deux sons comme *ut* et *ré*; la différence de l'un de ces sons à l'intermédiaire, représenté par un dièse ou un bémol, s'appelle *demi-ton*. Le demi-ton est le plus petit intervalle que l'oreille d'un Européen puisse apprécier avec justesse.

Par une singularité remarquable, la différence qui se trouve entre les sons *ut* et *ré* n'est point égale entre tous les sons de la gamme, en sorte que le son intermédiaire ne se trouve point entre *mi* et *fa*, ni entre *si* et *ut* [1]. La différence entre ces notes n'est que d'un demi-ton. Une suite de sons faite sur le modèle de celle-ci, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, s'appelle une succession *diatonique*; si on y introduit les sons intermédiaires, comme *ut ut* ♯, *ré*, *ré* ♯, *mi*, etc., on lui donne le nom de succession *chromatique*. On disait autrefois de la musique qu'elle était *dans le genre diatonique* quand on y rencontrait peu de sons intermédiaires, et qu'elle appartenait au *genre chromatique*, lorsque ces sons y dominaient : on ne se sert plus de ces expressions depuis que l'art musical s'est enrichi d'une foule de combinaisons qui résultent du mélange continuel des deux genres. Quelques airs anciens, quelques mélodies simples peuvent donner l'idée du

(1) Je ne parle point ici de la différence qu'il y a entre le ton majeur *ut*, *ré*, et le ton mineur *ré mi*, parce que ce n'est qu'une diversité de l'intervalle du ton plus appréciable par le calcul que sensible à l'oreille.

genre diatonique; le genre chromatique est fréquemment employé dans la musique moderne : il en est le caractère distinctif. On y trouve aussi quelquefois un autre genre qu'on nomme *enharmonique*, mais l'emploi de celui-ci est plus rare. J'expliquerai ailleurs en quoi il consiste.

Les mots *diatonique* et *chromatique*, qui ont passé de la langue grecque dans les langues modernes, n'ont qu'une signification impropre dans celles-ci; car *diatonique* vient de *dia*, par, et *tonos*, ton; or, il n'est pas vrai que la musique procède uniquement par *tons* dans la musique moderne, puisqu'il y a deux demi-tons dans toutes les gammes, comme de *mi* à *fa*, et de *si* à *ut*, dans la gamme d'*ut*. Cela se verra clairement dans le chapitre suivant. L'expression est peut-être plus juste dans *chromatique*, mais elle manque de clarté. *Chromatique* vient du mot grec *chróma*, qui signifie couleur : c'est qu'en effet cette suite de demi-tons colore la musique, mais seulement dans le sens figuré.

CHAPITRE IV.

De la différence des gammes; des noms qu'on leur donne, et de l'opération qu'on appelle *transposition*.

La gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, est disposée de manière qu'il y a un ton entre *ut* et *ré*, un autre ton entre *ré* et *mi*, un demi-ton de *mi* à *fa*, un ton entre *fa* et *sol*, un ton entre *sol* et *la*, un ton entre *la* et *si*, un demi-ton de *si* à *ut*; en résumé elle présente une

suite de deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton.

Si l'on voulait disposer la gamme de cette manière, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, l'ordre des tons et des demi-tons serait interverti; car il y aurait un ton entre *ré* et *mi*, un demi-ton de *mi* à *fa*, un ton entre *fa* et *sol*, un ton entre *sol* et *la*, un ton entre *la* et *si*, un demi-ton de *si* à *ut*, et un ton de *ut* à *ré*; en résumé, on aurait une suite d'un ton, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, un ton. On fait disparaître cette irrégularité en substituant *fa dièse* à *fa*, et *ut dièse* à *ut*. De cette manière on a un ton de *ré* à *mi*, un ton de *mi* à *fa*♯, un demi-ton de *fa*♯ à *sol*, un ton de *sol* à *la*, un ton de *la* à *si*, un ton de *si* à *ut*♯, un demi-ton d'*ut*♯ à *ré*, et la gamme est composée de la manière suivante :

ré, *mi*, *fa*♯, *sol*, *la*, *si*, *ut*♯, *ré*;

ce qui présente une suite de deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, comme dans la gamme qui commence par *ut*.

En opérant de la même manière, et en conservant l'ordre des tons et des demi-tons, on peut commencer la gamme par toutes les notes, même par les sons intermédiaires, et avoir autant de gammes régulières qu'il y a de sons dans l'étendue d'une octave. On donne à chaque gamme le nom de la note par où elle commence; mais au lieu de dire la gamme de *ré*, de *mi* bémol, de *fa*, on dit la gamme du *ton de ré*, du *ton de mi bémol*, du *ton de fa*, et l'on appelle symphonie en *ré*, sonate en *mi bémol*, ouverture en *fa*, les morceaux qui sont écrits avec les sons qui appartiennent aux gammes de *ré*, de *mi*♭, ou de *fa*.

On vient de voir que le mot *ton* a une autre accep-

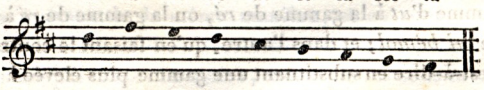
tion que celle qui exprime la distance d'une note à une autre, et qu'il signifie aussi certaines dispositions de sons. *Le ton de ré* est une expression qui indique que les sons ont la disposition convenable pour une gamme qui commence par *ré*. Ce double emploi d'un mot est une défectuosité de la langue musicale. Il y en a plusieurs autres. Trompées par ces mots : *le ton d'ut*, *le ton de mi bémol*, *le ton de sol*, etc., les personnes qui ne sont pas musiciennes se sont persuadées que *ton* est synonyme de *son*, et elles disent *un ton fort*, *un ton moelleux*, *un ton criard*, au lieu d'*un son fort*, *un son moelleux*, *un son criard* : ces expressions sont impropres.

Toutes les voix n'ayant pas la même étendue, il arrive souvent qu'un morceau qui est convenable pour certaines personnes contient des sons trop aigus ou trop graves pour d'autres; mais il plaît, on voudrait le chanter, et l'on ne trouve d'autre moyen d'y parvenir qu'en le baissant s'il est trop haut, ou en l'élevant s'il est trop bas, c'est-à-dire qu'en substituant, dans le premier cas, la gamme d'*ut* à la gamme de *ré*, ou la gamme de *ré* à celle de *mi bémol;* et dans l'autre, qu'en faisant le contraire, c'est-à-dire en substituant une gamme plus élevée à celle du ton dans lequel le morceau est écrit. Cette opération s'appelle *transposition*. Les personnes qui ne savent pas la musique transposent naturellement et sans le remarquer, en plaçant l'air qu'elles chantent dans la position la plus favorable à leur voix; mais l'opération de l'instrumentiste qui accompagne un morceau *transposé* est beaucoup plus compliquée, car elle consiste à jouer d'autres notes que celles qui sont écrites, ce qui exige une attention soutenue et beaucoup de présence d'esprit, surtout si l'instrument est un piano, car il faut faire une

double opération pour la musique de la main droite et pour celle de la main gauche.

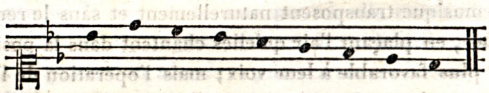
On conçoit que s'il fallait faire un calcul pour chaque note, pour chaque dièse, bémol ou bécarre, afin de découvrir ce qu'il faut leur substituer, dans la transposition, l'esprit le plus prompt pourrait éprouver de grands embarras à cause de la rapidité de l'exécution. Mais il est un moyen de simplifier cette opération; il consiste à supposer une autre clef que celle qui est placée au commencement des portées, et à choisir celle qui correspond au ton dans lequel on veut transposer. Par exemple, si le morceau est dans le ton de *ré*, écrit avec la clef de *sol*, et si l'on veut transposer en *si* bémol, on substitue par la pensée la clef d'*ut* sur la première ligne à la clef de *sol*, on suppose deux bémols à côté de la clef, et la transposition se trouve faite, comme on peut le voir par l'exemple suivant :

ré fa mi ré ut si la sol fa



Transposition :

si ré ut si la sol fa mi ré



c'est particulièrement à cet usage que sert la multiplicité des clefs.

La transposition est une des plus grandes difficultés de la musique, considérée sous le rapport de la pratique :

elle exige une aptitude particulière que des lecteurs, d'ailleurs habiles, n'ont pas toujours. C'est pour aplanir ces difficultés qu'on a imaginé de faire des pianos qui opèrent la transposition d'une manière mécanique; on les nomme *pianos transpositeurs* [1]. Cette invention, bien qu'assez commode, a eu cependant peu de succès.

Les éditeurs de musique, dans le but de rendre plus facile aux amateurs la pratique de cet art, transposent souvent les morceaux les plus en vogue pour les mettre à la portée des divers caractères de voix, et pour dispenser l'exécutant de l'opération de la transposition; mais comme ils ne peuvent transposer toute sorte de musique, il est utile de savoir faire soi-même cette opération.

CHAPITRE V.

Tous les peuples ne se servent pas de la même gamme. — Il n'est pas prouvé que celle des Européens soit parfaite; mais elle est la meilleure.

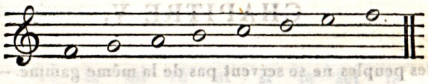
La gamme ou échelle des sons, dont on vient de voir l'exposé, est celle dont les nations européennes font usage, et qui a été transportée dans les colonies fondées par ces nations. Produite par une succession de tâtonnemens et de modifications, depuis l'antiquité jusqu'au dix-septième siècle, elle est devenue pour nos organes,

(1) On s'est servi de divers procédés pour opérer la transposition mécanique; mais les premiers pianos transpositeurs qui ont été en usage sont ceux de MM. Roller et Blanchet, facteurs à Paris, boulevard Poissonnière. M. Pfeiffer a perfectionné leur invention en bornant cette opération à la pression d'une pédale.

par l'éducation et par l'habitude, une règle de rapports métaphysiques des sons qui nous semble la seule admissible à l'oreille, et qui nous rend en quelque sorte inhabiles à en concevoir d'autres.

Mais il n'en est pas ainsi de tous les peuples ; quelques-uns d'entre eux ont eu ou ont encore des divisions de l'échelle générale des sons très différentes de celle-là. Ces divisions sont de deux espèces : les unes sont basées sur des distances de sons de même nature que celles de la musique européenne, mais disposées dans un autre ordre ; les autres sont établies sur des distances moindres et inappréciables à notre oreille. Examinons d'abord les premières.

Il existe à la Chine et dans l'Inde une gamme majeure disposée de cette façon :

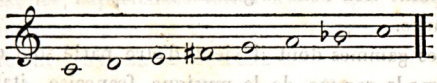


On voit que cette gamme diffère de la nôtre en ce que le premier demi-ton, au lieu d'être placé entre le troisième et le quatrième degré, comme il l'est dans la nôtre, se trouve entre le quatrième et le cinquième, ce qui établit une différence complète de tonalité qui choque notre oreille, tandis que la gamme des Européens paraît insupportable aux Chinois [1].

Les Écossais et les Irlandais ont une gamme majeure assez semblable à la gamme des Chinois, mais plus singulière encore que celle-ci, en ce qu'il n'y a point de

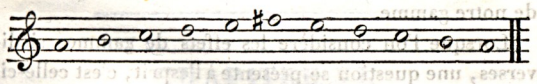
(1) L'abbé Roussier a essayé de démontrer dans son *Mémoire sur la musique des anciens*, et dans ses *Lettres à l'auteur du Journal des Beaux-Arts et des Sciences*, etc., que cette gamme est naturelle parce

demi-ton entre le septième et le huitième son, mais un ton complet. Voici cette gamme :

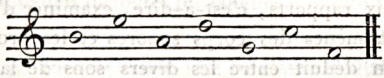


Les défauts de cette gamme sont encore plus choquans pour une oreille de musicien que celle des Chinois, à cause de la double fausse relation qui s'y trouve entre la quarte majeure de la tonique au quatrième degré et la quarte diminuée de ce quatrième degré au septième. De là vient que tous les airs écossais ou irlandais composés d'après cette gamme ont dû être arrangés et dénaturés pour être publiés.

Les Irlandais ont aussi une gamme mineure qui est fort singulière ; elle n'a que six notes, et sa disposition est faite comme on le voit ici :



Le défaut logique de cette gamme est de même nature qu'elle est le produit d'une progression régulière de quartes ascendantes et de quintes descendantes telle que



Ces sortes de régularités ont quelque chose de séduisant pour l'esprit, mais ne prouvent rien quant à l'affinité métaphysique des sons. Cette gamme choquera toujours l'oreille d'un musicien européen, parce qu'il s'y trouve une fausse relation entre le quatrième son, le premier et le huitième.

que celui des précédentes; car il consiste dans une relation fausse entre le troisième et le sixième son, ce qui n'a point lieu dans la gamme des autres nations européennes.

Les gammes dont il vient d'être parlé sont divisées comme la gamme de la musique française, italienne, allemande, etc., par tons et demi-tons; elles ne diffèrent de celle-ci que par la disposition de ces tons et demi-tons; mais il est quelques peuples orientaux, tels que les Arabes, les Turcs et les Persans, dont les instrumens sont construits sur une échelle d'intervalles divisés par tiers de ton. De pareils intervalles et une semblable division d'échelle musicale ne peuvent être appréciables que pour des organes habitués à leur effet par l'éducation; la sensation qu'ils produisent sur l'oreille d'un Européen est celle de sons faux et de successions désagréables, tandis que les Arabes y trouvent du plaisir et sont affectés de sensations pénibles à l'audition de notre gamme.

Lorsque l'on considère les effets de gammes si diverses, une question se présente à l'esprit, c'est celle-ci: Y a-t-il une gamme absolument conforme aux principes naturels? Dans le cas contraire, quelle est celle qui réunit le plus de conditions désirables? Pour résoudre la première partie de cette question, il faut la considérer sous deux rapports, c'est-à-dire, examiner d'abord si les phénomènes des corps sonores et les proportions qu'on en déduit entre les divers sons de la gamme donnent pour résultat des intonations précises, invariables, et si les lois physiques de leur arrangement sont également positives.

Il faut bien l'avouer, la science est restée fort im-

parfaite à cet égard, comme je le ferai voir quand je parlerai de l'acoustique. Les phénomènes ont été mal observés, les expériences faites avec négligence, et, comme il arrive presque toujours, on s'est pressé de conclure sur des données incertaines.

Reste la seconde considération; celle-ci est toute métaphysique. Il s'agit de savoir si les affinités des sons de notre gamme sont suffisamment établies par les rapports de convenance qu'elles ont avec notre manière de sentir, et avec les conditions de l'harmonie et de la mélodie dont se compose notre musique; or, quel que soit l'aspect sous lequel on considère cette gamme, on ne peut nier que la convenance est parfaite sous le rapport de la disposition des sons, et qu'on ne pourrait lui substituer un autre ordre sans que la mélodie ainsi que l'harmonie en fussent considérablement modifiées, et conséquemment sans changer la nature de nos sensations.

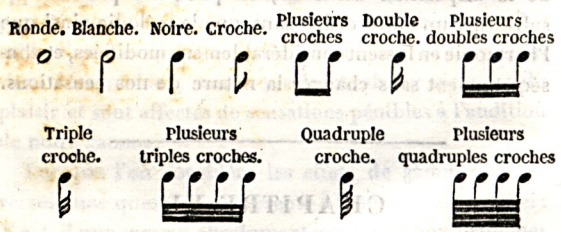
CHAPITRE VI.

De la durée des sons et du silence en musique; comment on la représente par des signes, et comment on la mesure.

Les alphabets de toutes les langues n'ont qu'un objet: celui de représenter des sons. L'alphabet musical est plus compliqué, car il faut que ses signes d'intonation se combinent avec ceux de durée, et même que les notes indiquent les deux choses à la fois. Cette complication est la cause principale de la difficulté qu'on éprouve à lire la musique.

Il est évident que tous les sons qui entrent dans la composition de la musique n'ont pas la même durée; il y a beaucoup de nuances dans leur longueur ou leur brièveté. Les notes étant destinées à représenter les sons, on a dû modifier leur forme afin qu'elles pussent exprimer aussi les différences de leurs prolongemens [1]. Dans ce but, on a supposé une unité de durée qu'on a appelée *ronde;* la moitié de cette durée a reçu le nom de *blanche;* le quart, celui de *noire*, le huitième a été appelé *croche*, le seizième, *double croche*, le trente-deuxième, *triple croche*, et le soixante-quatrième, *quadruple croche.*

Figures de ces signes de durée :

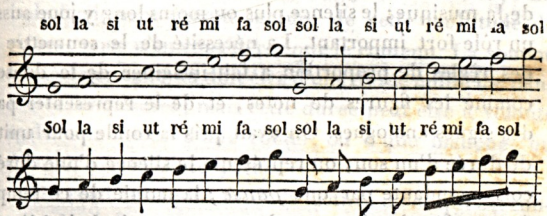


Remarquez que les noms de *doubles croches*, *triples croches* et *quadruples croches* expriment précisément le contraire de l'idée qu'on y attache; car loin de doubler, de tripler, ou de quadrupler la valeur de la note,

(1) Si j'avais à exposer d'une manière philosophique les principes de la mesure du temps dans la musique, je procéderais d'une autre manière que je ne le fais ici; mais je ne dois pas oublier que l'objet de ce livre n'est pas de faire remarquer les défauts de la partie technique de l'art. Il est plus utile de faire connaître comment elle est faite.

la double, la triple et la quadruple croche n'en sont que des fractions. L'origine de ces fausses dénominations se trouve dans le double, le triple et le quadruple crochet qui termine la partie inférieure de la note. Les Allemands disent avec plus de raison *demi-croche, quart de croche, huitième de croche.*

Quelle que soit la forme de la note et de la durée qu'elle représente, l'intonation ne varie pas, et le nom de la note reste le même, comme on le verra par les exemples suivans :

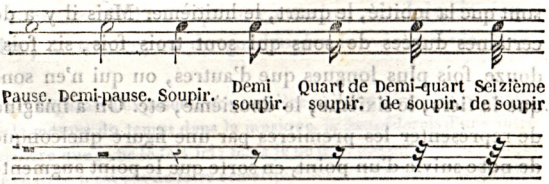


Toutes les figures de notes qu'on vient de voir sont destinées à représenter des durées de sons qui sont dans les proportions de 1 à 2, 1 à 4, 1 à 8, etc., ou $\frac{1}{2}$ à 1, $\frac{1}{4}$ à 1, $\frac{1}{8}$ à 1, etc., c'est-à-dire qui sont deux fois, quatre fois, huit fois plus longues que d'autres, ou qui n'en sont que la moitié, le quart, le huitième. Mais il y a de certaines durées de sons qui sont trois fois, six fois, douze fois plus longues que d'autres, ou qui n'en sont que le tiers, le sixième, le douzième, etc. On a imaginé de représenter les premières par une figure quelconque de note suivie d'un point, en sorte que le point augmente la durée de ces notes de la moitié. Ainsi la ronde pointée a la même durée que trois blanches, ou six noires, ou

douze croches, etc.; la blanche pointée est dans la même proportion à l'égard des noires, croches ou doubles croches et ainsi des autres. Il suit de là que la blanche n'a que le tiers de la valeur de la ronde pointée, que la noire n'en représente que la sixième partie, la croche un douzième, etc. Quelquefois enfin les sons se trouvent, à l'égard de certains autres, dans la proportion de 2 à 3. On donne le nom de *triolets* à ceux qui sont dans la proportion de 3 à 2, et l'on indique leur qualité en plaçant un 3 au-dessus des notes qui les représentent.

Les sons et leur durée ne sont pas les seuls élémens de la musique; le silence plus ou moins long y joue aussi un rôle fort important. La nécessité de le soumettre à des règles de proportion a fait imaginer de le diviser comme les figures de notes, et de le représenter par des signes analogues. On avait pris la ronde pour unité de durée d'un son; on représenta le silence d'une durée correspondante par une *pause;* la moitié de ce temps fut appelée *demi-pause*, le quart, *soupir*, le huitième, *demi-soupir*, le seizième *quart de soupir*. Tous ces signes de silence ont une valeur égale à celle des diverses figures de notes. En voici le tableau:

Ronde.	Blanche.	Noire.	Croche.	Double croche.	Triple croche	Quadruple croche.



Pause.	Demi-pause.	Soupir.	Demi soupir.	Quart de soupir	Demi-quart de soupir.	Seizième de soupir

On conçoit que la ronde avec un point se représente

par une pause suivie d'une-demi pause; la blanche pointée, par une demi-pause suivie d'un soupir, et ainsi du reste.

Ces différentes proportions de durées relatives de sons et de silences sont susceptibles de beaucoup de combinaisons. L'œil le plus exercé éprouverait quelque difficulté à les discerner, si l'on n'avait imaginé de les séparer de distance en distance par des barres qui traversent perpendiculairement la portée. On donne le nom de *mesure* à l'espace qui se trouve compris entre deux barres de séparation. Au moyen des barres, l'œil isole facilement chaque mesure de cette multitude de signes, pour n'en considérer que le contenu. La somme totale de ce contenu doit être d'une durée uniforme dans toutes les mesures; mais cette durée peut être à volonté égale à la valeur d'une ronde, ou d'une blanche, ou d'une blanche pointée, etc.

On rend aussi plus facile la lecture de ce qui est contenu dans chaque mesure, en divisant celle-ci par parties égales qu'on nomme *temps*, et qu'on indique par des mouvemens de la main. Cette division peut se faire en deux, trois ou quatre parties; le compositeur fait connaître à cet égard son intention par un signe qu'il place au commencement de chaque morceau. Si la division doit se faire en deux temps, le signe est un ¢; si c'est en trois temps, le signe est 3 ou $\frac{3}{4}$; enfin, s'il faut diviser la mesure en quatre temps, le signe indicateur est C. A l'inspection du signe, les musiciens disent que la mesure est à deux, à trois ou à quatre temps.

Remarquez qu'on trouve encore ici un exemple de la pauvreté de la langue musicale; car on donne le nom de *mesure* à des choses absolument différentes; *mesure* se

dit de l'espace qui est compris entre deux barres, de la division de cet espace, et aussi de l'instinct de l'exécutant pour faire cette division avec facilité. Par exemple, on dit qu'un chanteur ou un instrumentiste *ont* ou *n'ont pas de mesure*, en raison de leur aptitude à diviser le temps. Cette aptitude étant indispensable pour bien exécuter la musique, on dit aussi de celui qui ne la possède pas qu'*il n'est pas musicien ;* ce qui ne signifie point qu'il ne fait pas sa profession de la musique, mais qu'il n'a pas les qualités du musicien.

J'ai dit que la ronde est considérée comme unité de durée ; on en voit surtout la preuve dans certains signes de mesure qui se trouvent quelquefois au commencement d'un morceau de musique, tels que $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$; car ces signes font voir que l'espace compris entre deux barres renferme *deux quarts*, *trois quarts*, *six quarts*, *neuf quarts*, *douze quarts* de ronde, ou *deux huitièmes*, *trois huitièmes*, *six huitièmes*, *douze huitièmes* de la même unité. Parmi ces quantités, celles qui sont susceptibles d'être divisées par 2, comme $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{8}$ et $\frac{6}{8}$, appartiennent à la mesure *à deux temps*, qui se marque en baissant et en levant alternativement la main; celles qui ne peuvent être divisées que par 3, comme $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$ et $\frac{9}{8}$ sont de l'espèce des mesures *à trois temps*, où la main fait trois mouvemens, l'un en baissant, le second à droite et le troisième en levant; enfin les quantités $\frac{12}{9}$ et $\frac{12}{8}$, qui peuvent être divisées par quatre, appartiennent à la mesure *à quatre temps*, et se marquent par quatre mouvemens de la main en baissant, à gauche, à droite, et en levant.

Tout ce qu'on a vu jusqu'ici concernant la mesure des sons et du silence ne présente que des quantités de

durées relatives, et rien n'indique le temps positif qui est dévolu à chaque signe de temps. Il aurait été fort difficile en effet, ou plutôt impossible, d'exprimer par des signes cette durée rationnelle, qui ne peut être représentée que par les vibrations du pendule astronomique, ou par des divisions de ces vibrations. Cependant on conçoit que s'il n'existait aucun moyen d'indiquer cette durée dans la musique, l'intention du compositeur pourrait être souvent dénaturée dans l'exécution, car chacun étant libre d'attribuer à la ronde, prise comme unité, une durée de fantaisie, le même morceau pourrait être exécuté tantôt avec la lenteur d'une complainte, tantôt avec la vivacité d'une contredanse. Pour obvier à cet inconvénient, on n'imagina d'abord rien de mieux que d'écrire en tête des morceaux certains mots italiens ou français qui faisaient connaître, tant bien que mal, le degré de lenteur ou de vitesse qu'il fallait donner à la mesure, c'est-à-dire à la durée de la ronde ou à ses fractions. Ainsi les mots *largo*, *maestoso*, *larghetto*, *adagio*, *grave*, *lento*, indiquèrent diverses nuances de lenteur; *andantino*, *andante*, *moderato*, *a piacere*, *allegretto*, *comodo*, furent les signes d'un mouvement modéré diversement modifié; enfin, *allegro*, *con moto*, *presto*, *vivace*, *prestissimo*, servirent d'indications pour des vitesses toujours plus accélérées. On conçoit que dans ces variétés de lenteur et de vitesse, la ronde, la pause et toutes leurs subdivisions varient aussi de durée, au point qu'il n'y a pas plus de rapport entre une ronde et une autre ronde qu'il n'y en a entre la durée relative d'une ronde et d'une double croche. En effet, il est tel mouvement lent où cinq rondes occupent la durée d'une minute, et tel mouvement vif où la durée

de quarante rondes s'écoule dans le même espace de temps. Cette variété dans la durée positive ne change rien à la valeur relative des signes entre eux.

Autrefois, toutes les pièces de musique instrumentale composées par les plus célèbres musiciens portaient les noms de danses connues, tels que ceux d'*allemandes*, *sarabandes*, *courantes*, *gigues*, etc.; non qu'elles eussent le caractère de ces sortes de danses, mais elles en avaient le mouvement. Or, ces mouvemens étant connus, il était inutile de les indiquer d'une autre manière. Depuis que ces pièces ont passé de mode, il a fallu recourir à d'autres indications; c'est depuis ce temps que les mots italiens dont il a été parlé précédemment, et beaucoup d'autres encore, ont été adoptés.

Mais qu'il y a de vague dans ces expressions! que de nuances n'y a-t-il point entre tel mouvement *allegro* (gai) et tel autre *allegro*? entre tel *adagio* (lent) et tel autre *adagio*? De pareilles indications ne peuvent jamais être que des *à peu près*, que l'intelligence ou l'organisation particulière de chaque exécutant modifie. Il en résulte que la musique est rarement rendue selon la pensée de l'auteur, et que le même morceau prend différens caractères en passant par les mains de divers musiciens. Ajoutons que l'usage de ces mots est quelquefois un contresens; car il est tel morceau dont le caractère passionné semble exprimer la colère ou la douleur, et dont le mouvement est indiqué par le mot *allegro*. Il y a en cela un mal réel qui a été senti depuis long-temps, et auquel on n'a porté remède que depuis peu d'années. Dès la fin du dix-septième siècle on avait reconnu qu'une machine régulière serait ce qu'il y aurait de mieux pour fixer la lenteur ou la rapidité des mouvemens de la mu-

sique. Plusieurs musiciens et mécaniciens se sont occupés de chercher les principes de la construction d'une semblable machine. En 1698, un professeur de musique nommé *Loulié* en proposa une qu'il nomma *chronomètre* (mesure du temps). Vers la même époque, Laffilard, musicien de la chapelle du roi, en inventa une autre. Plus tard, Harrison, fameux mécanicien anglais, qui s'est illustré par ses montres marines, trouva une machine qui paraît avoir été parfaite, mais qui ne pouvait devenir populaire à cause de son prix élevé. En 1782, Duclos, horloger de Paris, fit une autre machine, qu'il appelait *rhythmomètre* (mesure du rhythme), et qui reçut alors l'approbation de quelques musiciens distingués. A cette machine succéda le chronomètre d'un mécanicien nommé Pelletier : on ignore aujourd'hui quels étaient sa forme et son mécanisme. En 1784, Renaudin, horloger de Paris, construisit un pendule qui avait la même destination. Le célèbre horloger Bréguet s'occupa aussi de la solution du même problème, sans faire connaître le résultat de ses travaux. Enfin Despréaux, professeur au Conservatoire de musique, proposa, en 1812, l'adoption d'un chronomètre composé d'un tableau indicateur des mouvemens, et d'un pendule ou balancier en cordonnet de soie terminé par un poids, dont les différentes longueurs donnent, suivant des lois physiques très connues, les divers degrés de vitesse. Plusieurs musiciens allemands avaient déjà fait connaître des chronomètres de cette espèce, qui ont le double avantage d'être d'une construction simple et peu dispendieuse, mais qui ont l'inconvénient de ne point rendre sensible à l'ouïe le *tact* ou le *frappé* des temps.

Une invention que deux mécaniciens habiles, mes-

sieurs Winkel, d'Amsterdam, et Maelzel, se sont disputée, a satisfait enfin à toutes les conditions voulues; je veux parler du *métronome*, qui a été soumis à l'approbation de l'Institut en 1816, et dont l'usage est maintenant connu des amateurs. Dans cette machine, chaque vibration du balancier rend le tact sensible à l'oreille. L'inventeur a pris pour unité la *minute*, dont les temps de la musique ne sont que des fractions. Toutes les nuances des mouvemens, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide, y sont exprimées et représentées par des vibrations de balancier qui se décomposent à volonté en mesures à deux, trois ou quatre temps, et qui représentent, selon la fantaisie du compositeur, des rondes, des blanches, des noires ou des croches. La simplicité du principe de cette machine en fait le mérite principal. Ce principe consiste à déplacer le centre de gravité de manière à pouvoir substituer une verge de courte dimension à un pendule très long, et à opérer de grandes variations de mouvement par des changemens peu sensibles dans le déplacement du point central. Au moyen du métronome, tout le système de la division du temps en musique est représenté dans son ensemble et dans ses détails.

CHAPITRE VII.

De ce qu'on appelle expression dans l'exécution de la musique; de ces moyens, et des signes par lesquels on l'indique dans la notation.

Jusqu'ici il n'a été question que de deux attributs des

sons, savoir, l'intonation et la durée ; il reste à les considérer sous le rapport de leur *intensité*, c'est-à-dire sous leurs diverses nuances de douceur ou de force, ce qui complétera le tableau des qualités par lesquelles ils agissent sur nous.

La douceur des sons produit en général sur l'homme des impressions de calme, de repos, de plaisir tranquille et de toutes les nuances de ces diverses situations de l'ame. Les sons intenses, bruyans, éclatans, excitent au contraire des émotions fortes, et sont propres à peindre le courage, la colère, la jalousie et les autres passions violentes ; mais si les sons étaient constamment doux, l'ennui naîtrait bientôt de leur uniformité, et s'ils étaient toujours intenses, ils fatigueraient et l'esprit et l'oreille. D'ailleurs la musique n'est pas uniquement destinée à peindre les modifications de l'ame ; souvent son objet est vague, indéterminé, et son résultat est plutôt de chatouiller les sens que de parler à l'esprit. C'est ce qu'on remarque particulièrement dans la musique instrumentale.

Or, soit qu'on considère la mobilité des facultés de l'ame et les nombreuses métamorphoses dont elles sont susceptibles, soit qu'on n'ait égard qu'aux impressions des sens, on reconnaît bientôt que le mélange des sons doux et forts, et les diverses gradations de leurs successions, sont des moyens puissans de peindre les unes et de faire naître les autres. On donne en général le nom d'*expression* à ce mélange de douceur et de force, à ces gradations ou à ces dégradations d'intensité, enfin à tous les accidens de la physionomie des sons ; non qu'ils aient toujours pour objet d'*exprimer* ou des idées ou des sentimens, car ils ne sont souvent que le résultat de

la fantaisie ou d'une impression vague et indéfinissable; mais on ne peut nier que leur mélange bien ordonné n'ait pour effet de nous émouvoir d'autant plus vivement que l'objet est moins positif. Si l'on demandait à un habile chanteur ou à un grand instrumentiste ce qui les détermine à donner de la force à tels sons, à faire entendre à peine tels autres, à augmenter graduellement l'intensité ou à la diminuer, à faire certains sons d'une manière vive et détachée, ou bien à les lier ensemble avec abandon et mollesse, leur réponse se ferait longtemps attendre, ou plutôt ils répondraient naïvement : *Nous l'ignorons; mais nous sentons ainsi.* Certes, ils auraient raison s'ils faisaient passer leurs sensations dans l'ame de leurs auditeurs. Il y a plus : s'ils pouvaient s'observer eux-mêmes, ils avoueraient que les mêmes traits ne les ont pas toujours affectés de la même manière, et qu'il leur est arrivé de les exprimer dans des sentimens très différens, quoique le résultat fût également satisfaisant.

Cette faculté d'exprimer de plusieurs manières les mêmes pensées musicales pourrait avoir de graves inconvéniens dans un ensemble où chacun s'abandonnerait à ses impressions du moment; car il pourrait arriver qu'un musicien exécutât avec force sa partie pendant qu'un autre rendrait la sienne avec douceur, et qu'un troisième détachât les sons du même trait que son voisin croirait devoir lier. De là la nécessité que le compositeur indique sa pensée, sous le rapport de l'expression, par des signes non équivoques, comme il le fait pour le mouvement. C'est en effet ce qui a toujours lieu.

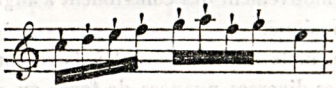
Les signes d'expression sont de plusieurs espèces : les uns sont relatifs à la force ou à la douceur des sons; les

autres sont destinés à faire connaître s'ils doivent être détachés ou liés; d'autres enfin indiquent de légères variations de mouvement qui contribuent à augmenter l'effet de la musique.

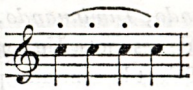
Quelques mots italiens servent à faire connaître aux exécutans les diverses nuances de force ou de douceur des sons : *Piano*, ou simplement P, signifie qu'il faut chanter ou jouer avec douceur; *Pianissimo*, ou PP, indique l'excès du doux; *Forte*, ou F, fort; *Fortissimo*, ou FF, très fort. Le passage du doux au fort s'exprime par *Crescendo*, ou *Cresc.*, ou *Cr.*; celui du fort au doux par *Decrescendo*, *Diminuando*, *Smorzando*, ou par les abréviations de ces mots. Un son doux suivi d'un fort s'indique par PF, et le contraire par FP. Un petit nombre de sons plus forts que d'autres s'expriment par *Rinforzando*, ou simplement *Rf; Sforzando*, ou *Sf; Forzando*, ou *Fz*. Enfin, l'augmentation ou la diminution de force instantanée s'indiquent par ces signes <>. La fantaisie peut multiplier ces sortes de signes et en imaginer de nouveaux; mais ceux qu'on vient de voir suffisent pour les masses de chanteurs ou d'instrumentistes. Quant à l'expression qu'un grand artiste met dans son jeu ou dans son chant, ce sont des accens de l'ame qui ne se présentent presque jamais de la même manière dans les mêmes circonstances, et qu'on ne pourrait peindre aux yeux par des volumes de signes. Il y a plus; cette multitude de nuances combinées d'avance serait froide, prétentieuse, et nuirait à la musique au lieu d'augmenter son effet.

Les signes des sons détachés sont de deux sortes : les uns consistent en des points allongés qui se placent au-

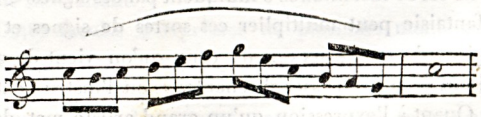
dessus des notes; ces points indiquent la plus grande légèreté possible dans l'émission du son.



Lorsque les sons doivent être détachés avec une certaine lourdeur, les notes sont surmontées de points ronds qui sont placés quelquefois sous une ligne courbe, comme dans cet exemple :



Une courbe sans points placée au-dessus des notes est le signe des sons liés.



Les altérations de mouvement, qui sont un moyen d'expression dont on abuse quelquefois, s'indiquent par ces mots : *con fuoco*, *con moto*, lorsqu'il s'agit d'augmenter la vitesse, et par celui de *ritardando*, s'il faut la diminuer. Plus souvent le compositeur abandonne le soin de ces légères perturbations à l'intelligence des exécutans.

Il est quelques autres signes accessoires dont l'utilité

se fait sentir dans l'exécution, mais qui n'ont point de rapport aux trois qualités principales des sons, et que, par ce motif, je ne crois point devoir exposer ici.

Tout ce qui précède renferme le tableau de ce qu'on appelle *la notation*. Il suffit d'en avoir compris le mécanisme pour comprendre avec facilité le reste de cet ouvrage; car on se tromperait si l'on croyait devoir charger sa mémoire de tous les termes et de la figure de tous les signes. Les efforts auxquels une étude semblable donnerait lieu seraient en pure perte pour l'objet que se proposent et les lecteurs de ce livre et son auteur. Il importe peu qu'un homme du monde, appelé à juger une composition musicale et à en parler, sache distinguer un *ut* d'un *sol* ou une *noire* d'une *croche;* mais il est nécessaire qu'il connaisse l'usage de tout cela, ne fût-ce que pour se soustraire à l'importance pédantesque de ceux qui en ont fait une étude approfondie. Qu'il soit utile autant qu'agréable de savoir la musique, c'est ce qui ne peut être mis en doute; mais comparés à la population générale d'un pays, ceux qui possèdent cet avantage sont presque toujours en petit nombre. C'est pour les autres, c'est-à-dire pour ceux que mille obstacles empêchent de se livrer à l'étude d'un art difficile, que ce livre est composé; l'auteur manquerait donc son but si, pour se faire comprendre, il exigeait qu'on acquît des connaissances auxquelles il doit suppléer.

Effrayés de la multiplicité des signes de la notation musicale, des hommes de mérite, qui n'étaient d'ailleurs que de médiocres musiciens, ont essayé de faire adopter d'autres systèmes en apparence plus simples et qui se composaient de chiffres ou de signes arbitraires; mais outre que de pareils changemens ne sont pas plus ad-

missibles que ne le serait celui de l'alphabet d'une langue pour le peuple qui la parle, puisqu'ils auraient l'inconvénient très grave de replacer tous ceux qui savent la musique dans un état d'ignorance complète et d'anéantir tout ce qui existe de monumens de l'art, il est un autre motif qui fera toujours rejeter les systèmes qu'on proposera pour la réforme de la notation, si simples qu'ils soient: c'est que les signes de ces systèmes ne seront point sensibles à l'œil comme ceux qui viennent d'être exposés, et que, conséquemment, ils ne faciliteront pas la lecture rapide de la musique comme le fait le système de notation en usage aujourd'hui. On reproche aux différentes parties de ce système de manquer d'analogie; c'est une erreur; tous les élémens me semblent liés entre eux de manière qu'on ne puisse en supprimer quelqu'un sans détruire l'ensemble. La multiplicité des clefs même, contre laquelle se sont élevées quelques personnes peu musiciennes, loin d'être un embarras, a des avantages incontestables dans certains cas.

Dans l'origine de la musique moderne, c'est-à-dire vers les dixième et onzième siècles, on a pu essayer de divers systèmes de notation et se livrer à l'examen des avantages et des inconvéniens de chacun; plus tard (au dix-septième siècle), on a pu renoncer à l'échafaudage ridicule de certaines proportions qui hérissaient la lecture de la musique de difficultés presque insurmontables, sans aucune utilité réelle pour l'art; mais en son état actuel, la notation musicale forme un système complet et logique; rien ne saurait plus y être changé sans dommage.

DEUXIÈME SECTION.

DES SONS CONSIDÉRÉS DANS LEURS RAPPORTS DE SUCCESSION ET DE SIMULTANÉITÉ; DU RÉSULTAT DE CES CHOSES.

CHAPITRE VIII.

Ce que c'est que *le rapport* ou *la relation* des sons.

Il y a beaucoup d'analogie entre les impressions que la musique laisse dans l'ame de ceux qui ignorent ses procédés et les sensations du compositeur au premier jet de son inspiration. En général, le public n'est frappé que d'un ensemble dont il n'aperçoit pas les détails, et le musicien a trop de fièvre pour analyser sa pensée; mais lorsque celui-ci veut écrire ce qu'il a inventé, une grande différence s'établit entre lui et le vulgaire. Dès qu'il a saisi sa plume, le calme rentre peu à peu dans son ame, ses idées s'éclaircissent, le morcellement de ses périodes musicales en phrases plus ou moins régulières s'opère dans sa pensée; les voix, les instrumens qui les accompagnent et l'expression dramatique des paroles cessent de faire un tout homogène. Alors se manifeste une pensée musicale qu'on appelle *mélodie;* alors s'établit la différence des sons qui se succèdent et de ceux qui se font entendre simultanément; alors les défauts de nombre dans les phrases deviennent aussi remarquables pour le musicien que les fautes de quantité le sont pour le poète; l'arrangement des voix, les dispositions des groupes de sons, le choix des instrumens, le rhythme,

tout enfin devient l'objet d'un examen particulier; tout est susceptible de perfectionnemens dont la nécessité n'avait point été aperçue d'abord, et l'art vient prêter son secours au génie.

De toutes les opérations de l'esprit, celle par laquelle un compositeur de musique conçoit l'effet de sa composition sans l'entendre paraît être et la plus difficile et la plus étonnante. Quelle complication! Que de rapports divers! Que de talent, de perspicacité, d'expérience et d'observation, même dans un ouvrage médiocre! car ce n'est point assez d'être ému par la situation qu'on veut peindre ou le sentiment qu'il s'agit d'exprimer, il faut encore trouver des mélodies analogues à ces divers objets; il faut que ces chants se combinent et se partagent entre plusieurs voix de différens caractères, dont il est indispensable de pressentir l'effet; il faut enfin que tout cela soit accompagné par un nombre plus ou moins considérable d'instrumens qui diffèrent d'accent et de sonorité, et qui doivent être employés de la manière la plus satisfaisante et la plus utile à l'effet général. Chacune de ces choses entraîne une multitude de détails qui concourent à compliquer les élémens de cet art singulier. Il suffit au musicien de jeter un coup d'œil sur le papier qui reçoit ses inspirations, pour se rendre compte de sa composition comme s'il l'entendait réellement exécuter.

Dès qu'on porte avec attention ses investigations dans la musique, on y remarque quatre choses principales qui concourent à son effet, savoir: la succession des sons qui, comme on vient de le voir, se désigne par le nom de *mélodie;* leur simultanéité, d'où résulte *l'harmonie;* la *sonorité*, qui est plus ou moins satisfaisante, suivant le choix ou la disposition des voix et des instrumens;

et enfin *l'accent,* qui vivifie tout cela, mais qui échappe à l'analyse. Les rapports sensibles des sons se présentent donc sous trois aspects : 1° SUCCESSION; 2° SIMULTANÉITÉ; 3° SONORITÉ. Chacune de ces divisions se fractionne comme on le verra par la suite.

CHAPITRE IX.

De la mélodie.

C'est dans sa propre voix que l'homme trouve le type originaire de la musique. Cet instrument, le premier de tous, parce qu'il est à la fois le plus touchant et le plus fécond en effets divers, ne donne par lui-même que des idées de successions de sons, et ne fait pas même supposer la possibilité de simultanéité dans leur émission. De là vient sans doute que la mélodie est la première chose qu'on remarque quand une éducation précoce n'a point modifié les dispositions naturelles. Disons plus; c'est elle seule qui attire l'attention de ceux qui sont complètement étrangers aux études musicales, et l'harmonie des accompagnemens frappe en vain leur oreille; elle n'est pas entendue. Il y a environ vingt ans qu'on s'est assuré, par diverses expériences, qu'une partie du public de nos spectacles croyait que l'orchestre jouait à l'unisson des chanteurs. On est plus instruit maintenant, grace au perfectionnement des méthodes d'enseignement et à l'influence des journaux. Au reste, il est remarquable que les peuples européens sont les seuls qui aient fait usage de l'union de l'harmonie à la mélodie depuis le moyen-âge; l'antiquité paraît n'en avoir eu aucune con-

naissance, et les Orientaux ne la comprennent pas quand on la leur fait entendre. Il serait facile de démontrer que l'harmonie ne peut s'allier aux divisions de l'échelle musicale de certains peuples, et, d'autre part, qu'elle est le produit presque nécessaire de notre gamme. La mélodie est de tous les pays et de tous les temps; mais ses formes sont variables comme les élémens qui entrent dans sa composition.

Il ne faut pas croire que cette mélodie, telle qu'on l'entend dans les chants populaires et au théâtre, n'ait d'autre règle que la fantaisie. Le génie le plus libre, le plus original, obéit, à son insu, lorsqu'il imagine des chants, à certaines règles de symétrie dont l'effet n'est pas plus de convention que ne l'est le rhythme du tambour sur des masses de soldats qu'on fait mouvoir. Qu'on ne croie point que cette régularité de formes n'affecte que ceux qui ont étudié les principes de la musique; quiconque n'a pas l'oreille inerte ou rebelle y est sensible, sans qu'il soit obligé pour cela d'analyser ses sensations.

La différence de vitesse et de lenteur, établie dans un ordre régulier quelconque, constitue ce qu'on nomme *le rhythme* en musique. C'est par le rhythme que cet art excite les plus vives émotions, et l'action de ce rhythme est d'autant plus puissante qu'elle est plus prolongée. Par exemple, une noire suivie de deux croches est une succession qu'on rencontre à chaque instant dans la musique sans la remarquer; mais qu'elle se prolonge un certain temps, elle deviendra un rhythme capable de produire les plus grands effets.

Le rhythme est susceptible de beaucoup de variétés.

Dans les mouvemens lents, tels que l'*adagio*, le *largo*,

il est presque nul; mais dans les mouvemens modérés ou rapides il est très remarquable. Quelquefois il ne réside que dans la mélodie; d'autres fois il est dans l'accompagnement; enfin, il est des cas où deux rhythmes différens, l'un placé dans le chant, l'autre dans l'accompagnement, se combinent pour produire un effet mixte.

La musique dépourvue de rhythme est vague et ne peut se prolonger sans faire naître l'ennui. Cependant on emploie quelquefois avec succès des mélodies de cette espèce pour exprimer une certaine rêverie mélancolique, le calme des passions, l'incertitude et d'autres choses semblables. Toutefois, de pareils cas sont rares.

D'après ce qui vient d'être dit, on conçoit que le rhythme fait partie des règles de symétrie auxquelles la mélodie est soumise; elle en est la première et la plus impérieuse; c'est elle qui souffre le moins d'exceptions, et à laquelle on est le moins tenté de se soustraire.

[1]La sensation du rhythme de la musique est simple ou complexe. Elle est simple quand un seul genre de combinaison de temps frappe l'oreille; elle est complexe quand des combinaisons de genres différens se font entendre en même temps.

La sensation est d'autant plus simple que l'ordre symétrique se compose de moins d'élémens. Les élémens du rhythme sont les temps de la mesure et leurs fractions, soit binaires, soit ternaires.

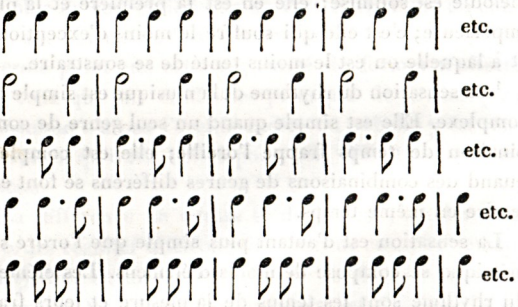
(1) Ce morceau est extrait de la quatrième leçon du cours de philosophie et d'histoire de la musique, par M. Fétis.

Exemples de quelques élémens de rhythmes simples.

Ordre binaire.



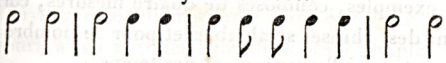
Ordre ternaire.



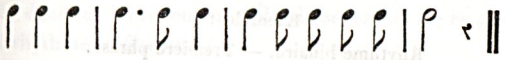
La simplicité de la sensation du rhythme diminue en raison de l'augmentation du nombre d'élémens qui entrent dans sa composition.

Exemples de rhythmes composés de plusieurs élémens.

Rhythme binaire.



Rhythme ternaire.



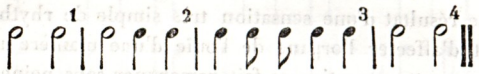
Le résultat d'une sensation très simple de rhythme étant d'affecter l'organe de l'ouïe d'une manière uniforme, cette sensation se fait remarquer sans peine; il n'en est pas de même lorsque le rhythme est le produit d'élémens multipliés et diversement combinés. Dans les deux derniers exemples, chaque case de mesure contient des élémens différens, et chacune d'elles, conséquemment, produit une sensation distincte; d'où il suit que la symétrie d'arrangement disparaît, et, par suite, que le rapport rhythmique s'affaiblit d'autant plus.

Mais un nouveau rapport de nombres peut résulter de combinaisons semblables. En effet, l'oreille, sans compter le nombre des mesures, est cependant saisie de la sensation de ce nombre; de là naît pour elle la nécessité qu'il se répète, et, si elle est satisfaite sous ce rapport, un nouveau genre de rhythme s'établit pour elle par la symétrie des phrases; ce rhythme constitue la *phraséologie*, qu'on désigne en musique sous le nom de *carrure des phrases*. La nécessité de symétrie dans le nombre de mesures correspondantes établit donc un nouveau genre de rhythme, lorsque cette symétrie n'existe plus dans les élémens du rhythme des temps, et ce nouveau rhythme est d'autant plus satisfaisant pour l'oreille que la similitude est plus parfaite dans l'arrangement des élémens rhythmiques de chaque mesure. Ainsi les

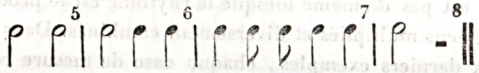
rhythmes qui ont été donnés en dernier lieu comme exemples deviendront réguliers et sensibles si, à chacun de ces exemples, composés de quatre mesures, correspondent des phrases semblables et pour le nombre des mesures et pour l'arrangement des temps.

Exemples :

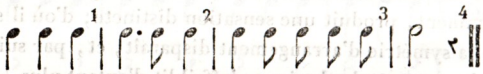
Rhythme binaire. — Première phrase.



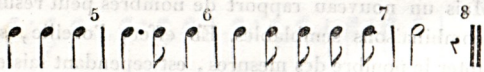
Deuxième phrase.



Rhythme ternaire. — Première phrase.



Deuxième phrase.



Dans ces exemples, il y a parité non-seulement à l'égard du nombre de mesures de chaque phrase, mais la cinquième mesure répond exactement à la première pour l'arrangement des élémens du rhythme, la sixième à la seconde, la septième à la troisième, et la huitième à la quatrième. Une différence se fait cependant remarquer entre les deux phrases du premier exemple, car au lieu de deux blanches qui se trouvent dans la quatrième mesure, il n'y en a qu'une suivie d'un silence dans la huitième. La raison de cette différence est qu'après les deux phrases le sens rhythmique est terminé, et que le

premier temps de la dernière mesure est précisément le point de la terminaison.

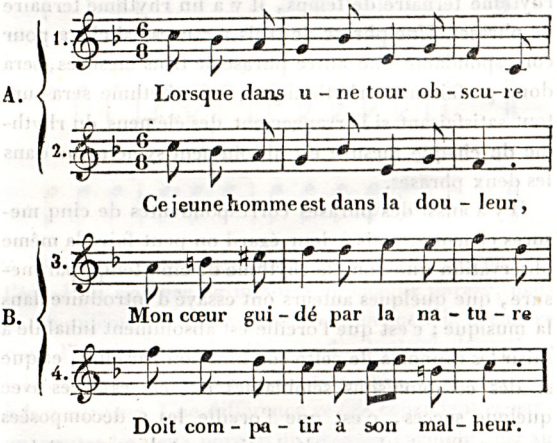
L'arrangement du rhythme phraséologique n'est pas toujours aussi régulier que dans les exemples dont il s'agit; mais on peut affirmer que moins il y a de régularité dans cet arrangement, plus la sensation de ce genre de rhythme s'affaiblit.

L'expression de *carrure des phrases*, dont on se sert dans le langage ordinaire pour désigner le rhythme phraséologique, peut faire croire à la nécessité absolue de composer toutes les phrases de quatre mesures; mais cette nécessité n'existe point, car, ainsi qu'il existe un rhythme ternaire de temps, il y a un rhythme ternaire de phrases. Une phrase de trois mesures, si elle a pour correspondante une autre phrase de trois mesures, sera donc parfaitement rhythmique; et le rhythme sera surtout satisfaisant si l'arrangement des élémens du rhythme de chaque mesure est absolument symétrique dans les deux phrases.

Il y a aussi des phrases correspondantes de cinq mesures chacune; mais à leur égard on peut faire la même observation que pour le rhythme de cinq temps par mesure, que quelques auteurs ont essayé d'introduire dans la musique; c'est que l'oreille est absolument inhabile à saisir les rapports de cette combinaison par cinq, et que si des combinaisons semblables ont été essayées avec quelque succès, c'est que l'oreille les a décomposées comme des rhythmes alternativement binaires et ternaires, et que la symétrie qui résulte de la répétition établit pour cet organe des rapports d'ordre qui finissent par le satisfaire. Une suite de mesures à cinq temps se présente donc à l'oreille comme une alternative de

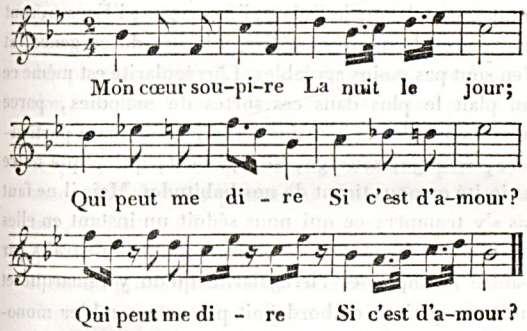
mesures à deux et à trois temps; une suite de phrases de cinq mesures est une combinaison alternative de phrases de deux et de trois mesures; d'où il résulte que le rhythme phraséologique de phrases de cinq mesures est le moins simple de tous, et, par suite, le plus faible pour l'oreille.

Quelquefois la phrase première de quatre mesures est coupée par un repos incident à son milieu, c'est-à-dire au bout de deux mesures; dans ce cas, l'oreille exige que la même césure musicale se fasse sentir dans la phrase complémentaire ou correspondante. Je citerai pour exemple la romance du *Prisonnier*.



Dans cet exemple, *A* est le commencement de la proposition dont *B* est le complément; 1, 2, 3, 4, sont des membres de phrases correspondans et symétriques.

Quelquefois le sens musical reste suspendu après la deuxième phrase de quatre mesures; dans ce cas une troisième phrase de quatre doit servir de complément pour satisfaire l'oreille. Tel est l'exemple qu'on en trouve dans la célèbre canzonette du *Mariage de Figaro* qui commence par ces mots : *Mon cœur soupire*, etc.



On serait dans l'erreur si, de ce qui a été dit précédemment, on tirait la conséquence qu'un morceau de musique quelconque doit toujours renfermer un nombre pair de mesures; car il arrive souvent, dans un finale d'opéra ou dans toute autre pièce écrite pour plusieurs voix, que la mesure finale d'une phrase sert aussi de première pour une autre phrase, ce qui rend à la fin le nombre des mesures impair, sans que l'oreille en soit blessée; cette sorte d'enjambement a même de la grace quand elle est faite à propos.

Il n'est pas sans exemple qu'une phrase isolée de cinq ou de trois mesures se trouve placée au milieu d'autres phrases régulières et carrées; mais un pareil défaut est

toujours choquant pour une oreille délicate; on peut affirmer avant l'examen que la phrase est mal faite, et qu'en la considérant avec soin l'auteur aurait pu la carrer. Au reste ce sont des cas fort rares, car le musicien se conforme à la carrure des phrases comme le poète à la mesure des vers, naturellement et sans y penser.

Toutefois, certaines mélodies populaires des pays de montagnes tels que la Suisse, l'Auvergne, l'Écosse, sont empreintes de nombreuses irrégularités de ce genre, et n'en sont pas moins agréables. L'irrégularité est même ce qui plaît le plus dans ces sortes de mélodies, parce qu'elle contribue à leur donner la physionomie particulière, étrange, sauvage, si l'on veut, qui pique notre curiosité en nous tirant de nos habitudes. Mais il ne faut pas s'y tromper; ce qui nous séduit un instant en elles nous fatigue bientôt si nous n'en sommes distraits par d'autre musique, et l'irrégularité qu'on y remarque et qui nous plaisait d'abord finit par nous sembler monotone et affectée. Un musicien peut tirer un parti avantageux de ces sortes de mélodies; mais il faut qu'il sache les employer à propos et qu'il n'en soit point prodigue.

La mélodie, fruit de l'imagination et de la fantaisie, libre de toute entrave en apparence, est donc soumise à trois conditions d'où dépend son existence, savoir: la convenance de tonalité, le rhythme et le nombre. On va voir qu'il en est une autre non moins importante, non moins impérieuse et plus gênante; je veux parler de *la modulation*. On appelle de ce nom le passage d'un ton dans un autre, c'est-à-dire de la gamme d'une note dans la gamme d'une autre note. Il est nécessaire d'expliquer en quoi consiste le mécanisme et le but de ces changemens de ton.

Si un morceau de musique était tout entier dans le même ton, il en résulterait une sorte d'uniformité fatigante; cette uniformité se désigne exactement par le nom de *monotonie* (un seul ton). De petits airs, d'un style naïf et simple, peuvent seuls admettre l'unité de ton sans donner lieu aux inconvéniens de la monotonie. Dès qu'il s'agit d'un morceau d'une certaine étendue, la modulation devient nécessaire; mais celle-ci est soumise aux exigences de l'oreille comme le rhythme et la forme des phrases. Dès qu'on veut faire usage de la modulation, ou plutôt dès qu'on y est déterminé par la nature des chants qu'on invente, l'embarras du choix des tons se présente. En effet, l'oreille n'admet pas que toute succession de tons puisse lui plaire. Pour atteindre ce but, il faut qu'il y ait quelque analogie entre le ton qu'on quitte et celui dans lequel on entre; et cependant il est un grand nombre de circonstances où la modulation doit être inattendue pour être agréable.

En réfléchissant sur la contradiction qui semble naître de cette double obligation, on s'aperçoit qu'il y a dans un morceau quelconque deux sortes de modulations: l'une, principale, qui en détermine la forme; l'autre, accessoire, qui n'est qu'épisodique. La modulation principale ayant pour objet, tout en contribuant à la variété, de présenter avec simplicité la pensée du compositeur, n'admet que l'analogie de ton dont il vient d'être parlé, tandis que les modulations incidentes, étant destinées à réveiller l'attention de l'auditeur par des effets piquans, ne sont point soumises à cette analogie. Plus la première est naturelle et simple, plus elle est satisfaisante; plus les autres sont inattendues, plus elles contribuent à augmenter l'effet.

Cela posé, une nouvelle difficulté se présente : la voici. Quel que soit le ton principal choisi par l'auteur d'un morceau de musique, plusieurs autres tons se groupent autour de lui de manière à être avec lui en rapport d'analogie; car s'il s'agit d'un ton majeur, on trouve d'abord le ton mineur relatif, c'est-à-dire celui qui a le même nombre de dièses ou de bémols, puis celui qui a un dièse ou un bémol de plus, et enfin celui qui a un dièse ou un bémol de moins; s'il est question au contraire d'un ton mineur, on trouve d'abord le ton majeur relatif, c'est-à-dire celui qui a le même nombre de dièses ou de bémols, puis ceux qui ont un dièse ou un bémol de plus ou de moins. Mais de tous ces tons, quel est celui qu'il faut adopter? Voilà ce qui heureusement est en question; car on conçoit que s'il n'y avait qu'une manière de sortir du ton principal, la modulation serait toujours prévue, et dès lors le plaisir causé par la musique serait beaucoup diminué, ou même s'évanouirait complètement. Il suffit, pour qu'une modulation soit agréable et régulière, qu'elle ait lieu du ton principal à l'un de ses analogues, c'est-à-dire qu'elle introduise dans la mélodie un dièse ou un bémol de plus, ou qu'elle en retranche un. Supposons un ton majeur, *ré*, par exemple, dans lequel y a deux dièses, savoir, au *fa* et à l'*ut* : la pensée du compositeur pourra être également simple et naturelle, soit qu'il conduise sa modulation en *si* mineur, où il y a le même nombre de dièses; soit que cette modulation passe en *la*, où il y a un dièse de plus; en *fa* dièse mineur, où il se trouve aussi un dièse de plus, et en *sol*, où il y a un dièse de moins : la fantaisie seule détermine le choix.

Toute modulation principale peut donc se faire par

quatre tons différens. Et qu'on ne croie pas que le pédantisme des écoles a réglé les choses à ce petit nombre de moyens; les compositeurs les plus audacieux, ceux dont le génie a le plus d'indépendance, ont été ramenés malgré eux à s'y renfermer, parce qu'ils ont reconnu que tout ce qui en sort choque l'oreille au lieu de lui plaire. Ils ne se livrent à des écarts et ne s'abandonnent à toutes les saillies modulées de leur imagination qu'après avoir établi d'abord régulièrement la modulation principale; mais celles-là, loin de déplaire à l'oreille, lui procurent des sensations d'autant plus vives qu'elles sont plus inattendues.

Je viens de dire que tous les compositeurs se conforment au système régulier de la modulation principale; je dois ajouter que parmi les quatre tons dont on peut se servir pour cet objet, il est ordinaire qu'on en adopte un de préférence à d'autres pour le faire entendre plus souvent. Ainsi, bien que la modulation la plus simple, la plus naturelle, la plus universellement adoptée, soit celle où la mélodie passe d'un ton majeur dans un autre ton majeur qui a un bémol de moins ou un dièse de plus, comme de *ré* en *la*, ou bien d'un ton mineur au ton majeur relatif, comme de *si* mineur en *ré* majeur, cependant quelques musiciens ont préféré des modulations moins usitées, et s'en sont servi habituellement. Rossini, par exemple, a adopté la modulation qui passe d'un ton majeur à un ton mineur avec un dièse de plus, comme du ton de *ré* majeur au ton de *fa* dièse mineur; mais il s'est servi si souvent de ce moyen qu'il l'a usé et l'a même rendu trivial.

Telles sont donc les conditions principales de la mélodie : 1° *convenance de tonalité ;* 2° *symétrie de*

rhythme ; 3° symétrie de nombre ; 4° régularité de modulation. On serait dans l'erreur si l'on se persuadait qu'elles sont autant d'obstacles à la production des idées ; car le rhythme, le nombre, la modulation sont si bien inhérens aux facultés du musicien qu'il y obéit sans le remarquer et comme par instinct, uniquement occupé du caractère gracieux, énergique, gai ou passionné de sa mélodie ou *cantilène*[1]. Que d'autres entraves bien plus réelles il est obligé de surmonter, dans la production et dans l'arrangement de ses idées ! S'il écrit sur des paroles, dans le style dramatique, l'arrangement des vers, la prosodie, la rapidité de l'action, et beaucoup d'autres considérations le contraignent bien davantage, comme on le verra dans la suite ; cependant l'homme de génie en triomphe toujours. C'est un mystère qui ne peut être compris que par les compositeurs eux-mêmes que cette faculté d'inventer, de conserver de l'élan, de la chaleur, du délire, de se passionner enfin au milieu de tant d'obstacles ; de rester indépendant dans le choix de son sujet, et de le manier avec dextérité, comme si rien ne s'y opposait. Lorsqu'on songe à toutes ces choses, on conçoit qu'il peut y avoir du mérite même dans de la musique médiocre.

Il est des mélodies qui séduisent par elles-mêmes et dépouillées de tout ornement étranger, même d'accompagnement ; celles-là sont en petit nombre. Il en est d'autres qui, bien que purement mélodiques, ont besoin du secours d'une harmonie quelconque pour produire leur effet. Il en est enfin dont l'origine réside dans l'harmo-

(1) Ces deux mots sont synonymes. Le second est tiré de l'italien *cantilena*.

nie qui les accompagne. Quiconque n'est pas insensible à l'effet des sons saisit facilement l'ensemble des mélodies de la première espèce : de là vient que celles-ci sont bientôt populaires. Les mélodies qui ne produisent leur effet qu'avec le secours d'un accompagnement quelconque n'exigent pas de grandes connaissances musicales pour être senties, mais toutefois elles ne peuvent plaire qu'aux oreilles habituées à entendre de la musique. Quant aux mélodies de la troisième espèce, qu'on peut nommer *mélodies harmonieuses*, les musiciens seuls sont en état de les apprécier, parce qu'au lieu d'être le résultat d'une idée simple, elles se compliquent de divers élémens, et exigent conséquemment une sorte d'analyse pour être comprises : analyse qu'un musicien fait avec la rapidité de l'éclair, mais que l'homme du monde ne peut faire que lentement et avec peine. Ce ne sont pas moins des mélodies très réelles, et c'est à tort qu'on s'écrie souvent qu'il n'y a point de chant dans un morceau quelconque, lorsque ce genre de mélodie s'y trouve; on devrait dire seulement que le chant n'en est pas facile à comprendre. S'attacher à en saisir l'esprit serait augmenter ses jouissances et n'exigerait pas une étude fort longue; mais la paresse naturelle que nous portons en toute chose exerce son influence, même sur nos plaisirs.

Quoique la mélodie soit en apparence ce que tout le monde peut apprécier avec facilité, elle est cependant une des parties de la musique sur lesquelles on porte les jugemens les plus erronés. Il est peu d'habitués des théâtres lyriques qui ne se croient en état de prononcer sur la nouveauté d'une mélodie; néanmoins, outre que l'érudition musicale leur manque pour cela, combien de

fois ne sont-ils pas dupes des ornemens du chanteur, qui donnent un air de nouveauté à des choses suranées? Que de vieilleries habillées à neuf au moyen d'accompagnemens de formes différentes, d'instrumens nouveaux, de changemens de mouvement, de mode ou de ton! Et tandis qu'on n'aperçoit pas les analogies réelles qu'il y a entre telle mélodie ancienne et telle autre qu'on croit nouvelle, que de fois il arrive qu'on signale des ressemblances imaginaires, parce qu'on a remarqué quelque similitude de rhythme entre deux mélodies dont les caractères, les formes et l'inspiration n'ont rien d'analogue! Les bévues de ce genre sont innombrables; néanmoins on n'en reste pas moins convaincu de l'infaillibilité de son jugement, et l'on est toujours prêt à retomber dans les mêmes erreurs avec la même assurance.

Mais, dit-on, il n'est pas besoin de tout examiner pour savoir si telle mélodie est agréable ou déplaisante! Cela se sent plus que cela ne s'analyse, et tout le monde est en état de juger de ses sensations.—Tout cela est incontestable; mais qu'en faut-il conclure? Que chacun est en droit d'affirmer que telle mélodie lui plaît ou lui semble insignifiante ou désagréable, mais non de décider de son mérite, s'il n'est en état de l'analyser. A Dieu ne plaise qu'on soit contraint d'analyser les mesures des phrases pour s'assurer qu'elles sont carrées! un pareil travail, indigne de quiconque a le sentiment de la musique, n'est jamais nécessaire quand on a su rendre son oreille délicate, sous le double rapport du rhythme et du nombre. C'est à perfectionner cet organe qu'il faut travailler, et, pour y parvenir, l'attention seule est nécessaire, sans y joindre le secours de la science. Qu'un

homme du monde, au lieu de s'abandonner sans réserve au plaisir vague que lui cause un air, un duo, se décide à en examiner l'ordonnance, à considérer la disposition et le retour des phrases, les rhythmes principaux, la cadence, etc. : d'abord ce travail lui sera pénible et troublera ses jouissances; mais insensiblement l'habitude suppléera l'attention, et bientôt elle sera telle que l'attention même sera moins nécessaire. Alors, ce qui n'aura paru d'abord qu'un calcul aride deviendra l'origine d'un jugement facile et la source des plus vives jouissances.

Il est une autre objection qu'on répète volontiers et qu'il ne faut point laisser sans réponse, parce qu'elle est spécieuse et peut faire naître des doutes, même dans un esprit juste. « Gardez-vous de toute cette science », disent ceux qu'une paresse invincible domine, « elle ne peut qu'affaiblir vos plaisirs. Les arts ne nous procurent de jouissances qu'autant que leurs effets sont imprévus. Ne cherchez donc point à acquérir des connaissances dont le résultatdo it être de vous rendre propres à juger plutôt qu'à sentir ». — Tout ce raisonnement est fondé sur cet axiome de philosophie : « Apercevoir, c'est sentir; comparer, c'est juger ». Mais le perfectionnement de l'organe auditif, qui résulte de l'observation de l'effet des sons, n'est qu'un moyen de percevoir mieux et d'augmenter par-là la somme de ses jouissances. Voilà pourquoi l'attention est nécessaire à l'homme du monde tandis que celui-ci tirerait peu d'utilité d'un savoir imparfait. Tout le monde porte des jugemens sur la musique; les uns par un instinct aveugle et avec précipitation, les autres par un goût perfectionné et avec réflexion. Qui ose-

rait dire que la première espèce de jugemens vaut mieux que l'autre ?

Lorsque je traiterai de l'expression dramatique, je ferai voir quelle est la portion de la mélodie que l'oreille la moins exercée juge sainement par instinct.

CHAPITRE X.

De l'harmonie.

Plusieurs sons qui se font entendre simultanément, et dont la réunion flatte plus ou moins agréablement l'oreille, prennent le nom collectif d'*accords*. Le système général des accords et les lois de leur succession appartiennent à une branche de l'art musical qu'on désigne par le nom d'*harmonie*.

Harmonie est un mot générique quand il signifie la science des accords. Mais on dit aussi l'*harmonie* d'un accord pour indiquer l'effet qu'il produit sur l'oreille : autre exemple de la pauvreté de la langue musicale.

Par suite de l'éducation des peuples modernes et civilisés, on se persuade que le sentiment de l'harmonie est si naturel à l'homme qu'il a dû le posséder de tout temps. C'est une erreur, car il y a beaucoup d'apparence que les peuples de l'antiquité n'en ont point eu d'idée; les Orientaux, même de nos jours, n'y sont pas plus initiés. L'effet de notre musique en accord les importune. La question de la connaissance que les Grecs ou les Romains ont pu avoir de l'harmonie a été vivement controversée, mais inutilement, personne ne pouvant

alléguer de preuves en faveur de son opinion à cet égard [1]. L'équivalent du mot *harmonie* ne se trouve pas employé une seule fois dans les traités de musique grecs ou latins qui sont parvenus jusqu'à nous [2]; le chant d'une ode de Pindare, celui d'un hymne à Némésis et quelques autres fragmens, sont tout ce qui s'est conservé de l'ancienne musique grecque, et l'on n'y trouve aucunes traces d'accords; enfin la forme des lyres et des cythares, le petit nombre de leurs cordes qui ne pouvaient être modifiées comme celles de nos guitares, ces instrumens n'ayant point de manches comme les nôtres, tout cela, dis-je, donne beaucoup de probabilité à l'opinion de ceux qui ne croient point à l'existence de l'harmonie dans la musique des anciens. Leurs adversaires opposent que cette harmonie est dans la nature. — A la bonne heure; mais que de choses sont dans la nature, et n'ont été remarquées que très tard! L'harmonie est dans la nature, et cependant l'oreille des Turcs, des Arabes et des Chinois n'a pu s'y accoutumer jusqu'ici.

Les premières traces de l'harmonie se font apercevoir chez les écrivains du moyen-âge, vers le neuvième siècle; mais elle resta dans un état de barbarie jusque vers le milieu du quatorzième, époque où quelques musiciens italiens commencèrent à lui donner des

(1) Je crois pourtant qu'il serait possible de démontrer par la nature même de l'échelle musicale des Grecs qu'ils n'ont pu faire usage de l'harmonie, dans le sens que nous y attachons; mais c'est une question délicate qui ne doit point trouver place ici.

(2) Ces traités ont été écrits depuis le temps d'Alexandre jusque vers la fin de l'empire grec. Les plus importans sont ceux d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, d'Alypius, de Ptolémée et de Boèce.

formes plus douces. Parmi ces musiciens, ceux qui se distinguèrent le plus furent François Landino, surnommé *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle, ou *Francesco d'egli organi*, à cause de son habileté sur l'orgue, et Jacques de Bologne. L'harmonie se perfectionna ensuite entre les mains de deux musiciens français, Guillaume Dufay et Gilles Binchois, et d'un Anglais, Jean Dunstaple. Tous trois vécurent dans la première moitié du quinzième siècle. Leurs élèves ajoutèrent à leurs découvertes, et depuis lors l'harmonie s'est continuellement enrichie d'effets nouveaux.

L'habitude d'entendre de l'harmonie dès notre enfance nous en fait un besoin dans la musique. Il semble d'ailleurs que rien n'est plus naturel, et, dans l'état de civilisation musicale où nous sommes parvenus, il est rare que deux voix chantent ensemble sans chercher à *s'accorder*, c'est-à-dire à faire des accords. Chaque voix ne pouvant produire qu'un *son* à la fois, deux voix qui s'unissent ne peuvent donc faire que des accords de deux sons; ceux-là sont les plus simples possibles. On les désigne par le nom d'*intervalles*, parce qu'il y a nécessairement une distance quelconque d'un son à un autre; les noms de ces intervalles expriment les distances qui se trouvent entre les deux sons. Ainsi l'on appelle *seconde* l'intervalle compris entre deux sons voisins, *tierce* celui qui se trouve entre deux sons séparés par un autre, *quarte* celui qui renferme quatre sons, et ainsi de suite à mesure que la distance s'augmente d'un son, *quinte*, *sixte*, *septième*, *octave* et *neuvième*. Les intervalles qui dépassent la neuvième conservent les noms de *tierce*, *quarte*, *quinte*, etc., parce que ce ne sont que des doubles ou triples tierces,

quartes, quintes, etc., et que leur effet est analogue à celui des intervalles non redoublés.

Si l'on n'a point oublié que divers sons, tels que *ré* ♭, *ré* ♮ et *ré* ♯ conservent la dénomination commune de *ré* par l'idée de réalité qu'on attache au nom des notes, on concevra sans peine que chaque intervalle est susceptible de se présenter sous différens aspects; car si *ré* forme toujours une seconde à l'égard d'*ut*, ce *ré* ou cet *ut* pourront être dans l'état de *bémol*, de *bécarre* ou de *dièse*, et dès lors la seconde sera plus ou moins étendue, plus ou moins resserrée. Un intervalle réduit à sa plus petite dimension, et dans lequel on ne trouve que les signes d'un ton et d'un mode quelconque, se désigne par l'épithète de *mineur;* le même intervalle, dans sa plus grande extension relative au ton, est *majeur.* Par exemple, l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♭ est une *seconde mineure;* celui d'*ut* ♮ à *ré* ♮ est une *seconde majeure.* Mais si, par une altération momentanée qui n'est conforme à aucun ton, on construit des intervalles plus petits que les mineurs ou plus grands que les majeurs, on désigne les premiers par le nom de *diminués*, et les autres par celui d'*augmentés.* Par exemple, l'intervalle d'*ut* ♯ à *fa* ♮ est une *quarte diminuée* qu'on ne peut considérer que comme une altération momentanée; car il n'est aucun ton où *ut* soit *diésé*, tandis que *fa* ne l'est pas; par le même motif, l'intervalle d'*ut* ♮ à *sol* ♯ est une *quinte augmentée.* Les divers degrés d'extension des intervalles sont donc de quatre espèces : *diminué*, *mineur*, *majeur*, *augmenté.*

On se servait autrefois des dénominations de *juste* et de *faux* pour les variétés d'extension de la *quarte* et de la *quinte;* mais ce qui est faux ne pouvant trouver place

en musique, on a renoncé à ces mauvaises expressions.

Tous les intervalles ou accords de deux sons ne produisent pas le même effet sur l'oreille : les uns lui plaisent par leur harmonie, les autres l'affectent moins agréablement et ne peuvent la satisfaire que par leur enchaînement avec les premières. On donne le nom de *consonnances* aux intervalles agréables, et celui de *dissonances* aux autres.

Les intervalles consonnans sont *la tierce*, *la quarte*, *la quinte*, *la sixte* et *l'octave*. Les dissonans sont *la seconde*, *la septième* et *la neuvième*.

Les intervalles consonnans et dissonans ont la propriété de *se renverser;* c'est-à-dire que deux notes quelconques peuvent être à l'égard l'une de l'autre dans une position inférieure ou supérieure. Par exemple, *ut* étant la note inférieure et *mi* la supérieure, il en résulte une *tierce;* mais que *mi* soit la note inférieure et *ut* la supérieure, elles formeront une *sixte*.

Le renversement des consonnances produit des consonnances; celui des dissonances engendre des dissonances. Ainsi la tierce renversée produit la sixte, la quarte produit la quinte, celle-ci produit la quarte, la sixte produit la tierce, la seconde produit la septième, et celle-ci la seconde.

On a disputé long-temps pour savoir si la quarte est une consonnance ou une dissonance; deux gros livres ont même été écrits sur cette question; on se serait épargné beaucoup de mauvais raisonnemens si l'on eût pensé à la loi du renversement. La quarte est une consonnance d'une qualité inférieure aux autres; mais elle est une consonnance, car elle provient d'une autre consonnance (la quinte) dont elle est le renversement.

Le renversement est une source de variété pour l'harmonie, car il suffit de déplacer la position des notes pour obtenir des effets différens.

J'ai dit que les intervalles consonnans sont agréables par eux-mêmes, et que les autres ne le deviennent que par leur combinaison avec eux. Il résulte de cette différence que la succession des consonnances est libre et qu'on peut en faire des suites aussi étendues qu'on le veut; deux dissonances, au contraire, ne peuvent se succéder, et dans la résolution d'une dissonance sur une consonnance, la note dissonante doit descendre d'un degré. Cette règle, qu'on ne viole pas sans blesser une oreille délicate, n'est cependant pas toujours respectée par Rossini ni par les compositeurs de son école; mais si le maître de Pésaro fait pardonner ses négligences en faveur des qualités de son génie, il n'en reste pas moins certain que la règle est fondée sur des rapports irrécusables de convenance ou de répulsion des sons, rapports qu'on ne viole pas en vain.

On conçoit que si l'on réunit deux ou trois consonnances, telles que la tierce, la quinte et l'octave dans un seul accord, cet accord sera *consonnant;* mais si à plusieurs consonnances on ajoute une dissonance, l'accord deviendra *dissonant.* Dans la plupart des accords dissonans il n'y a qu'une dissonance; quelques-uns cependant en contiennent deux.

Si l'on était obligé d'énumérer tous les intervalles qui entrent dans la composition d'un accord de quatre ou de cinq sons, la nomenclature de ces accords serait embarrassante dans le langage de la science et fatigante pour la mémoire; mais il n'en est point ainsi. L'accord qui se forme de la réunion de la tierce, de la quinte et de l'oc-

tave s'appelle par excellence l'*accord parfait*, parce que c'est celui qui satisfait le plus l'oreille, le seul qui puisse servir de conclusion à toute espèce de période harmonique, et qui donne l'idée du repos. Tous les autres se désignent par l'intervalle le plus caractéristique de leur composition. Ainsi un accord formé de la tierce, de la sixte et de l'octave, s'appelle *accord de sixte,* parce que cet intervalle établit la différence qui existe entre cet accord et le *parfait;* on donne le nom d'*accord de seconde* à celui qui est composé de seconde, quarte et sixte, parce que la seconde est la dissonance dont la résolution descendante est obligée; on appelle *accord de septième* celui qui est composé de tierce, quinte et septième, etc.

C'est surtout dans les accords composés de trois ou de quatre notes que la variété résultante du renversement se fait apercevoir, car l'harmonie de ces accords peut s'offrir à l'oreille sous autant d'aspects différens qu'il y a de notes dans leur composition. Par exemple, l'accord parfait est composé de trois notes qu'on peut placer à volonté dans la position inférieure. Dans la première disposition, l'accord est composé de tierce et de quinte: c'est l'*accord parfait;* dans la seconde, l'accord renferme la tierce et la sixte: c'est l'*accord de sixte;* enfin dans la troisième, les intervalles sont la quarte et la sixte: c'est l'*accord de quarte et sixte.* La même opération peut avoir lieu pour tous les accords, et donne lieu à des groupes de formes et de dénominations différentes qu'il est inutile d'énumérer ici puisque ce livre n'est point un traité d'harmonie. Il suffit qu'on se fasse une idée nette de l'opération.

Il y a des accords dissonans qui ne blessent point

l'oreille lorsqu'ils se font entendre immédiatement et sans aucune préparation ; ceux-là s'appellent *accords dissonans naturels ;* il en est d'autres qui feraient un effet désagréable si la note dissonante ne se faisait d'abord entendre dans l'état de consonnance. Cette obligation se nomme *préparation de la dissonance*, et cette espèce d'accords se désigne sous le nom d'*accords par prolongation.* Dans d'autres accords on substitue une note à une autre qui entre plus naturellement dans leur composition. Dans cet état, ces accords s'appellent *accord par substitution.* Les *accords par altération* sont ceux dans lesquels une ou plusieurs notes sont momentanément altérées par un dièse, un bémol ou un bécarre accidentels. Enfin, il est des harmonies dans lesquelles la prolongation, la substitution et l'altération se combinent deux à deux ou toutes ensemble. Si l'on considère en outre que toutes ces modifications se reproduisent dans tous les renversemens, on pourra se former une idée de la prodigieuse variété de formes dont l'harmonie est susceptible. Cette variété s'augmente encore par la fantaisie de certains compositeurs qui, quelquefois, anticipent dans leurs accords sur l'harmonie des accords suivans ; ce genre de modifications, bien qu'assez incorrect dans une foule de circonstances, n'est pas dépourvu d'effet.

Dans tous les accords dont il vient d'être parlé les sons ont entre eux un rapport plus ou moins direct, plus ou moins *logique ;* il est des cas où ce rapport disparaît presque entièrement. Dans ces sortes d'anomalies harmoniques, une voix ou un instrument grave, du médium ou de l'aigu, soutiennent un son pendant un certain nombre de mesures. Cette tenue se désigne sous

le nom de *pédale*, parce que, dans l'origine de son invention, elle ne fut employée que dans la musique d'église par l'organiste, qui se servait pour cela du clavier des pédales de son instrument. Sur la pédale une harmonie variée se fait entendre et produit souvent un très bon effet, quoique, chose singulière, le son de cette pédale ne soit en rapport avec elle que de loin en loin : il suffit que le rapport se rétablisse d'une manière convenable à la conclusion.

Lorsque l'instrumentation n'avait point encore acquis d'importance dans la musique d'église, l'orgue était presque le seul instrument dont on faisait usage pour ce genre de musique. Son emploi se borna même pendant long-temps à soutenir les voix dans l'ordre où leur partie était écrite, sans y mêler rien d'étranger. Lorsque la basse chantante devait garder le silence, la basse de l'orgue se taisait aussi, et la main gauche de l'artiste était alors occupée à exécuter la partie de ténore ou de contralto. On attribue communément à Louis Viadana, maître de chapelle de la cathédrale de Mantoue, l'invention d'une basse indépendante du chant, propre à être exécutée sur l'orgue ou tout autre instrument à clavier, et qui, n'étant point interrompue comme l'ancienne basse, reçut le nom de *basse continue*. Plusieurs musiciens semblent avoir eu l'idée de cette basse dans le même temps; mais Viadana en a donné le premier des règles précises dans une instruction publiée en 1606, à la suite d'un recueil de ses compositions. Il exprima, par des chiffres placés au-dessus des notes de la basse, les accords des différentes voix, et cette manière abrégée lui permit de ne point écrire sur la partie destinée à l'organiste ce qui appartenait aux voix. Cette partie sur-

montée de chiffres prit en Italie le nom de *partimento*, et en France celui de *basse chiffrée*.

Si l'on écrivait un chiffre pour chaque intervalle qui entre dans la composition d'un accord, il en résulterait une confusion plus fréquente pour l'œil de l'organiste que la lecture de toutes les parties réunies en notation ordinaire, et le but serait manqué. Au lieu de cela, on n'indique que l'intervalle caractéristique. Pour l'accord parfait, par exemple, on n'écrit que 3, qui indique la tierce. Si cette tierce devient accidentellement majeure ou mineure par l'effet d'un ♯ ou d'un ♮, on place ces signes à côté et en avant du chiffre; si elle devient mineure par l'effet d'un ♭ ou d'un 𝄫, on use du même procédé. Lorsque deux intervalles sont caractéristiques d'un accord, on les joint ensemble : par exemple, l'*accord de quinte et sixte* s'exprime par $\frac{6}{5}$. Les intervalles diminués se marquent par un trait diagonal qui barre le chiffre de cette manière 7; quant aux intervalles augmentés, ils s'expriment en plaçant à côté du chiffre le ♯, le ♭ ou le ♮ qui les modifie. Lorsque la note sensible est caractéristique d'un intervalle, on l'exprime par ce signe +.

Chaque époque, chaque école, ont eu des systèmes différens pour chiffrer les basses. Ces différences sont de peu d'importance : il suffit que l'on s'entende et que l'organiste ou l'accompagnateur soit instruit des diverses méthodes.

Dans l'état actuel de la musique l'orgue ne tient plus qu'un rang secondaire au milieu de la masse d'instrumens dont il est environné, en sorte que la basse chiffrée ou continue a perdu une partie de son intérêt; mais il n'est pas moins nécessaire qu'elle soit cultivée, soit pour développer dans les jeunes artistes le sentiment de l'har-

monie par ce genre d'étude, soit pour conserver la tradition des belles compositions de l'ancienne école. Autrefois on ne disait point en France : *il faut étudier l'harmonie*, mais *il faut apprendre la basse continue*. Les Allemands ont conservé l'équivalent de cette expression dans leur *General-Bass*, et les Anglais dans leur *thorough-bass*.

L'histoire de l'harmonie est l'une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Non-seulement elle se compose d'une succession non interrompue de découvertes dans les propriétés agrégatives des sons, découvertes qui ont dû leur origine au besoin de nouveauté, à l'audace de quelques musiciens, au perfectionnement de la musique instrumentale, et sans doute aussi au hasard; mais il est une section de cette histoire qui n'est pas moins digne d'intérêt : c'est celle des efforts qu'on a faits pour rattacher à un système complet et rationnel tous les faits épars offerts par la pratique à l'avide curiosité des théoriciens. Et remarquez que l'histoire de la théorie est nécessairement dépendante de celle de la pratique, car à mesure que le génie des compositeurs hasardait de nouvelles combinaisons, il devenait plus difficile de les rattacher au système général et de reconnaître leur origine. Les nombreuses modifications que subissaient les accords dénaturaient si bien leur forme primitive qu'on ne doit pas être étonné s'il a été commis beaucoup d'erreurs dans les divers classemens qui en ont été faits.

Jusque vers la fin du seizième siècle on ne fit usage que d'accords consonnans et de quelques prolongations qui produisaient des dissonances préparées : avec de tels élémens les formes harmoniques étaient bornées de

telle sorte qu'on ne songea point à les réunir en corps de science, et qu'on n'imagina même pas qu'il y eût une liaison systématique entre les accords qu'on employait. On considérait les intervalles deux à deux, et l'art de les employer selon de certaines conditions composait toute la doctrine des écoles. Vers l'an 1590, un Vénitien, nommé Claude Monteverde, se servit pour la première fois des accords dissonans naturels et des substitutions; dès lors le domaine de l'harmonie s'étendit beaucoup, et la science qui en est le résultat attira les regards des maîtres. Ce fut environ quinze ans après les heureux essais de Monteverde que Viadana et quelques Allemands, qui lui disputent son invention, imaginèrent de représenter l'harmonie par des chiffres, et pour cela furent obligés de considérer les accords isolément; alors ce nom d'*accord* fut introduit dans le vocabulaire de la musique, et l'harmonie, ou la *basse continue*, comme on disait, devint une branche de la science que les musiciens devaient étudier. Pendant près d'un siècle les choses restèrent en cet état, quoique de nombreux ouvrages élémentaires eussent été publiés dans cet intervalle pour aplanir les difficultés de cette science nouvelle.

Une expérience de physique, indiquée par un moine nommé le P. Mersenne, en 1636, dans un gros livre rempli de choses curieuses et d'inutilités, qui a pour titre l'*Harmonie universelle*, expérience répétée par le célèbre mathématicien Vallis, et analysée par Sauveur, de l'Académie des sciences, fournit plus tard à Rameau, habile musicien français, l'origine d'un système d'harmonie où tous les accords furent ramenés à un seul

principe. Par cette expérience on avait remarqué qu'en faisant résonner une corde on entendait, outre le son principal résultant de la totalité de la corde, deux autres sons plus faibles, dont l'un était à la douzième et l'autre à la dix-septième du premier, c'est-à-dire qui sonnaient l'octave de la quinte et la double octave de la tierce, d'où résulte la sensation de l'*accord parfait majeur*. Rameau, s'emparant de cette expérience, en fit la base d'un système dont il développa le mécanisme dans un *Traité de l'harmonie* qu'il publia en 1722. Ce système, connu sous le nom de *système de la basse fondamentale*, eut une vogue prodigieuse en France, non-seulement parmi les musiciens, mais aussi parmi les gens du monde. Du moment où Rameau eut adopté l'idée de faire ressortir toute l'harmonie de certains phénomènes physiques, il fut obligé de recourir à des inductions forcées; car toute harmonie n'est point renfermée dans l'accord parfait majeur. L'accord parfait mineur était indispensable à son système; il imagina je ne sais quel frémissement du corps sonore qui, selon lui, faisait entendre cet accord à une oreille attentive, bien que d'une manière moins distincte que l'accord parfait majeur. Au moyen de cette disposition, il n'avait plus qu'à ajouter ou retrancher des sons à la tierce supérieure ou inférieure de ces deux accords parfaits pour trouver une grande partie des accords en usage de son temps, et de cette manière il obtint un système complet où tous les accords se liaient entre eux. Bien que ce système reposât sur des bases très fragiles, il avait l'avantage d'être le premier qui présentât de l'ordre dans les phénomènes harmoniques. D'ailleurs Rameau avait le mérite d'être

aussi le premier qui eût aperçu le mécanisme du renversement des accords; à ce titre, il méritait d'être placé au rang des fondateurs de la science harmonique.

Par la génération factice qu'il avait donnée aux accords, il avait fait disparaître les affinités de successions qu'ils tirent de la tonalité, et il fut obligé de remplacer les règles de ces affinités par celles d'une basse fondamentale qu'il formait des sons graves des accords primitifs, règles de fantaisie qui ne pouvaient avoir qu'une application forcée dans la pratique.

Dans le temps où Rameau produisait son système en France, Tartini, célèbre violoniste italien, en proposait un autre qui était aussi fondé sur une expérience de résonnance. Par cette expérience, deux sons aigus vibrant à la tierce en faisaient résonner un troisième au grave, également à la tierce du son inférieur, ce qui donnait encore l'accord parfait. Là-dessus, Tartini avait établi une théorie obscure que J.-J. Rousseau vanta au détriment du système de Rameau, quoiqu'il ne l'entendît pas, mais qui n'eut jamais de succès. Les systèmes d'harmonie étaient devenus une sorte de mode; chacun voulut avoir le sien et trouva des gens qui le prônèrent. La France vit éclore, presque dans le même temps, ceux de Baillère, de Jamard, de l'abbé Roussier, et beaucoup d'autres qui sont maintenant ignorés et qui méritent de l'être.

Marpurg avait tenté d'introduire en Allemagne le système de Rameau, mais sans succès. Kirnberger, célèbre compositeur et théoricien profond, venait de découvrir la théorie des prolongations des sons, qui explique d'une manière satisfaisante et naturelle des harmonies dont aucune autre théorie ne peut donner

les lois. Plus tard, M. Catel reproduisit en France cette même théorie d'une manière plus simple et plus claire, dans le *Traité d'harmonie* qu'il composa pour le Conservatoire de Musique, et s'il m'est permis de parler de mes travaux, je dirai que je l'ai complétée par l'explication du mécanisme de la substitution et de la combinaison de cette même substitution avec les prolongations et les altérations. De cette théorie sont nées des harmonies d'un ordre nouveau dont l'art s'est enrichi; ce n'est point ici le lieu d'entrer dans des explications sur ce qui concerne cet objet.

CHAPITRE XI.

De l'acoustique.

L'*acoustique* est une science dont l'objet est la théorie du son. Elle diffère de la musique en ce qu'elle n'a point de rapport aux lois de succession des sons, d'où résulte la *mélodie*, ni à celles de leur simultanéité, qui règlent l'harmonie. L'examen des phénomènes qui se manifestent dans la résonnance des corps sonores de diverses natures et de dimensions différentes, et les résultats de ces phénomènes sur l'ouïe, composent le domaine de l'acoustique. Ce mot est dérivé d'un verbe grec qui signifie *entendre*.

La percussion, le frottement, ou d'autres modes de résonnance étant imprimés aux corps sonores, produisent dans l'air qui les environne certains mouvemens oscillatoires qu'on nomme *vibrations*. Lorsque ces vibrations sont d'une lenteur excessive, le son n'est point appréciable par l'oreille; il ne produit sur cet organe que l'effet

du *bruit;* si ces vibrations acquièrent une certaine rapidité, comme 64 dans une seconde, on entend un son très grave. L'intonation s'élève à mesure que le nombre des vibrations devient plus considérable dans un temps donné. Au-delà de certaines limites de rapidité, l'oreille cesse d'entendre le son.

On a cru long-temps que l'air possédait seul le degré d'élasticité nécessaire pour transmettre le son à l'oreille; on sait aujourd'hui que les liquides et certains corps solides jouissent du même avantage; ils propagent même le son avec plus de force et de rapidité que l'air.

On trouve dans tous les traités de physique ce principe, que l'air mis en vibration est le véritable corps sonore, et l'on y donne comme une démonstration de ce principe le résultat de cette expérience. Si l'on place sous le récipient d'une machine pneumatique un timbre accompagné d'un petit appareil mécanique qui le frappe, l'oreille entend le son tant que le récipient est rempli d'air; mais à mesure qu'on retire cet air au moyen de la pompe aspirante, le son s'affaiblit, et il finit par s'anéantir dès que l'air est entièrement retiré, quoique le mouvement de percussion continue sur le timbre. Cette expérience est moins concluante qu'elle ne le paraît d'abord; car outre que le son peut être transmis à l'oreille par d'autres corps élastiques que l'air, on ne pourrait rendre raison de la différence des timbres, c'est-à-dire des diverses qualités de son, si les corps sonores ne possédaient par eux-mêmes des qualités sonores qui se modifient par le système de production du son. Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, la science de l'acoustique est encore bien imparfaite.

Une corde de métal, de soie ou de boyau, fixée d'une

manière solide par un bout et tendue de l'autre par un poids ou par une cheville; une lame métallique, une plaque d'une forme quelconque, en bois, en métal ou en cristal, un tube dans lequel on introduit de l'air, une cloche, etc., sont des corps sonores dont les vibrations font entendre des sons de qualités différentes. Depuis environ trente ans, l'acoustique s'est enrichie d'une multitude d'observations sur les phénomènes produits par les résonnances de ces corps; ces observations n'ont pas été inutiles au perfectionnement de certains instrumens et ont donné lieu à l'invention de quelques autres. Il y a lieu de croire qu'on obtiendra plus tard des résultats plus satisfaisans encore des recherches auxquelles se livrent quelques savans acousticiens.

L'imperfection des appareils d'expérimentation et le défaut de soin et de précision dans les expériences ont introduit dans la science de l'acoustique bien des erreurs, d'autant plus graves que les mathématiciens, s'emparant de faits mal constatés pour les soumettre au calcul et les considérant comme des vérités démontrées, en ont tiré des conséquences qui paraissent être en opposition directe avec d'autres faits démontrés dans la pratique de la musique. En voici un exemple.

Supposant d'une manière absolue qu'un corps sonore, dont les dimensions sont exactement de moitié plus petites que celles d'un autre corps, fait dans un temps donné un nombre de vibrations double du plus grand, et qu'il fait entendre l'octave juste de celui-ci, ils ont pris pour expression du corps sonore le plus grand le nombre 1, et pour celle du plus petit le nombre 2. Admettant également que la quinte juste du son du corps sonore le plus grand serait fourni par un autre corps

qui aurait les deux tiers des dimensions de celui-là, la quarte par un corps qui en serait les trois quarts, la tierce majeure les quatre cinquièmes, la tierce mineure les cinq sixièmes, la sixte mineure les cinq huitièmes, la sixte majeure les trois cinquièmes, et ainsi des autres intervalles, ils ont exprimé les rapports de tous les intervalles de la gamme par les proportions suivantes :

Le ton majeur (*ut, ré*) comme 9 est à 8; le ton mineur (*ré, mi*) comme 10 est à 9; la tierce majeure (*ut, mi*) comme 5 est à 4; la tierce majeure (*ré, fa*) comme 6 est à 5; la quarte juste (*ut, fa*) comme 4 est à 3; la quinte juste (*ut, sol*) comme 3 est à 2; la sixte majeure (*ut, la*) comme 5 est à 3; la sixte mineure (*mi, ut*) comme 8 est à 5; le demi-ton majeur (*ut, ré* ♭) comme 16 est à 15; le demi-ton mineur (*ut, ut* ♯) comme 25 est à 24; et la différence entre *ut* ♯ et *ré* ♭ comme 81 est à 80.

Or, il résulterait de là que dans la pratique de l'exécution, les musiciens devraient faire *ré* ♭ plus élevé que *ut* ♯, et c'est précisément le contraire qui a lieu, parce que les musiciens sentent que *ut* ♯ a une affinité ascendante, tandis que *ré* ♭ en a une descendante. La pratique se trouve donc en cela en contradiction avec la théorie. Quelques théoriciens, considérant l'affinité dont il vient d'être parlé comme un fait résultant de l'organisation des musiciens, ont dit que ce fait ne détruit pas la théorie, qui ne saurait être fausse; d'autres ont affirmé que les musiciens font réellement *ré* ♭ en croyant *ut* ♯, et *vice versâ*, ce qui, si cela était vrai, détruirait toute l'économie de la tonalité. Hâtons-nous de dire que d'Alembert, le physicien Charles, MM. de Prony, Savart et quelques autres savans, frappés de la solidité de l'objec-

tion, ont avoué qu'il est possible que des faits inconnus jusqu'ici renversent l'édifice des calculs qu'on a cru exacts, et que la théorie des véritables rapports des intervalles musicaux est peut-être encore à faire.

Les accordeurs des instrumens à clavier, placés, sans le savoir, sous l'influence des affinités, éprouvent quelque peine à modérer le penchant qu'ils ont à donner trop d'élévation aux sons supérieurs de certains intervalles, penchant qui les entrainerait à rendre faux d'autres intervalles dans lesquels les mêmes lois d'affinité ne se font point sentir. Le soin qu'ils apportent à corriger le penchant de leur oreille se désigne en général par le mot de *tempérament*. On a imaginé plusieurs formules différentes pour pratiquer ce tempérament : peut-être arrivera-t-on quelque jour à démontrer qu'elles sont le produit d'une théorie mal faite de la tonalité. Je crois qu'il est possible de porter jusqu'à l'évidence la preuve que l'accord des instrumens est soumis à la direction plus ou moins avancée de la musique dans de certaines conditions harmoniques, et que cet accord ne peut plus être le même qu'au commencement du dix-septième siècle.

D'après ce qui vient d'être dit, on voit que la science de l'acoustique n'est point faite, et que sur les choses les plus importantes on n'en est encore qu'aux conjectures.

CHAPITRE XII.

De l'art d'écrire la musique. — Contrepoint — Canons. — Fugue.

Dans la poésie, comme dans quelques-uns des arts

du dessin, la composition se présente à l'imagination du poète ou de l'artiste sous la forme d'une idée simple qui s'exprime comme elle se conçoit, c'est-à-dire sans complications d'élémens. Il n'en est pas de même en musique. Dans cet art, tout est complexe; car composer n'est pas seulement imaginer des mélodies agréables, ou trouver l'expression vraie des divers sentimens qui nous agitent, ou faire de belles combinaisons d'harmonie, ou disposer les voix d'une manière avantageuse, ou inventer de beaux effets d'instrumentation; c'est faire à la fois tout cela, et beaucoup d'autres choses encore. Dans un quatuor, dans un chœur, dans une ouverture, dans une symphonie, chaque voix, chaque instrument a une marche particulière, et de tous ces mouvemens se forme l'ensemble de la musique. Que l'on juge d'après cela de la complication qui embarrasse cette opération de l'esprit qu'on nomme *composition*, et des études qui sont nécessaires pour vaincre tous les obstacles d'un art si difficile!

Il fut un temps où l'on ne pouvait pas dire que les musiciens composaient; ils arrangeaient des sons. Ce temps renferme près de trois siècles, c'est-à-dire depuis la fin du treizième jusque vers 1590. Quelques misérables cantilènes populaires et le plain-chant de l'église étaient les seules mélodies qu'on connût; il n'était pas rare de voir le même chant de cette espèce servir de thème obligé à vingt compositions différentes, et s'appliquer indifféremment à toute espèce de paroles. Nulles traces d'expression, d'enthousiasme, de passion ni d'élévation ne se font remarquer dans la multitude de messes, de motets, de chansons à plusieurs voix et de madrigaux

qui virent alors le jour : singularité d'autant plus remarquable que c'est précisément dans le même temps que la fermentation des imaginations fut le plus ardente en idées religieuses, en philosophie, en poésie, en peinture; que le génie de l'homme s'est élevé aux plus hautes régions, et que ses passions se sont développées avec le plus de violence. Mais libre de toute entrave, la pensée du poète pouvait en un instant créer des beautés sublimes, comme fit le Dante, sans être arrêtée par les difficultés d'un art matériel; instruit par ce qui était sous ses yeux, le peintre ne pouvait tarder à s'apercevoir que l'imitation de la nature devait être le but de ses travaux; averti par l'excès des maux qui accablaient l'humanité, le philosophe, le jurisconsulte, le théologien, n'avaient besoin que de laisser éclater leur indignation pour parler avec éloquence de la liberté, des lois et de la religion. Dans tout cela, comme je l'ai dit, les idées sont simples, le génie trace la route et la science vient après. En musique, ce fut le contraire. Il fallut d'abord que les musiciens s'occupassent du soin de créer les ressources matérielles de leur art; mais dans la recherche de ses moyens ils se trompèrent, et crurent marcher vers le but, tandis qu'ils se préparaient seulement à entrer dans la route qui devait y conduire.

Leur erreur fut un bien; car il ne fallait pas moins que toute la persévérance de leurs efforts pour débrouiller le chaos des formes variées que peut prendre l'enchaînement des sons. Que de combinaisons harmoniques dans les ouvrages de ces vieux maîtres ! que d'adresse dans le maniement des difficultés. Habitués que nous sommes à faire usage des procédés qu'ils nous ont en-

seignés, nous n'y voyons que des subtilités scolastiques; mais ceux qui ont fait cette science étaient des hommes de génie.

Un mot presque barbare, qui n'a plus depuis longtemps qu'une signification traditionnelle, sert à exprimer l'opération d'écrire la musique selon de certaines lois: ce mot est celui de *contrepoint*. Il paraît tirer son origine de ce que, dans quelques notations particulières du moyen-âge, on écrivait la musique avec des points, dont les distances respectives entre plusieurs voix s'appelaient *point contre point* (*punctum contra punctum*); par contraction on a dit *contrepoint*. Les musiciens de profession appellent celui qui enseigne l'art d'écrire en musique un *professeur de contrepoint*; les gens du monde lui donnent le nom de *maître de composition;* cette dernière locution est vicieuse, car on n'apprend point à composer. Si le contrepoint était autrefois l'art d'arranger des points contre des points, c'est maintenant celui de combiner des notes avec des notes. Cette opération serait certainement longue, fatigante et destructive de toute inspiration, si le compositeur ne parvenait, au moyen d'études bien faites dans la jeunesse, à se rendre familières toutes ces combinaisons, de telle sorte qu'elles ne soient pour lui que comme les règles de la grammaire, auxquelles personne ne pense en écrivant ou en parlant. Ce qu'on nomme la science en musique n'est une science véritable qu'autant qu'elle est devenue une habitude qui ne distrait point l'imagination.

De quelque manière que la pensée du compositeur soit dirigée dans l'arrangement des voix ou des instrumens, il ne peut faire que cinq opérations différentes,

qui sont : 1° de donner à chaque partie des notes d'égale durée ; 2° de faire la durée des notes d'une voix plus rapide de moitié que celles d'une autre voix ; 3° de les réduire dans une partie au quart de la valeur de celle d'une autre partie ; 4° de lier les notes en syncopes dans une partie, tandis qu'une seconde marche en suivant les temps de la mesure ; 5° de mêler ensemble ces divers genres de combinaisons, en y joignant les accidens du point et différentes sortes d'ornemens. La décomposition de ces diverses combinaisons a fourni cinq espèces de contrepoints ou études, qu'on appelle *contrepoints simples de première, de seconde, de troisième, de quatrième et de cinquième espèce.* Ces études se font sur un chant choisi ou donné, et l'on commence ordinairement par écrire à deux voix, puis à trois, à quatre, à cinq, à six, à sept et à huit. Plus le nombre de voix augmente, plus les combinaisons se compliquent ; si l'on écrit à trois parties, par exemple, on peut mettre une seule note à une voix, tandis qu'il y en a deux à la seconde, et quatre à la troisième ; à quatre parties on peut y joindre la syncope, etc. On conçoit que de pareilles études souvent répétées enseignent à prévoir tous les cas, à vaincre toutes les difficultés, et cela sans efforts et presque sans y penser. On se persuade en général qu'un musicien instruit écrit avec plus de calcul que celui qui n'a jamais fait d'études, mais c'est une erreur ; je crois même que le contraire a lieu, et qu'à tout prendre, celui qu'on nomme par dérision *un musicien savant*, quand il est vraiment digne de ce nom, écrit moins péniblement que celui qui, n'ayant point fait d'études, peut être à chaque instant arrêté par des difficultés qu'il n'a point prévues.

Le contrepoint simple, dont il vient d'être parlé, est

la base de toute composition, car ses applications sont de tous les instans, de toutes les circonstances; on ne peut écrire quelques mesures avec élégance sans en faire usage, et celui qui en parle avec le plus de mépris en fait comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Il n'en est pas de même de ce qu'on nomme *contrepoint double;* celui-ci est fondé sur de certaines conditions dont l'usage est limité. Un compositeur dramatique peut écrire un grand nombre d'opéras sans avoir occasion de s'en servir; mais dans la musique instrumentale et dans la musique d'église, cette espèce de contrepoint est fréquemment employée. En écrivant du *contrepoint simple*, le compositeur n'est occupé que de l'effet immédiat de l'harmonie; mais dans le *contrepoint double* il faut encore qu'il sache ce que cette harmonie deviendrait si elle était renversée, c'est-à-dire si ce qui est aux parties supérieures passait à la basse, et réciproquement; en sorte que l'opération de son esprit est réellement double.

Lorsque le contrepoint peut être renversé à trois parties différentes, on lui donne le nom de *contrepoint triple;* s'il est susceptible d'être renversé à quatre parties, il s'appelle *contrepoint quadruple*.

Le renversement peut s'opérer de plusieurs manières. S'il consiste dans un simple changement d'octave entre les parties, c'est-à-dire si ce qui était aux voix graves passe à l'aigu, et réciproquement, sans changer le nom des notes, on appelle cette faculté de renversement *contrepoint double à l'octave*. Si le renversement peut s'opérer à l'octave de la quinte, soit supérieure, soit inférieure, on appelle la composition *contrepoint double à la douzième;* enfin si l'arrangement de l'harmonie est

tel que le renversement puisse avoir lieu à l'octave de la tierce supérieure ou inférieure, c'est un *contrepoint à la dixième*. Le contrepoint double à l'octave est plus satisfaisant pour l'oreille que les deux autres; il est aussi d'un usage plus général.

Lorsqu'il s'agit de développer un sujet, une phrase, un motif, et de les présenter sous toutes les formes, comme Haydn et Mozart l'ont fait dans leurs quatuors et leurs symphonies, Hændel dans ses oratorios, et M. Chérubini dans ses belles messes, le contrepoint double offre des ressources immenses que rien ne pourrait remplacer; mais dans la musique dramatique, où ce développement d'une même idée musicale nuirait à l'expression et mettrait à la place de la vérité une affectation pédantesque, ce contrepoint serait non-seulement inutile en beaucoup d'occasions, mais même souvent nuisible. Le goût et l'expérience doivent guider le compositeur à cet égard.

Jusqu'ici l'on a vu que la science ne se composait que d'objets utiles ou nécessaires; nous allons la considérer dans ses abus. Comment qualifier en effet ces bizarres arrangemens de sons qu'on appelle *contrepoints rétrogrades*, c'est-à-dire allant à reculons, *contrepoints par mouvement contraire*, dans lesquels les voix se meuvent dans des directions opposées, *contrepoints rétrogrades contraires*, ou à retourner le livre, *contrepoints inverses contraires*, qui sont encore plus compliqués? Tout cela, je le répète, est l'abus de la science. L'oreille souffre des entraves que le musicien s'est imposées et dont celui-ci ne tire aucun profit réel. Ces vaines subtilités n'existent que pour l'œil. Il ne faut pas croire toutefois que ce soient ces logogryphes musicaux qui ont donné aux gens

du monde leurs préjugés contre la science, car il y a long-temps qu'ils ne font plus partie de la musique usuelle et qu'ils sont relégués dans la poussière de l'école. Ils n'ont même jamais eu grand crédit; quelques maîtres pédans du seizième et du dix-septième siècle sont les seuls qu'on peut accuser d'avoir essayé de les substituer à la science véritable. Ce sont ces musiciens qui avaient imaginé des bizarreries telles que le *contrepoint sauté*, dans lequel il était défendu de faire agir les voix par mouvemens conjoints; le *contrepoint lié*, où l'on s'interdisait toute espèce de saut de tierce, de quarte, etc.; le *contrepoint obstiné*, qui n'admettait qu'un seul trait répété sans cesse par une voix pendant que les autres cheminaient à l'ordinaire, et mille autres folies qu'il serait trop long de détailler. Le monde et les musiciens ont fait justice de cette dégradation d'un art dont la destination véritable est d'émouvoir et non de se transformer en énigmes.

Certaines formes de convention, qu'on nomme *imitations*, *canons* et *fugues*, sont cependant fort utiles et ne partagent pas le discrédit de celles dont il vient d'être parlé. J'oserais presque dire qu'on peut en tirer des effets plus grands, plus majestueux, plus variés que de toutes les autres combinaisons de la musique. Les personnes qui ont entendu dans l'institution royale de musique religieuse dirigée par M. Choron les compositions de Palestrina, de Clari et de Hændel; celles qui ont assisté dans la chapelle du roi à l'exécution des belles messes de M. Chérubini[1]; celles enfin qui se rappellent les effets des symphonies de Haydn, de Mozart ou de

(1) Ces deux établissemens de musique ont été malheureusement supprimés depuis que la première édition de ce livre a paru.

Beethoven, et qui n'ont point oublié la puissance magique des ouvertures de *la Flûte enchantée* et de *Don Juan*, ces personnes, dis-je, me comprendront lorsqu'elles sauront que toutes ces créations ont pour bases ces mêmes formes de convention auxquelles le génie a su donner de la vie. Il est nécessaire que j'explique en quoi consistent ces formes.

Dans l'analyse de la musique, on rencontre quelquefois de certaines phrases dont le caractère est plus prononcé que celui des autres, et qui offrent l'avantage de pouvoir être répétées plusieurs fois en contribuant à augmenter l'effet général du morceau. Mais si la même voix ou le même instrument étaient toujours employés pour faire cette répétition de phrases, celles-ci deviendraient monotones et fatigantes; il y a donc de l'avantage à faire passer la phrase qu'on veut répéter d'une partie dans une autre, et même, pour plus de variété, à la transporter tantôt à une quarte, tantôt à une quinte ou à une octave plus haut ou plus bas. La phrase principale, ainsi conduite d'une partie dans une autre et variée de position, prend le nom d'*imitation*, parce que les voix ou les instrumens s'imitent mutuellement, et l'on dit que l'imitation est à la quarte, à la quinte ou à l'octave, selon le degré d'élévation où elle se fait. Pour donner un exemple d'imitation connue de tout le monde, je citerai la scène des ténèbres de l'opéra de *Moïse*, par Rossini, où la phrase d'accompagnement passe alternativement d'un instrument à un autre.

L'imitation est libre en ce qu'elle ne se fait pas toujours avec exactitude depuis le commencement d'une phrase jusqu'à la fin; mais il est des espèces d'imitations plus rigoureuses, qui non-seulement se poursuivent

dans toute l'étendue d'une phrase, mais qui se continuent même pendant toute la durée d'un morceau : celles-là prennent le nom de *canons*. Ce genre de musique était autrefois fort à la mode dans la société ; on les chantait à table, et presque toujours les paroles en étaient burlesques ou grivoises. Tout le monde connaît celui qui commence par ces mots : *Frère Jacques, dormez-vous?* Ils étaient tous faits sur ce modèle. Piccinni est le premier qui ait introduit les canons au théâtre, dans son opéra de *la buona Figliola;* ils sont devenus depuis lors d'un usage fréquent. Rossini et ses imitateurs en ont mis dans presque tous les ouvrages ; mais leurs canons diffèrent de celui de Martini, en ce que ces compositeurs se bornent presque toujours à faire la phrase principale d'un chant agréable, négligeant tout ce qui sert à l'accompagnement, au lieu que le canon de Martini, comme ceux de tous les maîtres qui ont su faire ce genre de musique, se compose d'autant de phrases qu'il y a de voix, et celles-ci se servent mutuellement d'accompagnement, en passant alternativement d'une partie dans l'autre. Pour écrire des canons de cette espèce, il faut avoir fait de bonnes études musicales qu'on ne fait plus en Italie. M. Chérubini en a composé beaucoup qui sont d'un bel effet et d'une grande pureté de style.

L'imitation des canons peut se faire comme l'imitation libre, en commençant à la quarte, à la quinte, à l'octave, et même à tous les intervalles ; c'est ce que signifient ces mots qu'on voit souvent écrits sur la musique : *Canon à la quarte, Canon à la quinte inférieure*, etc. La voix qui commence le canon se nomme

l'*antécédent;* celle qui l'imite prend le nom de *conséquent.*

Quelquefois le canon est double, c'est-à-dire qu'on rencontre de ces canons où deux parties commencent à la fois deux chants différens, et sont suivies de deux autres parties qui les imitent. Il y a aussi des canons où l'imitation se fait *par mouvement contraire*, ce qui signifie que tout ce qui se fait en montant par une voix se fait en descendant par celle qui imite, et réciproquement. Enfin, dans les anciennes écoles de musique, on écrivait beaucoup de canons où l'on s'imposait des conditions bizarres comme celles des contrepoints dont j'ai parlé, et même plus singulières encore; par exemple, il fallait que toutes les notes blanches de l'*antécédent* devinssent noires dans le *conséquent*, ou qu'on supprimât toutes les noires pour ne laisser que les blanches, etc. Les maîtres de ces écoles se faisaient entre eux des espèce de défis et s'envoyaient des canons composés d'après ces conditions bizarres, dont ils gardaient le secret. Ils les écrivaient sur une seule ligne, afin que leurs adversaires fussent obligés d'en chercher la solution, et les enveloppaient à dessein d'autant de difficultés qu'ils pouvaient. C'étaient des espèces d'énigmes où chacun s'efforçait de montrer son adresse et sa perspicacité. Le maître qui aurait refusé un pareil défi, ou qui aurait échoué dans la recherche de la solution du canon, aurait été déshonoré.

Mais comme dans toute espèce de combat il y a des règles qu'on ne peut enfreindre, il y en avait une dans les défis de canons qui obligeait l'auteur d'un canon énigmatique à l'accompagner d'une devise propre à faciliter

la recherche de la solution. Les livres des vieux maîtres du seizième et du dix-septième siècle nous ont transmis une collection de ces devises, dont voici quelques-unes.

Clama ne cesses, ou *Otia dant vitia*, faisaient connaître que le conséquent devait imiter toutes les notes de l'antécédent, en supprimant les silences.

Nescit vox missa reverti, ou *Semper contrarius esto*, ou enfin *In girum imus noctu ecce ut consumimur igni*, indiquaient que le conséquent devait imiter l'antécédent par mouvement rétrograde. Remarquez que, dans cette dernière devise, toutes les lettres prises à rebours forment les mêmes mots qu'en lisant de gauche à droite.

Sol post vesperas declinat signifiait qu'à chaque reprise le canon baissait d'un ton.

Cæcus non judicat de colore indiquait que les notes noires de l'antécédent devaient se convertir en blanches dans le conséquent. Et ainsi des autres.

Toutes ces subtilités n'allaient guère au but de l'art; mais elles étaient dans le goût de ces temps de pédantisme.

L'imitation peut prendre une forme périodique et parfois interrompue pour être reprise ensuite; dans ce cas on lui donne le nom de *fugue*, qui vient de *fuga*, fuite, parce que, dans une imitation de cette espèce, les parties semblent se fuir dans les reprises du motif. La fugue, lorsqu'elle est bien faite et lorsqu'elle est maniée par un homme de génie, comme Jean-Sébastien Bach, Hændel ou M. Chérubini, est la plus majestueuse, la plus énergique et la plus harmonieuse de toutes les formes musicales. On ne peut l'employer avec succès dans la musique dramatique, parce que sa marche très développée nuirait à l'intérêt de la scène; mais dans la

musique instrumentale, et surtout dans la musique d'église, elle produit des effets admirables, d'un ordre tout particulier. Le magnifique *alleluia* du *Messie* de Hændel, et les fugues des messes de M. Chérubini, que chacun a pu entendre à Paris, sont des modèles de ce genre de beautés. Toutefois, il faut l'avouer, ces beautés sont de celles qu'on ne peut goûter qu'après s'y être accoutumé, parce que la complication de leurs élémens demande une oreille attentive et exercée. On peut lui appliquer ce vers de Boileau :

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

La fugue n'a pas toujours eu la forme qu'on lui connaît aujourd'hui; comme toutes les autres parties de l'art musical, elle s'est perfectionnée lentement. Les diverses parties qui la composent sont maintenant le *sujet*, les *contre-sujets*, la *réponse*, l'*exposition*, les *épisodes* ou *divertissemens*, les *reprises modulées*, les *strettes* et la *pédale*.

La phrase qui doit être imitée se nomme le *sujet*. Cette phrase est ordinairement accompagnée par d'autres qui forment avec elle un *contrepoint double*, c'est-à-dire une harmonie susceptible d'être renversée de manière à échanger la position des notes en passant alternativement des voix inférieures aux supérieures, et de celles-ci aux inférieures; ces phrases d'accompagnement s'appellent *contre-sujets*. Lorsque la fugue est écrite pour quatre voix ou pour quatre parties instrumentales, il y a ordinairement un contre-sujet; dans ce cas, elle est susceptible d'être riche d'harmonie et libre dans ses mouvemens. Quelquefois le compositeur emploie deux contre-sujets; on dit alors que *la fugue est à trois*

sujets. Une fugue semblable est plus difficile à faire; mais elle est plus sèche, plus scolastique et moins variée.

L'imitation du sujet se nomme *la réponse*. Cette réponse ne peut pas être en tout semblable au sujet, parce que si celui-ci module d'un ton quelconque à un ton analogue, il faut que la réponse ramène l'oreille de ce ton nouveau dans le ton primitif; car c'est précisément dans cette sorte de promenade d'un ton dans un autre que consiste l'intérêt de la fugue. La marche inverse que l'on suit dans la réponse à l'égard du sujet oblige à un léger changement d'intervalle qu'on appelle *mutation*. Ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'on juge de l'habileté d'un musicien sur l'adresse avec laquelle il saisit le point de la réponse où il faut faire la mutation dans un sujet donné; sur cent musiciens instruits à bonne école, il n'en est pas un qui ne fasse cette mutation au même endroit, tandis que ceux dont les études ont été mal dirigées ne sont jamais certains de réussir à la faire comme il faut. C'est comme une espèce de pierre de touche de leur savoir; aussi quand on dit de l'auteur d'une fugue, *il a manqué la réponse*, on ne peut rien ajouter de plus méprisant.

L'exposition se compose d'un certain nombre de reprises du sujet et de la réponse, après lesquelles viennent les *épisodes*, qui se composent ordinairement d'imitations formées de fragmens du sujet et du contre-sujet. Ce sont ces épisodes qui jettent de la variété dans la fugue et qui servent à moduler. Lorsque le compositeur juge qu'il s'est assez étendu sur les développemens du sujet, il rentre dans le ton primitif, et fait ce qu'on appelle la *stretta* ou les *strettes*, mot qui vient de l'italien *stretto* (serré), parce que ces strettes sont des imitations plus

vives du sujet et de la réponse. Cette partie de la fugue est la plus brillante, et c'est celle où le compositeur peut mettre le plus d'effet. Quand le sujet est favorable, il y a plusieurs strettes de plus en plus vives. Elles se terminent ordinairement par une pédale où toutes les richesses de l'harmonie sont réunies.

Rousseau a dit qu'*une belle fugue est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.* On n'était point assez avancé dans la musique en France, du temps de Rousseau, pour sentir le prix d'une belle fugue, et cet écrivain n'avait jamais eu l'occasion d'en entendre de semblables.

Ce n'est que vers le commencement du dix-huitième siècle qu'on a fait des fugues dans le système que je viens d'analyser. Jusque là on n'avait eu que du *contrepoint fugué*, c'est-à-dire du contrepoint à quatre, cinq, six ou sept parties, dont le sujet était pris dans les antiennes et les hymnes du plain-chant, avec des imitations et des canons. Ce genre de compositions fuguées se désigne sous le nom de contrepoint *alla palestrina*, parce qu'un célèbre compositeur nommé Palestrina, qui vivait dans le seizième siècle, en a porté le style au plus haut point de perfection. Dans ce genre de musique, en apparence si sec et si peu favorable aux inspirations, Palestrina a su mettre tant de majesté, un sentiment religieux si calme et si pur, qu'il semble avoir écrit toutes ces difficultés scientifiques sans peine, uniquement occupé de rendre dignement le sens des textes sacrés. Lorsque ses motifs sont exécutés avec la tradition parfaite d'exécution de la chapelle Sixtine, l'impression qu'ils laissent ne peut être égalée par aucune autre, sous le rapport de la grandeur des proportions. A l'époque où ce maître écrivait, on

n'avait point encore imaginé de considérer la musique sous le rapport dramatique. De nos jours, ce besoin de dramatique se porte dans tous les styles, même dans celui de la musique d'église; il en est résulté de grandes beautés d'un genre particulier, mais il me semble que, sous le rapport de la convenance et de l'élévation des sentimens religieux, le contrepoint fugué de Palestrina est beaucoup plus convenable.

D'après ce qui vient d'être dit, on peut se former une idée du mécanisme des compositions scientifiques, et de l'utilité dont elles peuvent être. Si j'ai su me faire comprendre, bien des amateurs renonceront à leurs préjugés contre la science, et avoueront que c'est un ridicule de vouloir que les musiciens ne sachent pas ce qu'ils font pour écrire de bonnes choses. Si l'art d'écrire en musique est quelquefois entaché d'un air de pédantisme, ce n'est pas la science qu'il en faut accuser, mais des esprits mal organisés qui en ont fait usage. Et remarquez que la science n'a jamais cet air qu'entre les mains de musiciens qui ne sont réellement point savans. Cette science, pour être réelle, a besoin d'être tournée en habitude, afin que celui qui la possède ne s'en souvienne plus, ce qui ne peut avoir lieu que lorsqu'elle a été étudiée dans la jeunesse; car il est trop tard pour songer à réformer par la science des habitudes vicieuses, quand elles sont contractées. Plus le compositeur dont les études ont été mal faites a de talent naturel, moins il peut se corriger quand il n'est plus jeune. S'il s'obstine, il perd les qualités qu'il tient de la nature, il s'alourdit et devient pédant.

CHAPITRE XIII.

De l'emploi des voix.

Quel que soit le degré de perfection auquel parvient un instrumentiste, il sera toujours difficile qu'il exerce sur des masses populaires une puissance égale à celle qui est dévolue à la voix humaine, lorsque celle-ci sera dirigée par un bon sentiment et perfectionnée par de bonnes études. Il n'est même pas besoin de faire preuve d'une grande habileté de mécanisme pour faire naître dans l'ame des impressions vives et fortes par les voix; l'harmonie même n'est pas nécessaire : l'unisson suffit. Je citerai à cet égard un des effets les plus étonnans qu'on puisse entendre : c'est celui de quatre ou cinq mille enfans des établissemens de charité qui, à Londres, dans l'église de Saint-Paul, chantent à l'unisson des cantiques, certain jour de l'année, avec simplicité et candeur. Les plus grands musiciens, Haydn entre autres, ont avoué que tout ce qu'ils avaient entendu de plus beau n'approchait pas de l'effet prodigieux qui naît de la réunion de ces voix enfantines à l'unisson le plus parfait qu'on puisse imaginer [1]. Il y a quelque chose d'attractif, de sympathique dans cet effet, car les personnes dont la sensibilité est la moins expansive n'ont pu retenir les larmes qu'il leur arrachait. A cet exemple de la puissance des voix à l'unisson, on pourrait en

(1) Remarquez que cet unisson devient parfait précisément par le grand nombre des voix, car il y a entre toutes ces voix une attraction sonore telle que les imperfections individuelles d'intonation disparaissent pour ne former que des sons homogènes.

ajouter quelques-uns tirés des ouvrages dramatiques; toutefois il est utile de dire que ces effets ne réussissent qu'avec de grandes masses, et qu'en général l'harmonie offre plus de ressources.

Les chœurs à grand nombre de parties étaient en usage dès le seizième siècle, particulièrement en Italie[1]; plus tard, on imagina de diviser ces voix en plusieurs chœurs de quatre parties chacun, et de placer dans les grandes églises plusieurs orgues pour accompagner ces chœurs; mais, outre qu'il est difficile de mettre de l'ensemble dans l'exécution d'une musique si compliquée, l'effet qu'on en obtenait ne répondait presque jamais à l'idée qu'on s'en était formée. On a fini par s'apercevoir que des chœurs bien écrits à trois ou quatre parties réelles ont plus d'énergie, d'exactitude et même d'harmonie. En général l'usage des chœurs à quatre parties a prévalu. Les genres de voix qui entrent dans leur composition sont le *soprano* ou dessus, le *contralto* ou haute-contre, le *tenore*, qu'on appelait autrefois en France *la taille*, et le *basso* ou basse.

La partie de contralto était chantée autrefois en Italie par des castrats, dont le timbre de voix a quelque chose de pénétrant que rien ne peut remplacer. Cependant la coutume de mutiler des hommes pour en faire des chanteurs ne s'étant jamais établie en France, on y remplaçait le *contralto* par des *hautes-contres*, genre de voix qui ne se rencontre guère que dans le Languedoc, et particulièrement dans les environs de Toulouse. La même

(1) Ils le sont encore aujourd'hui en Espagne, où la musique d'église est presque toujours à douze ou à seize parties divisées en trois ou quatre chœurs.

cause a fait disparaître presque entièrement de la musique les castrats et les hautes-contres; cette cause est la révolution française, qui, nous ayant mis en possession de l'Italie, a fait abolir la coutume barbare de la castration, et qui, ayant détruit les maîtrises de cathédrales, a privé les habitans du Languedoc de l'instruction musicale qu'ils y recevaient sur les lieux.

De la disparition presque totale de deux espèces de voix si utiles est résulté un assez grand embarras dans la disposition des chœurs et dans leur exécution. L'essai des voix de femme en contralto pour remplacer les castrats ne fut point heureux, parce que ces voix manquent de timbre dans le bas; et l'emploi des *ténors* pour tenir lieu des *hautes-contres* ne le fut pas davantage, parce que la musique écrite pour celles-ci se trouvait trop haute pour les autres. Cette double difficulté a déterminé plusieurs compositeurs à écrire leurs chœurs à quatre parties pour deux voix de femme, *soprano* et *mezzo soprano*, *tenor* et *basse*. Par ce moyen, l'harmonie s'est trouvée remplie sans sortir des bornes des voix : le ténor s'est seulement élevé de deux ou trois notes au-dessus des bornes étroites dans lesquelles il était autrefois renfermé.

Dans le dessein de ne point appauvrir les dessus en les divisant en deux parties, M. Chérubini a imaginé d'écrire dans quelques-unes de ses messes des chœurs à trois parties, composés seulement du soprano, du ténor et de la basse, et a su tirer les plus beaux effets de cette disposition, malgré sa pauvreté apparente; mais il faut tout le savoir d'un maître tel que lui pour surmonter les difficultés qui s'y rencontrent, et pour produire de pareils effets avec des moyens si bornés.

Rossini et ses imitateurs, mus par le désir de remplir leur harmonie, ont pris un autre parti à l'égard des chœurs : il consiste à les écrire presque toujours à cinq ou six parties, savoir, deux basses, deux ténors, premier et second dessus. Cette abondance apparente n'est toutefois qu'une véritable stérilité, car les voix intermédiaires redoublent à chaque instant les mêmes notes et les mêmes mouvemens. Une pareille méthode n'est applicable qu'à des chœurs dont l'harmonie sans mouvement se désigne sous le nom d'*harmonie plaquée :* c'est en effet celle qui est en usage dans cette école. Elle séduit la multitude par son remplissage; mais les oreilles exercées et délicates sont à chaque instant blessées de ses imperfections.

L'emploi des voix dans la distribution des rôles de théâtres se fait toujours en Italie de la manière la plus convenable pour obtenir le meilleur effet possible dans les morceaux d'ensemble. Ainsi l'on trouve dans presque tous les ouvrages deux basses, un ou deux ténores, une *prima donna contralto* ou *mezzo soprano* et un *soprano;* ce qui, dans la réunion des voix, offre l'ensemble d'harmonie le plus complet. Il n'en est pas de même en France, où c'est presque toujours le poète qui décide du choix des acteurs, en raison du physique et de certaines qualités qui n'ont point de rapport à la musique. L'habitude que l'on a d'ailleurs de désigner les emplois par les noms des acteurs qui s'y sont distingués encombre nos théâtres de voix de même espèce, parce que ces emplois ne diffèrent que par des nuances indifférentes pour la musique. Ainsi l'on a des Elleviou, des Philippe, des Gavaudan, des Laruette et des Trial, qui étaient des amoureux ou des comiques, et dont les

voix étaient des ténors; tous les emplois ont des doubles, en sorte que les ténors abondent dans nos grands théâtres, tandis qu'on n'y trouve qu'une ou deux basses. Or, cette dernière espèce de voix étant destinée aux rôles de pères ou de tuteurs, il en résulte que s'il n'y a point de personnages de ce genre dans un ouvrage, le compositeur est obligé d'écrire la musique pour des ténors et des dessus. Avec ces moyens bornés on peut faire de jolis couplets, des romances, des airs et des duos agréables, mais jamais de bons morceaux d'ensemble; jamais il n'y a d'harmonie dans les voix. Telle est l'origine du peu d'effet de la plupart des finales de nos opéras-comiques, et de l'infériorité où la musique française se trouve à l'égard de l'italienne sous ce rapport. L'harmonie vocale est une source d'effets charmans, mais on ne peut l'obtenir avec des voix de même espèce.

On trouve en Italie comme en France une sorte de voix de basse qu'on désigne sous le nom de *bariton;* elle tient le milieu entre la basse grave et le ténor, et produit un fort bon effet quand elle est employée dans son véritable caractère; mais dans nos théâtres on s'est obstiné à en faire aussi des ténors. Martin, Solié et Lays, qui possédaient des barítons, ont beaucoup contribué à en altérer le caractère. On semble revenir maintenant à des idées plus saines, et sentir la nécessité de renfermer les voix dans leurs bornes naturelles.

L'art d'écrire convenablement pour les voix et d'une manière favorable aux chanteurs est mieux connu des compositeurs italiens que des Allemands et des Français; la cause de cette différence réside dans les études de chant qui font partie de la première éducation des com-

positeurs en Italie, tandis que les Français et les Allemands les négligent absolument. Sans parler des avantages de la langue italienne, qui sont incontestables, on trouve je ne sais quoi de facile et de naturel dans la disposition des phrases, dans le caractère des traits, dans leur enchaînement et dans l'analogie du rhythme poétique avec le rhythme musical, qui favorise l'émission de la voix en même temps que l'articulation du gosier et de la langue dans le chant italien; avantages qui ne se rencontrent que bien rarement dans la musique française et plus rarement encore dans l'allemande; car celle-ci est souvent chargée de modulations qui rendent les intonations fort difficiles. On attribuait autrefois la facilité du chant italien au cercle étroit de ses modulations et de ses formes; mais Rossini a démontré par ses ouvrages que ce cercle peut s'agrandir sans que le chant perde de ses avantages. Il est vraisemblable que la popularité que sa musique a acquise en France contribuera à améliorer notre système de chant; mais pour que la réforme soit complète, le concours des poètes et des musiciens sera nécessaire, comme je le démontrerai ailleurs.

Il est un point sur lequel les compositeurs italiens portent toute leur attention, pour éviter la fatigue aux chanteurs; c'est celui du degré d'élévation dans lequel ils maintiennent les voix. Dans leur musique, chaque genre de voix parcourt une étendue au moins égale à celle qu'on lui donne dans la musique française; mais les traits de grande extension, soit à l'aigu, soit au grave, ne s'y présentent que de loin en loin, et la voix reste ordinairement dans son médium, tandis qu'on rencontre dans les partitions françaises des morceaux qui, sans parcourir une grande étendue, font éprouver beaucoup

de fatigue au chanteur, parce qu'ils reposent long-temps sur des notes peu favorables. Les ouvrages de Grétry offrent beaucoup d'exemples de ce défaut. Une cantatrice montera sans fatigue aux sons les plus élevés de sa voix, tels que *ut* ou *ré*, tandis qu'il lui sera très pénible de chanter long-temps sur *mi*, *fa*, *sol*. Il en est de même des ténors, qui se partagent en deux sortes de sons très distincts, savoir, *les sons de poitrine* et *les sons de tête*, qu'on désigne quelquefois sous le nom de *voix mixte*[1]. Il faut beaucoup d'art au chanteur pour affaiblir autant que possible le passage des sons de poitrine à la voix mixte, et de celle-ci aux sons de poitrine, de manière à rendre peu sensible la différence des timbres: ce passage a lieu dans la plupart des voix de ténor entre le *fa* et le *sol*. Or, on conçoit que si le compositeur fait reposer le chant sur ces notes, il fait éprouver au chanteur une fatigue qui nuit au développement de ses moyens, et qui lui est beaucoup plus pénible que ne le serait l'obligation de monter aux sons les plus élevés de la voix de tête. Il arrive souvent aux chanteurs des accidens dont ils sont bien moins coupables que le compositeur qui les y a exposés.

Il est des intervalles que la voix ne peut franchir qu'avec beaucoup de peine, et que le chanteur ne fait entendre qu'avec timidité, parce qu'il est fort difficile de les entonner avec justesse. Ces intervalles sont ceux de quinte mineure, de quinte augmentée, de quarte majeure ou *triton*, de quarte diminuée et de seconde aug-

(1) M. Bennati a démontré, dans ses *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine* (Paris, 1832, in-8°), que le nom véritable de ces sons doit être *surlaryngiens*, parce que le nom indique la manière dont ils se forment.

mentée; le passage de l'une à l'autre note qui forment ces intervalles n'est pas naturel aux mouvemens du gosier, ce qui oblige le chanteur à des préparations qu'il n'a point le temps de faire dans les traits rapides. Si quelque circonstance met le compositeur dans la nécessité d'en faire usage, il faut que ce soit au moyen de notes d'une certaine durée.

Ce ne sont pas seulement les sons que le chanteur articule qui peuvent opposer des obstacles à la justesse de son chant; il suffit que son oreille soit affectée d'une harmonie étrangère à l'intonation qu'il doit attaquer, pour qu'il n'aborde cette intonation qu'avec incertitude. Par exemple, s'il doit faire entendre *ut* ♯ et si l'accord qui précède renferme *ut* ♮ dans d'autres parties vocales ou dans l'accompagnement, le souvenir de cet *ut* ♮ occupera l'oreille du chanteur, de telle sorte qu'il ne prendra l'*ut* ♯ qu'avec timidité, et rarement avec justesse. On a donné le nom de *fausses relations* à ces successions de sons qui n'ont point de rapport entre eux. Les compositeurs anciens de l'école italienne les évitaient avec soin; on les trouve quelquefois dans la musique de l'école actuelle.

Le choix des mots influe aussi beaucoup sur l'émission des sons de la voix, et l'art du compositeur consiste à ne placer certains traits, certaines notes que sur des syllabes qui en facilitent l'exécution. Tel trait, telle note, qui coûtent beaucoup de peine au chanteur sur une syllabe, lui deviennent faciles sur une autre. Il est d'autant plus nécessaire d'être en garde sur ce point, lorsqu'on écrit de la musique sur des paroles françaises, que notre langue abonde en syllabes sourdes et nasales qui détournent le son de sa route naturelle. Par exemple, on

ne pourra jamais donner des sons de bonne qualité, ni articuler du gosier d'une manière facile sur les syllabes *on*, *an*, *en*, *ein*, *if*, etc.; il faut donc, lorsque ces sortes de syllabes se rencontrent dans les vers lyriques, que le musicien les place dans le médium de la voix et qu'il évite d'y adapter des traits ou des sons soutenus.

CHAPITRE XIV.

Des instrumens.

La nature a établi des nuances très diverses dans les différens timbres de voix; l'art est allé plus loin dans la fabrication des instrumens, qui, dans l'origine, ont été construits à l'imitation de ces mêmes voix. *Le son*, comme on sait, n'est que la vibration d'un corps sonore transmise et modifiée par l'air; mais que de variété dans ces modifications d'un principe si simple! Quelle différence entre la nature du son d'une cloche et celle des instrumens à vent, à claviers, à archet, à cordes pincées et à frottement! Enfin, dans chacune de ces grandes divisions, que de nuances dans la qualité des sons! Et cependant, tout n'est pas fait encore, et chaque jour de nouvelles découvertes, de nouveaux perfectionnemens ouvrent de nouvelles routes où d'autres découvertes restent à faire et de nouveaux perfectionnemens à introduire.

Les instrumens les plus anciens dont il soit fait mention dans l'histoire sont les instrumens à cordes pincées, telles que les lyres, les cythares et les harpes. Les monumens de l'antiquité nous en offrent de nombreux

modèles ; mais les formes sont différentes et caractéristiques chez les divers peuples. Ainsi les lyres et les cythares appartiennent particulièrement aux Grecs, aux habitans de l'Asie mineure et aux Romains ; la harpe semble être le partage des habitans de la haute Asie, de l'Égypte et du nord de l'Europe.

La fable, qui se mêle en tout à l'histoire des Grecs, attribue à Mercure l'invention de la lyre, qui n'eut originairement que trois cordes. Le nombre de ces cordes fut successivement augmenté, mais il ne fut jamais porté au-delà de *sept*, ce qui en faisait un instrument fort borné, puisqu'il n'avait point de manche, comme nos guitares, pour qu'on pût y modifier les intonations de ces sept cordes, lesquelles conséquemment ne pouvaient rendre que sept sons différens. Il résultait de là qu'un musicien ne pouvait changer de mode sans changer de lyre. Les variétés de la lyre se désignaient par les noms de *cythare*, de *chélys*, et de *phorminx*. Ces instrumens se pinçaient autrefois avec les doigts, mais plus souvent avec une espèce de crochet qu'on appelait *plectre*, ce qui prouve qu'on ne faisait sonner qu'une corde à la fois.

L'origine de la harpe est environnée d'obscurité. On la trouve dans l'Inde, en Égypte, sur les monumens les plus antiques, chez les Hébreux, en Italie, chez un ancien peuple nommé *Arpe*, chez les Scandinaves et dans l'ancienne Angleterre, sans pouvoir découvrir si tous ces peuples l'avaient reçue par communication ou s'ils l'avaient inventée simultanément. L'usage de la harpe chez les anciens peuples de l'Inde et de l'Égypte fait présumer que les Grecs et les Romains en ont eu connaissance, et qu'ils s'en servaient ; mais le nom que nous

lui donnons ne se rencontre chez aucun des écrivains de l'antiquité. On croit généralement que le *trigone* ou la *sambuque* n'était que cet instrument. Un savant commentateur des poésies de Callimaque a prouvé que tous les instrumens à cordes obliques, tels que le *nablum*, le *barbitos*, le *magade*, le *psalterium* et la *sambuque*, dont il est parlé dans l'Écriture sainte et dans les écrits de l'antiquité, étaient du genre de la harpe et d'origine phénicienne, chaldaïque ou syrienne. A l'égard des Romains, on croit que l'instrument qu'ils nomment *cinnara* n'est autre chose que la harpe, et que ce nom n'est que la traduction de *kynnor* ou *kinnar*, qui, dans le texte hébreu de l'Écriture sainte, désigne la harpe de David. Le nombre des cordes de la harpe antique était de treize dans l'origine; mais ce nombre s'est successivement augmenté jusqu'à vingt, et même jusqu'à quarante. Ces cordes étaient faites de boyaux comme celles de nos harpes, ainsi qu'on le voit par une épigramme grecque de l'Anthologie. Les peuples de l'antiquité ne paraissent pas avoir eu connaissance des cordes d'acier ni de laiton; mais plusieurs auteurs assurent qu'ils faisaient usage, dans l'origine, des cordes de lin, ce qui est difficile à croire, car de pareilles cordes ne pouvaient produire qu'un son sourd et presque nul.

D'abord la harpe n'eut aucun moyen de modulation, parce qu'il était impossible d'y mettre un assez grand nombre de cordes pour représenter tous les sons qui correspondent aux notes exprimées par les dièses et les bémols. Ce ne fut que vers 1660 qu'on imagina, dans le Tyrol, d'ajouter des crochets à l'instrument pour élever l'intonation des cordes lorsque cela était nécessaire; mais l'obligation de se servir des mains pour faire

mouvoir les crochets était fort gênante; un luthier de Donawerth, nommé Hochbrucker, inventa en 1720 une mécanique qu'on faisait mouvoir avec les pieds, et qui de là prit le nom de *pédale*. Quoique fort imparfaites, les pédales étaient utiles; mais la difficulté de mouvoir les pieds en même temps que les mains, difficulté à laquelle on n'était point habitué, fit rencontrer beaucoup d'obstacles à l'inventeur. En 1740, la harpe à pédales n'était point encore connue en France; ce fut un musicien allemand, nommé Stecht, qui l'y introduisit. Hochbrucker, neveu du luthier, et bon harpiste pour le temps, en perfectionna l'usage vers 1770. Mais ce fut surtout Naderman, luthier de Paris, qui donna au mécanisme de la harpe à crochets toute la perfection dont il était susceptible; cependant le principe de ce mécanisme était vicieux et sujet à beaucoup d'accidens; c'est ce qui détermina M. Sébastien Érard à le remplacer par un mécanisme mieux conçu, dans lequel une fourchette pinçait la corde sans la tirer hors de la ligne perpendiculaire, comme cela avait lieu dans la harpe à crochets. Le succès de son invention le conduisit ensuite à compléter les améliorations dont la harpe était susceptible, en donnant à chaque corde la possibilité de fournir trois intonations, savoir, le ♭, le ♮ et le ♯, ce qu'il fit au moyen d'un mécanisme *à double mouvement*. Il ne paraît pas qu'on puisse rien ajouter à ces harpes; toute la perfection désirable s'y trouve.

J'ai dit qu'on n'a point connu chez les Grecs les instrumens à cordes pincées ayant un manche sur lequel on appuie les cordes en divers endroits pour en modifier les intonations; mais les monumens égyptiens offrent quelques exemples de cette espèce d'instrumens; ce qui

pourrait faire croire que ce peuple a été assez avancé dans la musique. L'origine des instrumens à cordes pincées et à manche paraît se trouver dans l'Orient. La *vina* de l'Inde, qui consiste dans un corps de bambou attaché à deux grandes courges, et qui est monté de plusieurs cordes qu'on appuie sur des chevalets avec les doigts, paraît être le type de ces instrumens; mais c'est surtout l'*oud* ou *luth* des Arabes, importé en Europe par les Maures d'Espagne, qui a servi de modèle à tous les instrumens de cette espèce, car ces instrumens n'en sont que des variétés plus ou moins compliquées.

Le corps du luth, convexe du côté du dos, et à table plate, a un manche large garni de dix cases pour poser les doigts afin de varier les intonations. Il est monté de onze cordes, dont neuf sont doubles, trois à l'unisson et six à l'octave. Les deux premières, ou *chanterelles*, sont simples. Cet instrument est difficile à jouer et demande beaucoup d'étude. Il était autrefois cultivé avec succès; Bérard, en Allemagne, et deux musiciens nommés Gaultier, en France, s'y sont rendus célèbres dans le dix-septième siècle. Du nom de luth on a fait *luthier*, qui signifia d'abord un fabricant de luths, et qu'on a appliqué depuis à tous les facteurs d'instrumens à cordes, et même à ceux qui construisent des instrumens à vent.

Une imitation du luth, de proportions beaucoup plus considérables, et monté d'un plus grand nombre de cordes, a été nommé autrefois *archiluth*. De tous les instrumens du même genre, celui-là avait le son le plus volumineux; mais la largeur excessive de son manche, qui le rendait fort incommode à jouer, l'a fait abandonner.

Le *théorbe* était aussi une espèce de luth qui avait deux manches accolés parallèlement; le plus petit de ces manches était semblable à celui du luth, et portait le même nombre de cordes; mais le second, qui était beaucoup plus grand, soutenait les huit dernières cordes, qui servaient pour les basses.

Deux autres sortes de luth ont été fort en usage vers le commencement du dix-huitième siècle; le premier de ces instrumens s'appelait *la pandore*. Il y avait le même nombre de cordes qui s'accordaient de la même manière; mais au lieu d'être faites de boyau, ces cordes étaient de métal. Une autre différence se faisait aussi remarquer dans sa forme. Au lieu d'être convexe, le dos de la pandore était plat. Le second instrument du genre du luth était *la mandore*. Celui-ci n'avait que quatre cordes qui étaient accordées de quinte en quarte. On abaissait quelquefois la corde la plus haute ou chanterelle d'un ton pour obtenir d'autres accords; cela s'appelait jouer *à corde avalée*. Ces deux instrumens ont cessé d'être en usage depuis long-temps.

Enfin, un petit instrument qui appartient à l'espèce du luth se nomme *mandoline*. Le corps est rond comme le luth, mais le manche a plus de rapport avec la *guitare*, dont je parlerai tout à l'heure. La mandoline se tient de la main gauche, et l'on en tire des sons par le moyen d'une plume tenue avec l'extrémité du pouce et de l'index; mais il faut que l'index soit toujours au-dessous du pouce sans serrer la plume. Les quatre cordes de cet instrument sont accordées à l'unisson de celles du violon. En Italie il y a des mandolines à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie selon le caprice des maîtres. Le *calascione* ou *colascione*,

petit instrument avec un très long manche, dont le peuple napolitain se sert, est une espèce particulière de mandoline qui se joue aussi avec une plume. Il est ordinairement monté de trois cordes, mais quelquefois il n'en a que deux.

Toute cette famille du luth a disparu de la musique européenne et ne se retrouve plus que dans l'Orient, où elle joue un grand rôle dans les concerts. Aux seizième et dix-septième siècles elle tenait la première place dans ce qu'on nommait les concerts de chambre (*musica da camera*), et c'était avec ces mêmes instrumens qu'on accompagnait les madrigaux, villanelles, chansons de tables et autres, qui étaient toujours chantés à plusieurs parties. Tous les concerts que représentent les tableaux du Titien, de Valentin, et des autres peintres anciens de l'école italienne, offrent de ces réunions d'instrumens à cordes pincées et de chanteurs. Quoiqu'ils n'eussent qu'une qualité de son peu éclatante, ces mêmes instrumens faisaient aussi partie des orchestres dans l'origine de l'opéra. On en voit un exemple dans le drame musical intitulé : *Il S. Alessio*, composé par Étienne Landi, en 1634. L'instrumentation de cet ouvrage était composée de trois parties distinctes de violons, de harpes, de *luths*, de *théorbes*, de basses de viole, et de clavecins pour la basse continue. Un pareil orchestre paraîtrait aujourd'hui bien sourd, mais l'effet en serait original.

La guitare paraît être originaire d'Espagne, quoiqu'on la trouve dans quelques parties de l'Afrique. Elle est connue en France depuis le onzième siècle; on lui donnait alors le nom de *guiterne*. C'est à peu près le seul des instrumens à cordes pincées et à manche qui soit

resté en usage. On sait que le corps de la guitare est aplati des deux côtés; elle est montée de six cordes, et son manche est divisé par cases pour y poser les doigts. En France, en Allemagne et en Angleterre, l'art de jouer de la guitare est porté à un très haut point de perfection; dans ces derniers temps, MM. Sor, Aguado, Huerta et Carcassi en ont fait un instrument de concert, et sont parvenus à y exécuter de la musique très compliquée à plusieurs parties; mais en Espagne, pays originaire de cet instrument, il ne sert qu'à accompagner les *boleros*, les *tirannas* et autres airs nationaux, et ceux qui s'en servent en jouent d'instinct en frappant les cordes ou les raclant avec le dos de la main.

Toutes les recherches qui ont été faites pour découvrir si les peuples de l'antiquité ont eu connaissance des instrumens à archet ont été infructueuses, ou plutôt il est à peu près démontré qu'il leur a été complètement inconnu. Il est vrai qu'on a cité une statue d'Orphée qui tient un violon d'une main et un archet de l'autre; mais en y regardant de près, on s'est aperçu que le violon et l'archet sont de l'invention du sculpteur qui a restauré la statue. On a cité aussi des passages d'Aristophanes, de Plutarque, d'Athénée et de Lucien, où l'on prétendait trouver la preuve de l'existence de l'archet chez les Grecs; mais le moindre examen fait évanouir toutes ces prétendues preuves.

Nul doute que les instrumens à table d'harmonie, à manche, et à cordes élevées sur un chevalet et mises en vibration par un archet ne soient originaires de l'Occident; mais à quelle époque, et dans quelle partie de l'Europe ont-ils été inventés? voilà ce qu'il n'est pas facile de décider. On trouve dans le pays de Galles un

instrument de forme presque carrée, ayant un manche et des cordes élevées sur un chevalet; cet instrument, qui paraît exister dans le pays de toute antiquité, se nomme *crwth* et se joue avec un archet. On le regarde en Angleterre comme le père des diverses espèces de violes et du violon.

Les monumens gothiques du moyen-âge, et particulièrement les portails d'église du dixième siècle, sont les plus anciens où l'on trouve des instrumens de l'espèce générique qu'on nomme *viole;* mais on serait encore dans l'incertitude sur les divisions de ce genre d'instrumens, si le manuscrit d'un traité de musique composé par Jérôme de Moravie, au treizième siècle, n'avait levé tous les doutes à cet égard. On y voit que la viole se divisait en deux sortes d'instrumens: la *rubebbe* et la *viole*, ou *vielle*[1]. La rubebbe n'avait que deux cordes qui s'accordaient à la quinte; la vielle en avait cinq dont l'accord se faisait de différentes manières. Ces instrumens n'avaient pas précisément la forme de nos violons et de nos violes; la table d'harmonie ou dessus, et le dos de l'instrument n'étaient point séparés comme dans ceux-ci par la partie intermédiaire qu'on nomme *éclisses;* le dos était rond comme celui des mandolines, et la table était collée sur les bords. Plus tard, ces rubebbes et ces vielles subirent diverses modifications, et donnèrent naissance aux différentes *violes*, savoir: la *viole* proprement dite, qui se plaçait sur les genoux et qui était montée de cinq cordes; le *pardessus de viole*, qui avait aussi cinq cordes accordées à la quinte de la *viole*, la

(1) La *vielle* dont il s'agit n'avait point de rapport avec l'instrument qu'on appelle aujourd'hui de ce nom; celui-ci s'appelait *rote* dans l'ancien langage français.

basse de viole, que les Italiens nommaient *viola da gamba*, pour la distinguer des autres qu'on désignait souvent par le nom de *viola da braccio:* la basse de viole était montée tantôt de cinq cordes, tantôt de six; le *violone*, ou grande viole, qui était posé sur un pied, et qui était monté de sept cordes; et l'*accordo*, autre espèce de *violone* qui était monté de douze cordes, et même de quinze, dont plusieurs résonnaient à la fois et faisaient harmonie à chaque coup d'archet. Le *violone* et l'*accordo* avaient un manche divisé par cases comme le luth et la guitare; on ne pouvait les jouer qu'en se tenant debout, à cause de leurs grandes proportions. Il y eut encore une espèce de viole, qu'on appelait *viole d'amour*. Ses proportions étaient à peu près celles du pardessus de viole; elle était montée de quatre cordes de boyau attachées comme aux autres instrumens, et de quatre cordes de *laiton* qui passaient sous la touche, et qui, étant accordées à l'unisson avec les cordes de boyau, rendaient des sons doux et harmoniques quand l'instrument était joué d'une certaine manière. La viole d'amour est un instrument plus moderne que les autres.

Vers le quinzième siècle, il paraît qu'on réduisit en France la viole à de plus petites proportions pour en former le *violon* tel qu'on le connaît aujourd'hui, et pour borner cet instrument à quatre cordes. Ce qui peut faire croire que cette réforme se fit en France, c'est que le violon est indiqué dans les partitions italiennes de la fin du seizième siècle sous les noms de *piccoli violini alla francese* (petits violons à la française). Le violon est monté de quatre cordes accordées par quintes, *mi*, *la*, *ré*, *sol*. Il sert pour les dessus. La supériorité des sons du violon sur ceux des violes lui fit bientôt donner

la préférence, et il devint d'un usage général. D'habiles luthiers se formèrent en France, en Italie et en Allemagne, et de leurs ateliers sortirent d'excellens violons qui sont encore très recherchés par les virtuoses. Parmi ces luthiers on remarque Nicolas et André Amati, de Crémone, à la fin du seizième siècle; Antoine et Jérôme Amati, fils d'André; Antoine Stradivari, élève des Amati, ainsi que Pierre-André Guarneri et Joseph Guarneri; Jacques Steiner, tyrolien, également élève des Amati, et plusieurs autres. Les violons de ces habiles artistes se vendent depuis *cent louis* jusqu'à *six mille francs*. On en fait aujourd'hui des imitations qui sont fort bonnes, et qui même, par leur parfaite ressemblance avec les instrumens anciens, trompent d'habiles connaisseurs. Ces imitations ne coûtent que trois cents francs.

De toutes les anciennes violes, on n'a conservé que celle qu'on nomme proprement *viole*, ou *alto*, ou *quinte*, et qu'on a réduite à quatre cordes, qui sont accordées une quinte plus bas que les cordes du violon. Cet instrument fait l'office du contralto dans l'orchestre.

La basse de viole, instrument difficile à jouer et dont les sons étaient un peu sourds, a disparu pour faire place au violoncelle, moins séduisant peut-être dans les solos, mais plus énergique et plus propre aux effets d'orchestre. Il fut introduit en France sous le règne de Louis XIV par un Florentin nommé Jean Batistini; mais il ne fut définitivement substitué à la basse de viole que vers 1720.

Le *violone* et l'*accordo*, instrumens dont on se servait dans les orchestres pour jouer la basse de l'harmonie, avaient le défaut de toutes les espèces de violes,

celui de ne produire que des sons sourds et dépourvus d'énergie. A mesure que la musique eut plus d'éclat, il fallut songer à donner plus de force à la basse. C'est pour arriver à ce but qu'on construisit en Italie des contrebasses au commencement du dix-huitième siècle. Ces instrumens, qui sont aujourd'hui le fondement des orchestres, ne furent adoptés en France qu'avec beaucoup de difficulté. La première contrebasse fut introduite à l'Opéra en 1700; ce fut un musicien nommé Montéclair qui la jouait; en 1757, il n'y avait encore qu'un de ces instrumens dans l'orchestre de ce théâtre, et l'on ne s'en servait que le vendredi, qui était le beau jour de ce spectacle. Gossec en fit ajouter une seconde; Philidor, compositeur français, en mit une troisième dans l'orchestre pour la première représentation de son opéra d'*Ernelinde*, et successivement le nombre de ces instrumens s'est augmenté jusqu'à huit. La contrebasse est montée avec de très grosses cordes qui sonnent à l'octave inférieure des sons du violoncelle. Ces cordes sont au nombre de trois aux contrebasses françaises, et sont accordées par quintes; les contrebasses allemandes et italiennes sont montées de quatre cordes, accordées par quartes; ce dernier système est préférable, en ce qu'il rend l'instrument plus facile à jouer.

La troisième espèce d'instrumens à cordes est celle où les cordes sont mises en vibration par le moyen du clavier; ces instrumens sont de deux sortes. La première a pour origine l'imitation des luths et autres instrumens dont les cordes étaient pincées par une plume ou par un morceau d'écaille de tortue; imitation qui se fit par un mécanisme, et qui avait l'avantage d'offrir les moyens d'embrasser une plus grande étendue de sons qu'on ne

pouvait le faire sur toutes ces variétés de luth. Le premier instrument de cette espèce qu'on fabriqua fut le *clavicitherium*, qui était monté de cordes de boyaux qu'on mettait en vibration au moyen de morceaux de buffles poussés par les touches du clavier. La *virginale* était aussi un instrument à cordes et à clavier. On a répété souvent que le nom de cet instrument était une flatterie pour Élisabeth, reine d'Angleterre, qui en jouait et qui l'aimait beaucoup ; mais c'est une erreur, car la virginale existait déjà en 1530 et portait le même nom. Le *clavecin* était aussi déjà inventé à cette époque. Cet instrument, le plus grand de tous ceux de son espèce, avait à peu près la forme des pianos à queue de nos jours. Il avait souvent deux claviers qui pouvaient être joués ensemble et qui faisaient sonner à la fois deux notes accordées à l'octave pour chaque touche. Les cordes du clavecin étaient mises en vibration par des languettes de bois armées d'un morceau de plume ou de buffle qui étaient soulevées par les touches du clavier. Le bout de plume ou de bufile ployait en appuyant sur la corde et la faisait résonner en s'échappant. L'*epinette*, qui n'était qu'un clavecin carré, était construite sur le même principe. Il y en avait d'une espèce particulière dont le son était fort doux, et qu'on appelait à cause de cela *sourdines*. Le clavecin, l'épinette et le clavicorde ont continué d'être en usage jusque vers 1785.

L'autre genre d'instrumens à clavier avait eu pour modèles les instrumens orientaux appelés *canon* et *psalterium* ou *psaltérion*. On sait que le psaltérion dont on se servait beaucoup autrefois était composé d'une caisse carrée, sur laquelle une table de sapin était collée. Sur cette table, des cordes de fil de fer ou de

laiton étaient tendues par des chevilles et accordées de manière à produire tous les sons de la gamme. Celui qui jouait de cet instrument avait dans chaque main une petite baguette dont il frappait les cordes. Un pareil instrument était à la fois incommode et borné dans ses moyens; on songea à le perfectionner, et des recherches qu'on fit à ce sujet naquit le *clavicorde*, qui consistait en une caisse d'harmonie de forme triangulaire, avec une table d'harmonie, des chevilles auxquelles étaient attachées des cordes de laiton, et un clavier qui faisait mouvoir de petites lames de cuivre, lesquelles frappaient les cordes.

Ce fut ce même instrument qui plus tard donna l'idée du *piano*. Le son grêle et quelquefois désagréable du clavecin, de l'épinette et même du clavicorde, avait déterminé depuis long-temps quelques constructeurs de clavecins à chercher les moyens d'en produire de plus doux; déjà, en 1716, un facteur de Paris, nommé Marius, avait présenté à l'examen de l'Académie des sciences deux clavecins dans lesquels il avait substitué des petits marteaux aux languettes pour frapper les cordes. Deux ans après, Christofori, Florentin, perfectionna cette invention et fit le premier *piano* qui a servi de modèles pour ceux qu'on a faits depuis lors; mais il paraît que les premiers essais de ce genre furent reçus froidement, car ce n'est que vers 1760 que Zumpe, en Angleterre, et Silbermann, en Allemagne, eurent des fabriques régulières, et commencèrent à multiplier les pianos. En 1776, MM. Érard frères fabriquèrent les premiers instrumens de cette espèce qui aient été construits en France, car jusque là on avait été obligé de les faire venir de Londres. Les premiers pianos qu'on

construisit à cette époque n'avaient qu'une étendue de cinq octaves, et les marteaux frappaient sur deux cordes à l'unisson pour chaque note. Dans la suite l'étendue du clavier fut successivement portée jusqu'à six octaves et demie, et le nombre de cordes appartenant à chaque note s'éleva jusqu'à trois, afin que le son eût plus de corps et de force. De nombreux changemens ou perfectionnemens ont été faits dans la fabrication des pianos. Leur volume a été augmenté, leur mécanisme a subi mille transformations, leur qualité de son a cessé d'être maigre et criarde pour devenir moelleuse et puissante. La forme même de l'instrument a beaucoup varié; on en a fait en carré long, qui sont ceux dont l'usage est le plus commun; à *queue*, c'est-à-dire dans la forme des clavecins; *verticaux*, dont les cordes sont verticales ou obliques, et de beaucoup d'autres formes qu'il serait trop long de détailler. Les pianos anglais ont eu long-temps une supériorité incontestable sur les autres, principalement les *pianos à queue;* mais on en construit maintenant à Paris qui peuvent lutter avec eux sous le rapport de la qualité des sons et sous celui du mécanisme. Les pianos allemands, et surtout ceux de Vienne, sont aussi fort agréables, mais leur son est moins puissant. Leur mécanisme est très léger et facilite l'exécution des difficultés.

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que les instrumens qui ont pour principe des cordes flexibles et sonores sont susceptibles de beaucoup de variété, et qu'ils ont subi des modifications de tout genre, comme tout ce qui appartient à la musique; les mêmes circonstances se font remarquer dans les instrumens qui ont pour principe sonore l'air insufflé. Ces instrumens se divisent en trois espèces principales: 1° les flûtes qui résonnent au moyen

de l'air introduit dans un tube par un orifice latéral ou supérieur; 2° les instrumens à anches, dans lesquels les battemens d'une languette flexible produisent le son; 3° les instrumens à bocal, où les intonations se forment par les modifications du mouvement et de la position des lèvres.

Les flûtes d'une forme quelconque se trouvent chez tous les peuples qui ont cultivé la musique. L'Inde, l'Égypte, la Chine, nous en offrent des variétés qui remontent aux temps les plus reculés. Les Grecs et les Romains avaient des flûtes de formes différentes pour la plupart de leurs cérémonies religieuses, pour les festins, les mariages, les funérailles, etc. La flûte à plusieurs tuyaux de diverses longueurs, qu'on voit encore entre les mains de quelques musiciens ambulans, paraît être la plus ancienne dont les Grecs aient fait usage; ils attribuaient son invention à Marsyas. Après celle-là venait la flûte phrygienne, qui n'avait qu'un seul tuyau percé de trois trous, et qui se jouait en mettant un des bouts de l'instrument dans la bouche; la flûte double, composée de deux tuyaux percés de trous, lesquels se réunissaient vers un seul orifice qu'on appelait *embouchure*, se tenait des deux mains. C'est le seul instrument de l'antiquité qui puisse faire croire que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie; car il n'est pas présumable que les deux tuyaux fussent destinés à jouer à l'unisson. Quelques critiques ont cru que les deux tuyaux de cette flûte ne jouaient point ensemble, et qu'ils ne servaient qu'à passer d'un mode dans un autre. Tout cela est fort obscur. Les trois espèces de flûtes principales dont il vient d'être parlé se divisaient en une infinité d'autres;

les archéologues prétendent que le nombre des variétés était de plus de deux cents.

On a souvent agité cette question : si les Grecs et les Romains ont connu la *flûte traversière*, qui est la seule dont on se sert maintenant dans la musique régulière? Des monumens antiques récemment découverts ont résolu la difficulté en montrant sur un bas-relief un génie qui joue de cette flûte. Cela explique les passages des écrivains de l'antiquité, qui établissent en beaucoup d'endroits les différences de la *flûte droite* avec la *flûte oblique*. Cette flûte oblique n'était que la *flûte traversière*.

On ne se servait autrefois en France que de la *flûte à bec*, c'est-à-dire dont l'embouchure était placée à l'une des extrémités. Toutes les parties de flûte qui sont indiquées dans les opéras du siècle de Louis XIV se jouaient avec des flûtes de cette espèce. On l'appelait aussi *flûte douce* ou *flûte d'Angleterre*. Dans la nouveauté, on donna le nom de *flûte allemande* à la flûte traversière, parce que son usage se renouvela d'abord en Allemagne; jusque vers la fin du dix-huitième siècle, elle n'eut que six trous, qui se bouchaient avec les doigts, et un septième, qui s'ouvrait par le moyen d'une clef. Comme la plupart des instrumens à vent, celui-là était imparfait dans plusieurs notes, qui manquaient de justesse; ces défauts ont été corrigés par les clefs qu'on y a ajoutées, et qui se trouvent maintenant au nombre de *huit*[1].

Ces clefs ont d'ailleurs procuré la facilité d'exécuter

(1) On a même fabriqué en Allemagne des flûtes qui ont jusqu'à dix-sept clefs; elles ont une étendue plus grande que les autres; mais cette multiplicité de clefs est embarrassante, et la sonorité de l'instrument en est altérée.

beaucoup de traits qui ne pouvaient se faire sur l'ancienne flûte.

La flûte est naturellement dans le ton de *ré ;* ce qui n'empêche pas qu'elle soit susceptible d'être jouée dans tous les autres tons. On se sert, dans la musique militaire et dans la musique d'instrumens à vent qu'on nomme *musique d'harmonie*, de flûtes un peu plus petites; celles-ci sont accordées en *mi* ♭, en *fa*, etc. Une autre espèce de petite flûte qui se nomme *octavin* ou *piccolo* sert aussi dans l'orchestre, lorsqu'on veut obtenir des effets brillans ou lorsqu'on veut faire des imitations matérielles telles que le sifflement des vents dans la tempête. Le *piccolo*, dont les proportions sont de moitié plus petites que celles de la flûte ordinaire, sonne une octave plus haut, ce qui rend la qualité de ses sons criarde et souvent désagréable. Les compositeurs de l'école actuelle poussent l'emploi de cet instrument jusqu'à l'abus.

La matière des flûtes est ordinairement le buis, l'ébène, ou l'érable, etc.; mais tous ces bois ont l'inconvénient de s'échauffer par le souffle et de faire varier l intonation de l'instrument. Pour obvier à ce défaut, on a fait des flutes de cristal qui étaient à peu près invariables, mais leur poids, incommode dans l'exécution, et leur fragilité, les ont fait abandonner. On a trouvé plus simple et plus utile d'adapter à la flûte ordinaire un corps à pompe qui se tire lorsque la flûte s'échauffe, et qui rétablit l'équilibre en allongeant le tube.

De toutes les anciennes flûtes à bec, une seule est restée en usage; c'est le *flageolet*, dont l'effet est agréable dans les orchestres de bal. Cet instrument était autrefois fort défectueux sous le rapport de la justesse, et fort borné quant à ses moyens d'exécution; mais on l'a

beaucoup perfectionné depuis quelques années, par le moyen des clefs qu'on y a ajoutées.

De toutes les variétés d'*instrumens à anche* dont on a fait usage à diverses époques, on n'a conservé que le *hautbois*, le *cor anglais*, la *clarinette* et le *basson*.

Le plus ancien de ces instrumens est le hautbois; car les ménétriers s'en servaient déjà vers la fin du seizième siècle. A cette époque c'était un instrument grossier, d'un son dur et rauque, qui n'avait que huit trous, sans clefs. Sa longueur totale était de deux pieds. Il resta longtemps dans un état d'imperfection qui ne permettait de l'employer dans l'orchestre que pour la musique champêtre. On ne commença à lui ajouter des clefs que vers 1690. Les Besozzi, qui se rendirent célèbres par leur talent sur cet instrument, s'attachèrent à le perfectionner; un luthier de Paris nommé *De Lusse* y ajouta une clef vers 1780; et quelques autres améliorations faites dans ces derniers temps l'ont porté à un point de perfection qui ne laisse rien à désirer. Son étendue est maintenant de plus de deux octaves et demie.

La qualité de son du hautbois se prête merveilleusement à l'expression quand il est bien joué; ce son a plus d'accent, plus de variété que celui de la flûte. Quoiqu'il soit le produit d'un petit instrument, il a beaucoup de puissance et perce souvent au-dessus des masses d'orchestre les plus formidables. Le hautbois était l'instrument à vent aigu dont les compositeurs faisaient le plus fréquent usage il y a quarante ans. Il convient également aux effets de l'orchestre et aux solos.

L'instrument auquel on a donné improprement le nom de *cor anglais* peut être considéré comme le contralto du hautbois, dont il est une variété. Ses dimensions sont

beaucoup plus grandes, en sorte que, pour en faciliter le jeu, on a été obligé de le courber. Le *cor anglais* sonne une quinte plus bas que le hautbois, à cause de la longueur de son tube. Le son en est plaintif, et ne convient qu'aux mouvemens lents, aux romances, etc. C'est un instrument moderne, et qui était inconnu il y a soixante ans.

Le *basson*, qui appartient aussi à la famille des hautbois, et qui en est la basse, a été inventé en 1539 par un chanoine de Pavie nommé Afranio. Les Italiens l'appellent *fagotto*, parce qu'il est formé de plusieurs pièces de bois réunies en faisceau. Son étendue est de trois octaves et demie environ; sa note la plus grave est le *si* ♭ au-dessous de la portée, à la clef de *fa*. La forme de cet instrument a subi beaucoup de modifications, et malgré les travaux de beaucoup d'artistes et de luthiers habiles, il est loin d'être arrivé à la perfection. Plusieurs de ses notes sont fausses, et ne peuvent être corrigées jusqu'à un certain point que par l'adresse de l'artiste qui en joue. Presque tous ses sons graves sont trop bas, comparés aux sons élevés. On a multiplié ses clefs jusqu'au nombre de quinze, et ses moyens d'exécution en sont devenus plus riches, mais tous ses défauts n'ont pas été corrigés. Plusieurs sons n'ont pas cessé d'être sourds; d'autres sont restés faux, principalement dans le bas. Il est vraisemblable qu'on ne vaincra ces défauts qu'en perçant l'instrument sur de meilleurs principes et dans un système nouveau. Peut-être faudra-t-il changer sa forme et recourber son extrémité inférieure, afin de l'échauffer plus promptement.

Les défauts que je viens de signaler dans le basson sont d'autant plus fâcheux que c'est un instrument indispensable dans la composition des orchestres. Il rem-

plit à la fois l'office de ténor et de basse des instrumens à anche, et lie les différentes parties de l'harmonie. Son emploi est d'un meilleur effet dans l'orchestre que dans le *solo*. Ses accens sont tristes et monotones lorsqu'il chante seul.

On se sert quelquefois en Allemagne d'une contre-basse de basson qu'on appelle *contrebasson;* ses proportions sont plus grandes que celles du basson, dont il sonne l'octave grave. Cet instrument est difficile à jouer, et exige que l'exécutant soit constitué d'une manière robuste. Il a le défaut d'articuler lentement les sons.

La *clarinette* est un instrument beaucoup plus moderne que le hautbois et le basson; car elle n'a été inventée qu'en 1690, par Jean-Christophe Denner, luthier de Nuremberg. Elle n'eut d'abord qu'une seule clef, et ne fut que d'un usage fort rare, à cause de ses nombreuses imperfections; mais la beauté de ses sons détermina quelques artistes à chercher des améliorations dans sa construction. Insensiblement, le nombre de ses clefs s'accrut jusqu'à cinq; mais arrivée à ce point, elle n'offrait encore que peu de ressources. Cependant elle resta dans cet état depuis 1770 jusqu'en 1787, où une sixième clef lui fut ajoutée. Enfin, le nombre de ces clefs s'est successivement élevé jusqu'à quatorze; mais tous les défauts n'ont pas disparu. Outre les difficultés d'exécution, qui existent encore, plusieurs notes manquent de justesse et de sonorité. Il en est de la clarinette comme du basson; il faudrait que son tube fût percé d'après un meilleur système acoustique. La multiplicité des clefs dans les instrumens à vent corrige les défauts de justesse, mais nuit à la sonorité.

Les difficultés d'exécution sont telles sur la clarinette,

que le même instrument ne peut pas servir pour jouer dans tous les tons. Les tons dans lesquels il y a beaucoup de dièses exigent une clarinette particulière; il en est de même des tons dans lesquels il y a beaucoup de bémols. Pour comprendre ceci, il faut savoir que plus le tube d'un instrument à vent est court, plus ses intonations sont élevées, et que ces intonations s'abaissent à mesure qu'on allonge le tube. Il résulte de là que si l'on allonge une clarinette de telle sorte que son *ut* soit à l'unisson de *si* ♭, il suffira de faire l'instrument de cette dimension pour que l'instrumentiste produise l'effet du ton de *si* ♭ en jouant en *ut;* il sera donc dispensé d'exécuter les notes qui offrent des difficultés à vaincre dans l'exécution. Si l'on continue à allonger la clarinette de manière que son *ut* sonne comme *la*, l'effet que produira l'artiste en jouant en *ut* sera comme s'il jouait en *la*, avec trois dièses à la clef. Telle est l'explication de ces mots dont les musiciens se servent : *clarinette en ut*, *clarinette en si* ♭, *clarinette en la.*

La clarinette n'a été introduite dans les orchestres français qu'en 1757; elle est devenue depuis lors d'un usage général, non-seulement dans les orchestres ordinaires, mais dans les orchestres militaires, où elle joue la partie principale. Le son de cet instrument est volumineux, plein, moelleux, et d'une qualité qui ne ressemble à celle d'aucun autre instrument, particulièrement dans la partie grave, qu'on nomme *le chalumeau.* On se sert dans la musique militaire, pour les solos, de clarinettes en *mi* ♭ ou en *fa*, dont le son aigu et perçant convient à ce genre de musique, destinée à être entendue en plein air. Il y a aussi de très grandes clarinettes qui sonnent une quinte plus bas que les clari-

nettes en *ut*, et qui ont une qualité de son concentrée; on les nomme *cors de bassette*. Ce sont les *contraltos* de la clarinette. On a construit depuis peu une *clarinette-basse* qui n'offre pas plus de difficultés dans l'exécution que la clarinette ordinaire et qui complète cette famille d'instrumens.

Dans la troisième espèce d'instrumens à vent, qui se jouent avec une embouchure ouverte ou *bocal*, sont compris les *cors*, les diverses sortes de *trompettes*, les *trombones*, le *serpent* et les *ophicléides*.

Les airs de chasse ne furent joués dans les premiers opéras que par des *cornets* faits en corne et percés de trous : on appelait ces instrumens grossiers des *cornets à bouquin*. Le *cor de chasse* fut inventé en France en 1680, mais il ne servit d'abord que pour l'exercice dont il porte le nom. Transporté en Allemagne, il y fut perfectionné, et fut appliqué à l'usage de la musique. En 1730, on commença à s'en servir en France, mais il ne fut introduit dans l'orchestre de l'Opéra qu'en 1757. Les sons qu'on en pouvait tirer alors étaient en petit nombre, mais en 1760, un Allemand nommé *Hampl* découvrit qu'il était possible de lui en faire produire d'autres en bouchant en partie avec la main la portion ouverte de l'instrument qu'on nomme le *pavillon*. Cette découverte ouvrit la carrière à d'habiles artistes qui se livrèrent à l'étude du cor. Un autre Allemand, qui se nommait Haltenhoff, compléta les améliorations de cet instrument en y ajoutant une pompe à coulisse, au moyen de laquelle on en règle la justesse lorsque les intonations s'élèvent par la chaleur.

Il est dans la nature du cor de ne donner que de certaines notes d'un son pur, franc et ouvert : les autres

sons ne s'obtiennent que par l'artifice de la main et sont beaucoup plus sourds; on les nomme *sons bouchés*. Mais comme il est des tons où ces sons bouchés sont précisément ceux qu'on entendrait le plus souvent, ce qui serait sans effet, on a imaginé d'ajouter au cor des tubes d'allonge dont les fonctions sont de changer le degré d'élévation de l'instrument, comme on change celui de la clarinette en allongeant son tube. Par exemple, si l'on suppose que le cor est en *ut*, on conçoit qu'en y ajoutant un tube qui baisse *ut* d'un ton, le cor sera en *si* ♭, et tous les sons ouverts du ton d'*ut* seront des sons ouverts du ton de *si* ♭. Si le tube ajouté est plus grand, il mettra le ton du cor en *la ;* s'il est plus grand encore, il pourra le mettre en *sol*, et ainsi de suite. Il résulte de là que l'artiste joue toujours en *ut*, et que le tube ajouté opère la transposition nécessaire.

Ce système est ingénieux, et satisferait à tous les besoins, si la musique ne modulait pas, ou si, en modulant, elle laissait le temps de changer le tube transpositeur; mais il n'en est pas toujours ainsi. Le compositeur se voit donc obligé de supprimer les parties de cors dans de certains endroits où elles produiraient de très bons effets, ou de les écrire en sons bouchés qui ne rendent point sa pensée. Frappé de cet inconvénient du cor ordinaire, un musicien allemand nommé *Stœlzel* imagina d'y ajouter des pistons par lesquels il mettait à volonté la colonne d'air du cor en communication avec celle de tubes additionnels, et par-là obtenait des sons ouverts à toutes les notes. Cette amélioration, perfectionnée par plusieurs facteurs d'instrumens de cuivre, sera quelque jour d'une grande ressource, mais n'est pas encore généralement adoptée. Il faut avouer d'ailleurs que le défaut des

pistons est de détériorer la belle qualité de son du cor.

Le cor est un instrument précieux par la variété de ses effets : tour à tour énergique ou suave, il se prête également bien à l'expression des passions violentes et à celle des sentimens tendres. Aussi bien placé dans les solos que dans les remplissages d'orchestre, il se modifie de mille manières, mais il faut le bien connaître pour en tirer tout le parti possible. L'art d'écrire les parties du cor avec les développemens de toutes ses ressources est un art tout nouveau que Rossini a porté à sa perfection.

La trompette est le soprano du cor, car elle sonne un octave plus haut que cet instrument. Plus bornée que le cor, puisqu'elle n'a pas les sons bouchés avec la main, elle n'est pas moins utile dans beaucoup de circonstances. Sa qualité de son est plus argentine, plus claire, plus pénétrante, et les effets d'un de ces instrumens ne peuvent être remplacés par ceux de l'autre. Leur réunion offre quelquefois des combinaisons fort heureuses. On ne connaissait point autrefois d'autre trompette que la trompette de cavalerie; pendant bien des années, il n'y en eut pas d'autres à l'Opéra. Enfin des trompettes perfectionnées furent apportées d'Allemagne par les deux frères Braun, vers 1770, et depuis lors, la trompette de cavalerie a disparu des orchestres. Au commencement de ce siècle, on fit des trompettes semi-circulaires, qui n'étaient à proprement parler que de petits cors; mais le son de ces trompettes n'avait pas l'éclat des autres. On est revenu à l'ancien modèle depuis quelques années.

Les intonations de la trompette se modifient pour les changemens de tons de la même manière que dans le cor; c'est-à-dire, par le moyen de tubes additionnels.

Divers essais avaient été faits il y a environ vingt-cinq ans, pour augmenter les ressources de la trompette, mais sans que le résultat eût répondu à ce qu'on en attendait; enfin un Anglais a imaginé d'y ajouter des clefs comme aux clarinettes ou hautbois, et ses recherches pour y parvenir ont été couronnées par le succès; mais il s'est trouvé qu'il avait créé un nouvel instrument dont la qualité de son a peu de rapport avec le son de la trompette ordinaire; c'était une acquisition, mais non un perfectionnement. L'inventeur désigna sa trompette à clefs sous le nom de *Horn-bugle*. Cet instrument, sur lequel on peut exécuter des chants comme sur la clarinette ou le hautbois, est maintenant employé avec succès dans la musique militaire, et même dans l'opéra. Rossini en a fait un heureux essai dans le premier acte de *Semiramide*.

Le principe de la construction des trompettes à clefs une fois découvert, on en a conclu qu'on pouvait l'appliquer à des instrumens de même nature, mais de plus grandes dimensions, qui seraient l'alto, le ténor et la basse de cette même trompette. On a donné à cette famille nouvelle d'instrumens de cuivre le nom d'*ophicléide*. L'étendue de ces divers instrumens est à peu près celle des voix auxquelles ils correspondent. Leur réunion produit d'heureux effets, qui ne peuvent être remplacés par les autres instrumens de cuivre qui n'ont pas les mêmes moyens de modulation.

Il est un autre genre d'instrumens qu'on nomme *trombones*, et qui est aussi susceptible de donner toutes les notes en sons ouverts, par le moyen d'une coulisse que l'exécutant fait mouvoir pour allonger ou raccourcir le tube sonore. Cet instrument se divise en trois voix, sa-

voir : l'alto, le ténor et la basse. Le son des trombones est plus sec, plus dur et plus énergique que celui des ophicléides; mais ces instrumens ont des effets qui leur sont propres, et qui ne ressemblent à ceux d'aucun autre.

Toute cette grande division d'instrumens de cuivre se met en vibration par le moyen d'une embouchure conique et concave contre laquelle on applique les lèvres plus ou moins rapprochées, en soufflant et en marquant la note par un coup de langue. Cet exercice est fort difficile, et exige autant de dispositions naturelles que de travail. Il est des personnes dont la conformation des lèvres est un obstacle insurmontable pour bien jouer du cor ou de la trompette.

Aux instrumens à embouchure ou *bocal* qui viennent d'être nommés, il faut ajouter le serpent, instrument barbare qui fatigue l'oreille dans nos églises, mais qui n'est pas aussi désagréable dans la musique militaire, lorsqu'il est uni aux autres basses telles que le trombone et l'ophicléide. Cet instrument fut inventé en 1590 par un chanoine d'Auxerre, nommé *Edme Guillaume*. Sa construction est vicieuse de tous points; beaucoup de ses intonations sont fausses, et à côté de notes très fortes on en rencontre qui sont très faibles. L'expulsion du serpent des églises sera un pas de fait vers le bon goût en musique.

Le plus considérable, le plus majestueux, le plus riche en effets divers et le plus beau des instrumens à vent est l'orgue. On a dit que c'est plutôt une machine qu'un instrument; cela peut être vrai; mais de quelque manière qu'on le qualifie, il n'est pas moins certain que c'est une des plus belles inventions de l'esprit humain.

Quelques passages des écrivains de l'antiquité, et no-

tamment de Vitruve, ont mis à la torture les commentateurs qui voulaient éclaircir ce que ces écrivains entendaient par l'*orgue hydraulique*, dont ils attribuent l'invention à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie, qui a vécu du temps de Ptolémée-Évergète. Tout ce qu'en ont dit ces commentateurs n'a servi qu'à prouver qu'ils étaient complètement ignorans de l'objet en question. Vraisemblablement on ne saura jamais quel était le mécanisme de cet orgue hydraulique. Quant à l'orgue *pneumatique*, c'est-à-dire celui qui est mis en vibration par l'action de l'air, qu'on dit aussi avoir été connu des anciens, sans autre garantie que quelques passages obscurs de poètes, il est vraisemblable que ce n'était que l'instrument rustique des Écossais et des Auvergnats, que nous nommons *cornemuse*.

L'orgue le plus ancien dont il est fait mention dans l'histoire est celui que l'empereur Constantin-Copronyme envoya en 757 à Pépin, père de Charlemagne. Ce fut le premier qui parut en France. On le plaça dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Cet orgue était excessivement petit et portatif comme celui qui fut construit par un Arabe nommé Giafar, et qui fut envoyé à Charlemagne par le kalife de Bagdad.

Grégoire, prêtre vénitien, paraît avoir été le premier qui ait essayé de construire des orgues en Europe. En 826, il fut chargé par Louis-le-Pieux d'en faire un pour l'église d'Aix-la-Chapelle. Les progrès furent peu rapides dans l'art de construire cet instrument; il paraît même que ce ne fut qu'au quatorzième siècle que cet art commença à se développer. François Landino, surnommé *Francesco d'egli organi*, à cause de son habileté sur cet instrument, y fit beaucoup d'améliorations

vers 1350. En 1470, un Allemand nommé *Bernard*, organiste à Venise, inventa les pédales.

L'orgue se compose de plusieurs suites de tuyaux, dont les uns sont en bois ou en mélange d'étain et de plomb, qu'on nomme *étoffe*, à bouche ouverte comme les flûtes à bec, et dont les autres portent à leur embouchure des languettes de cuivre ou *anches*. Ces tuyaux sont placés debout, du côté de leur embouchure, dans des trous qui sont pratiqués à la partie supérieure de certaines caisses de bois qu'on appelle *sommiers*. De grands soufflets distribuent le vent dans des conduits qui communiquent avec l'intérieur des sommiers. A chaque rangée de tuyaux correspond une réglette de bois qui est aussi percée de trous à des distances égales aux trous du sommier. Cette réglette s'appelle *registre*. Le registre est disposé de manière à couler facilement lorsqu'il est tiré ou poussé par l'organiste. Si le registre est poussé, ses trous ne correspondent point à ceux du sommier dans lesquels les tuyaux sont placés, et dès lors le vent ne peut entrer dans les tuyaux; mais s'il est tiré, ces trous se trouvent dans une correspondance parfaite, et l'air peut pénétrer dans les tuyaux. Alors, quand l'organiste pose le doigt sur une touche, celle-ci, en s'enfonçant, tire une baguette qui ouvre une soupape correspondante au trou du registre, le vent y pénètre, et le tuyau de la note rend le son qui appartient à cette note. Si plusieurs registres sont tirés, tous les tuyaux de ces registres qui correspondent à la note touchée résonnent à la fois. Si le tuyau est une flûte, le son est produit par la colonne d'air qui vibre dans le tuyau; si c'est un jeu d'anche, le son résulte des battemens de la languette qui brise l'air contre les parois du bec du tuyau.

Outre la variété de sons qui provient de cette diversité de principes dans leur production, l'orgue en a d'autres qui sont le résultat des différentes formes et dimensions des tuyaux. Par exemple, si le tuyau de la note qui correspond à l'*ut* de la clef de *fa* au-dessous de la portée est un jeu de flûte de huit pieds de hauteur, on lui donne le nom de *flûte ouverte;* ce jeu est dans toute l'étendue du clavier à l'unisson des différentes voix que renferme cette étendue, savoir la basse, le ténor, le contralto et le soprano le plus aigu. La hauteur des tuyaux décroît à mesure que les notes s'élèvent. Si le plus grand tuyau n'a que deux pieds, et s'il est de l'espèce des flûtes, on lui donne le nom de *prestant*, qui veut dire excellent, parce que c'est le jeu qui résonne avec le plus de netteté et qui perd le moins son accord. Ce jeu est plus élevé d'une octave que la flûte ouverte. Si le tuyau n'a qu'un pied hauteur à la note la plus grave, il résonne à deux octaves au-dessus de la flûte ouverte : on nomme *flageolet* l'ensemble de ses tuyaux. Un jeu de flûte qui a huit pieds dans son *ut* grave résonne à une octave plus bas que la flûte de quatre. Il y a des jeux de seize et même de trente-deux pieds. Lorsque l'espace dont on peut disposer n'est pas assez vaste pour qu'on puisse faire usage de tuyaux d'aussi grandes dimensions, on se sert d'un moyen ingénieux qui consiste à boucher l'extrémité du tuyau opposée à l'embouchure; la colonne d'air sonore ne trouvant point d'issue est forcée de redescendre pour sortir par une petite ouverture qu'on nomme *la lumière*, et de cette manière, parcourant deux fois la hauteur du tuyau, elle sonne une octave plus grave que si elle était sortie immédiatement par le haut de ce même tuyau. Cette

espèce de jeu de flûte se nomme *bourdon*. Si c'est un jeu de quatre pieds bouchés, on l'appelle *bourdon de huit;* s'il est de huit pieds, c'est un *bourdon de seize*. Parmi les jeux de flûte, il y en a en étoffe, dont le tuyau se termine par un tuyau plus petit qu'on nomme *cheminée;* d'autres ont la forme de deux cônes renversés et superposés; chacun de ces jeux a une qualité de son particulière, etc. Les jeux d'anches, qu'on appelle *trompettes*, *clairons*, *bombardes*, *voix humaine*, se présentent sous la forme d'un cône renversé ouvert. Les tuyaux du *chromorne*, autre jeu d'anche, sont des cylindres allongés. La fantaisie des facteurs d'orgues peut varier ces sortes de jeux à volonté.

On trouve dans l'orgue une sorte de jeu dont l'idée est très singulière, et dont l'effet est un mystère. Ce jeu, qu'on désigne en général sous le nom de *jeu de mutation*, se divise en *fourniture* ou *mixture* et en *cymbale*. Chacun de ces jeux se compose de *quatre*, ou *cinq* ou *six*, et même dix tuyaux pour chaque note. Ces tuyaux, de petite dimension et d'un son aigu, sont accordés en tierce, quinte ou quarte, octave, double tierce, etc., en sorte que chaque note fait entendre un accord parfait plusieurs fois redoublé. Il en résulte que l'organiste ne peut faire plusieurs notes de suite sans donner lieu à des suites de tierces majeures, de quintes et d'octaves. Mais ce n'est pas tout : si l'organiste exécute des accords, chacune des notes qui entrent dans sa composition fait entendre autant d'accords parfaits redoublés ou triplés, en sorte qu'il semblerait qu'il doit en résulter une cacophonie épouvantable; mais, par une sorte de magie, lorsque ces jeux sont unis à toutes les espèces de jeux de flûte, de deux, quatre, huit, seize et trente-

deux pieds, ouverts ou bouchés, il résulte de ce mélange, qu'on nomme *plein jeu*, l'ensemble le plus majestueux et le plus étonnant qu'on puisse entendre. Aucune autre combinaison de sons ou d'instrumens ne peut en donner l'idée.

Outre les solos de flûte, de hautbois, de clarinette, de basson et de trompette qu'on peut exécuter sur l'orgue, le jeu de cet instrument peut se diviser en trois grands effets, qui sont : 1° la réunion de tous les jeux de flûte, qu'on appelle *fonds d'orgue;* 2° la réunion de tous les jeux d'anches, qui prend les noms de *grand jeu* ou *grand chœur*, et le *plein jeu*.

Un grand orgue a ordinairement quatre ou cinq claviers pour les mains, et un clavier aux pieds, qu'on nomme *clavier de pédale*. Le premier clavier appartient à un petit orgue séparé, dont le nom est *positif*. Le second clavier est ordinairement celui du grand orgue ; il peut se réunir au premier pour jouer les deux orgues ensemble. On y ajoute quelquefois un troisième clavier, qu'on nomme *clavier de bombarde*, sur lequel on joue les jeux d'anches les plus forts. Le quatrième clavier sert pour les solos ; on l'appelle *clavier de récit*. Le cinquième clavier est destiné à produire des effets d'*écho*. Quant au clavier des pédales, il sert à l'organiste pour jouer la basse, lorsqu'il veut disposer de sa main gauche pour exécuter des parties intermédiaires.

On a long-temps regretté que l'orgue, qui est pourvu de tant de moyens de variété et d'une si grande puissance d'effet, ne fût point *expressif*, c'est-à-dire qu'on ne pût lui donner les moyens d'augmenter et de diminuer graduellement l'intensité du son. Quelques facteurs anglais et allemands avaient d'abord imaginé de faire

ouvrir ou fermer par une pédale des trapes qui permettaient au son de se produire avec force, ou qui le concentraient dans l'intérieur de l'instrument; mais ce genre d'expression avait l'inconvénient de ressembler à un long bâillement. Avant la révolution, M. Sébastien Erard entreprit de construire un piano organisé, dans lequel les sons étaient expressifs par la pression du doigt sur la touche; il avait réussi complètement lorsque les troubles de la révolution se manifestèrent, et les choses en demeurèrent là. Depuis lors, un amateur instruit, nommé M. Grenié, a imaginé de rendre l'orgue expressif au moyen d'une pédale dont la pression plus ou moins forte donne aux sons une intensité plus ou moins grande. Il a prouvé la réalité de sa découverte d'abord dans quelques petites orgues, ensuite dans des instrumens de plus grande dimension à l'École royale de musique et à la Congrégation du Sacré-Cœur, à Paris. L'effet de ces orgues est de la plus grande beauté. M. Érard a mis le comble à la perfection de l'orgue en réunissant, dans un instrument qu'il a construit pour la chapelle du roi, le genre de l'expression de la pédale sur les deux claviers du grand orgue, à l'expression par la pression du doigt sur un troisième clavier. Dans cet état, l'orgue est vraiment l'instrument le plus beau, le plus majestueux, le plus puissant qui existe, et, l'on peut le dire, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

Les plus célèbres facteurs d'orgue ont été, en France, les Dallery, Clicquot, MM. Érard et Grenié; en Italie, Azzolino *della Ciaja* de Sienne, les Tronci de Pistoie, Eugène Biroldi, Jean-Baptiste Ramaï, les Serassi de Bergame, un prêtre dalmate nommé Nanchini, et son élève Callido; en Allemagne, Jean Scheibe, Godefroi

Silbermann, Jean-Jacques et Michel Wagner, Schrœtker, Ernest Marx, Gabler, J.-G. Tauscher et l'abbé Vogler. Ce dernier s'est fait remarquer par *un système de simplification* dont l'objet est de faire disparaître de l'orgue les *jeux de mutation*.

Les orgues à cylindre, dont les musiciens ambulans font usage, et la *serinette*, sont construites d'après les mêmes principes que le grand orgue. Un cylindre piqué avec des pointes de cuivre tient lieu d'organiste et fait mouvoir les touches. L'art de piquer ou de noter ces cylindres se nomme la *tonotechnie*.

Dans ces derniers temps, on s'est servi de l'action de l'air comprimé pour établir un nouvau système d'instrumens. Ce système consiste à faire agir le vent par un orifice très petit, qui s'ouvre graduellement sur des lames métalliques très minces, qui entrent en vibration dès que l'air les frappe, et qui sonnent des sons graduellement plus forts, à mesure que l'action du vent se développe. Ces instrumens ont été inventés en Allemagne depuis peu d'années. Leurs variétés se nomment *physharmonica*, *éoline*, *éolodion*, etc.; ils n'ont point assez de force pour produire de l'effet dans de grandes salles; mais ils sont fort agréables dans un salon. M. Dietz, facteur de pianos à Paris, a perfectionné ce système de résonnance dans un instrument qu'il a nommé *aéréphone*.

L'effet de ces instrumens est analogue à celui qui se manifeste dans *l'harmonica*, dont le principe est le frottement. Un Irlandais, nommé Puckeridge, paraît avoir été le premier qui imagina de réunir un certain nombre de verres à boire, de les accorder en variant leur intonation par la quantité d'eau qu'il y mettait, et

d'en tirer des sons en frottant leur bord avec les doigts légèrement mouillés. Le célèbre docteur Franklin fit quelques perfectionnemens à cette découverte, principalement en indiquant des procédés pour fabriquer des verres propres à fournir des sons purs. L'instrument ainsi perfectionné fut apporté en Europe, et deux sœurs anglaises, mesdemoiselles Davis, le mirent en réputation par leur talent à le jouer. Plus tard, on a perfectionné *l'harmonica* en le construisant avec des cloches de verre traversées par un axe en fer, et mises en mouvement par une roue. Un clavier d'une espèce particulière faisait avancer sur le bord des cloches un tampon en peau qui remplaçait le doigt, et de cette manière on put exécuter des pièces régulières sur l'harmonica et y faire des accords. L'effet vitreux de cet instrument est nuisible à la santé parce qu'il ébranle le système nerveux avec trop de force.

Divers instrumens à frottement ont été faits à l'imitation de *l'harmonica ;* le plus célèbre est le *clavicylindre* que le physicien Chladni a fait entendre à Paris vers 1806. Bien que l'inventeur de cet instrument ait gardé le secret de sa construction, on a cru découvrir qu'il consistait en une suite de cylindres métalliques sur lesquels une manivelle faisait agir des archets qui étaient mis en contact avec eux par le moyen des touches d'un clavier.

Il me reste à parler de la dernière et de la moins importante espèce d'instrumens, ceux de percussion. Ces instrumens sont ceux dont les formes et l'usage laissent le moins de doute dans les représentations que nous en offrent les monumens de l'antiquité. Ils se divisent en deux classes principales : les *sonores* et les *bruyans*.

Parmi les instrumens de percussion sonores, qui ont été en usage en Égypte, en Grèce et à Rome, il faut ranger le *sistre*, qui consistait en une espèce d'ellipse en cuivre, traversée par des tringles sonores qu'on frappait avec une baguette pour les faire résonner; les *cymbales*, formées de deux plateaux sonores qu'on frappait l'un contre l'autre, et les *crotales* ou grelots. Un seul instrument bruyant se fait remarquer dans les peintures et les bas-reliefs antiques; c'est le tambour à grelots que nous appelons *tambour de basque*. On en jouait comme de nos jours, soit en le frappant avec la main, soit en l'agitant.

La musique moderne admet un grand nombre d'instrumens de percussion. Parmi les sonores on remarque le *triangle*, qui tire son nom de sa forme, et qui consiste en une verge d'acier qu'on frappe avec un morceau de fer. Ce petit instrument, qui est originaire de l'Orient, produit un assez bon effet dans certains morceaux, lorsqu'on n'en prodigue pas l'usage. Il s'unit bien, dans la musique militaire, aux autres instrumens de percussion sonore. Le *chapeau-chinois* ou *crotale* et les *cymbales* viennent aussi de l'Orient où l'on fabrique les meilleurs. Ces instrumens ne servaient autrefois que dans la musique militaire; mais Rossini et ses imitateurs en ont transporté l'usage, ou plutôt l'abus, au théâtre, en l'unissant au plus bruyant des instrumens de percussion, cette *grosse caisse* étourdissante, qui n'est bien placée qu'à la tête d'une troupe de soldats dont elle guide les pas.

Au nombre des instrumens bruyans de percussion se trouvent les timbales, qui se distinguent des autres par la possibilité de varier leurs intonations et de pouvoir

s'accorder. Les timbales consistent en deux bassins de cuivre recouverts d'une peau tendue par un cercle de fer qui se serre par des vis. Chaque timbale rend un son différent, et ces sons se modifient en serrant ou desserrant le cercle de fer. Les deux timbales s'accordent ordinairement à la quinte ou la quarte l'une de l'autre; mais il est des cas où cet ordre est interverti. Bien que l'intonation de la timbale ne soit pas d'une perception facile, cependant une oreille attentive parvient à la discerner quand l'instrument est bien accordé.

Deux autres instrumens du même genre s'emploient dans la musique militaire; l'un est le *tambour* proprement dit, qui n'est que bruyant, et qui sert à marquer le rhythme de la marche des soldats; l'autre est la *caisse roulante*, qui consiste dans une caisse plus allongée que le tambour, et qui rend un son plus grave et moins fort. On les introduit quelquefois dans les orchestres ordinaires.

Dans la récapitulation que je viens de faire des instrumens de musique, j'ai négligé quelques variétés qui n'ont eu qu'une courte existence, ou qu'on ne peut considérer que comme des instrumens de fantaisie. Toutefois je ne dois point passer sous silence ceux de cette espèce qui ont eu pour objet de résoudre deux problèmes difficiles, en enrichissant la musique d'un système d'effets qui n'existait pas, et en fournissant aux compositeurs les moyens de conserver leurs improvisations. Je veux parler des instrumens qui réunissent le clavier à l'archet, et des *pianos mélographes*.

Il y a plus d'un siècle qu'on a essayé pour la première fois de donner aux instrumens à clavier la faculté de soutenir les sons à l'exemple des instrumens à archet. Vers 1717, un facteur de clavecins de Paris essaya de

résoudre la difficulté dans un instrument qu'il nomma *clavecin vielle*, parce qu'il ressemblait à une vielle posée sur une table, parce qu'au lieu d'archet il y avait mis une roue, et parce que le son était semblable à celui d'une vielle. Cet instrument fut approuvé par l'Académie des sciences. Il paraît qu'il se passa beaucoup de temps avant qu'on songeât à perfectionner l'invention de ce facteur. Vers la fin du dix-huitième siècle, un mécanicien de Milan, nommé *Gerli*, fit entendre dans plusieurs concerts et dans des églises un instrument qui avait la forme d'un clavecin, et qui était monté de cordes de boyau, lesquelles étaient jouées par des *archets de crin*, selon ce qui est rapporté dans les journaux italiens de ce temps.

Lors de l'exposition des produits de l'industrie qui eut lieu aux Invalides, en 1806, Schimdt, facteur de pianos, à Paris, présenta un instrument qui avait la forme d'une longue caisse carrée; à l'une de ses extrémités se trouvait un clavier avec un mécanisme de piano ordinaire; de l'autre côté était un autre clavier destiné à faire mouvoir de petits archets cylindriques qui faisaient résonner des cordes de boyau. Les sons qu'on obtenait par ce mécanisme avaient l'inconvénient de ressembler à ceux de la vielle.

Divers autres essais ont été tentés et ont plus ou moins réussi. Un mécanicien, nommé Pouleau, a fait, vers 1810, un *orchestrino* qui était du même genre que l'instrument de Schmidt; les sons en étaient assez agréables, mais faibles. L'abbé Grégoire Trentin a construit ensuite un *violin-cembalo* qui était de la même espèce. Il en est de même d'un *sostenante-piano-forte* inventé par M. Mott, de Brighton, et du *plectro-euphone* que

MM. Gama, de Nantes, ont fait entendre à Paris en 1828. Enfin, M. Dietz est arrivé aussi près que possible de la solution du problème, dans son *polyplectron*, qu'il a fait connaître dans le même temps. Les principes d'après lesquels M. Dietz a construit son instrument sont plus conformes à ce que l'observation enseigne sur la résonnance des instrumens à archet, que ceux qui avaient été adoptés par ses prédécesseurs. Le *polyplectron* est susceptible de produire une foule d'effets fort jolis; mais ce sont ceux d'un instrument particulier plutôt que des imitations du violon et des autres instrumens à archet.

L'idée de construire un clavecin ou piano au moyen duquel on conserverait les improvisations d'un compositeur a beaucoup occupé plusieurs mécaniciens. Un Anglais, nommé Creed, fut le premier qui écrivit, en 1747, un mémoire où il prétendait démontrer la possibilité de cette invention. On assure que le moine Engramelle exécuta, vers 1770, une machine de cette espèce dont le succès fut complet; mais les explications qu'on en donne sont fort obscures, et de nature à faire naître des doutes sur la vérité des faits. D'un autre côté, Jean-Frédéric Ungher, conseiller de justice à Brunswick, a réclamé, dans un ouvrage allemand imprimé en 1774, l'invention de la machine attribuée à Creed, et a prouvé qu'il avait exécuté antérieurement un instrument semblable.

Au mois d'août 1827, M. Carreyre a fait, devant l'Académie des beaux-arts de l'Institut, l'essai d'un *piano mélographe* qui consistait en un mouvement d'horloge, lequel faisait dérouler d'un cylindre sur un autre une lame mince de plomb où s'imprimaient, par l'action des touches du piano, certains signes particu-

liers qui pouvaient se traduire en notation ordinaire, au moyen d'une table explicative. Après l'expérience, la bande fut enlevée pour en opérer la traduction, et une commission fut nommée pour en faire le rapport; mais ce rapport n'ayant point été fait, il est vraisemblable que la traduction ne s'en est point trouvée exacte. Dans le même temps, M. Baudouin a lu à l'Académie un mémoire, accompagné de dessins, sur un autre piano mélographe; mais l'Institut n'a point prononcé sur le mérite de cette découverte. Il résulte de tout cela que le problème reste encore à résoudre.

Dans l'exposé rapide qui vient d'être fait de ce qui concerne les instrumens et leur fabrication, on a pu remarquer la prodigieuse fécondité d'imagination qui s'est manifestée dans toutes ces inventions. Les choses en resteront-elles où elles sont à cet égard? Cela est incertain. L'imagination des hommes aimera toujours à s'exercer; mais on peut mettre en doute que l'on produise désormais des effets beaucoup meilleurs que ceux qu'on obtient maintenant. Tous les hommes de mérite qui se sont occupés de la construction des instrumens ont voulu les perfectionner par une application plus sévère des principes de la théorie; mais dans la pratique les résultats n'ont point été ce qu'ils espéraient, soit par des causes inconnues, soit qu'on n'eût pas pris les précautions nécessaires. La théorie s'est trouvée quelquefois en opposition avec la pratique. Par exemple, les principes de la résonnance des surfaces vibrantes démontrent que les violons, violes et basses sont construits sur des données arbitraires plutôt que fondées en raison; mais dans l'application de ces principes on n'est point parvenu à faire des instrumens aussi bons que ceux qu'on fabrique

par des règles dont l'origine est inconnue. Même chose se remarque dans les pianos. Le temps portera la lumière dans ces faits mystérieux.

CHAPITRE XV.

De l'instrumentation.

L'*instrumentation* est l'art d'employer les instrumens de la manière la plus utile pour en tirer le meilleur effet possible dans la musique. Cet art peut s'apprendre avec le temps et l'expérience des effets ; mais il exige, comme toutes les autres parties de la musique, une disposition particulière, un certain pressentiment du résultat des combinaisons. Le compositeur, en disposant l'ensemble de sa musique, en faisant en un mot ce qu'on appelle *la partition*, c'est-à-dire la réunion de toutes les parties qui doivent concourir à l'effet, ne pourrait écrire qu'au hasard, s'il n'avait présens à la pensée la qualité des sons de chaque instrument, leur accent et les effets qui résultent de leurs combinaisons partielles ou totales. Quelquefois, il est vrai, on obtient des résultats qu'on n'avait point prévus ; dans d'autres circonstances, ceux qu'on s'était efforcé de produire ne réussissent pas ; mais, en général, un compositeur habile parvient au but qu'il se propose dans l'arrangement de l'instrumentation.

Ce n'est pas une des moindres merveilles de la musique que cette faculté de prévoir par la seule force des facultés intellectuelles l'effet d'un orchestre dont on dispose l'instrumentation, comme si cet orchestre jouait

réellement pendant le travail de l'artiste ; c'est cependant ce qui a lieu chaque fois qu'un compositeur imagine un morceau quelconque ; car le chant, les voix qui l'accompagnent, l'harmonie, l'effet des instrumens, tout enfin se conçoit d'un seul jet, toutes les fois qu'un musicien est né véritablement digne de ce nom. Quant à ceux qui n'imaginent les choses que successivement, on peut assurer que leurs conceptions musicales resteront toujours dans des bornes étroites. Tel était Grétry, qui avait le génie de l'expression dramatique et celui des chants heureux, mais qui, n'étant que médiocrement musicien, ne pouvait se former tout d'un coup l'idée de l'ensemble d'un morceau. Mais Haydn, Mozart, Beethoven, Chérubini, Rossini, n'ont jamais été forcés d'y revenir à deux fois pour comprendre les effets qu'ils voulaient produire.

Il est un genre de connaissances matérielles qui n'est pas moins utile au compositeur ; c'est celui des moyens propres de chaque instrument, des traits qu'ils peuvent exécuter et de ceux qui leur offriraient des difficultés insurmontables. Ce genre de connaissances peut facilement s'acquérir ou par la lecture des partitions, ou par les leçons d'un maître, ou, mieux encore, par la culture de quelques-uns de ces instrumens. Le soin que prend le compositeur de ne mettre dans chaque partie que ce que les artistes peuvent jouer avec facilité tourne au profit de l'exécution de sa musique.

Rarement on fait usage d'un seul instrument de chaque espèce dans l'instrumentation ; presque toujours les clarinettes, les hautbois, les bassons, les cors, les trompettes s'emploient deux à deux ; cependant on écrit quelquefois une partie de flûte seule, lorsqu'elle doit

s'unir à des parties de clarinettes ou de hautbois. Quelquefois aussi les cors sont au nombre de quatre; mais dans ce cas on les dispose de telle sorte que deux jouent dans un ton et deux dans un autre. Dans les morceaux qui demandent de l'éclat et de la force, on ajoute deux parties de trompettes aux parties de cors. Le trombone ne s'emploie point seul; il est ordinaire de réunir le trombone alto, le ténor, et la basse. Le système général des instrumens à vent, dans une ouverture ou dans un autre grand morceau dramatique, se compose de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux ou quatre cors, deux trompettes, trois trombones et deux bassons. On y joint presque toujours deux timbales.

Deux parties de violons, une ou deux parties de violes, violoncelle et contrebasse composent l'ensemble des instrumens à cordes d'une symphonie, et de toute espèce de musique à grand orchestre. Le nombre d'instrumentistes qu'on réunit à chaque partie de violon est indéterminé. Il peut être de huit, dix, douze et même de vingt. Les parties de violes, de violoncelle et de contrebasse sont jouées aussi par un certain nombre d'artistes.

Mozart, Haydn et quelques autres compositeurs distingués variaient le système d'instrumentation de leurs morceaux; quelquefois ils n'employaient que les hautbois et les cors comme instrumens à vent; d'autres fois les flûtes et les clarinettes remplaçaient les hautbois; d'autres fois enfin toutes les richesses de l'orchestre étaient réunies. D'heureuses oppositions d'effets résultaient de cette variété. Dans la nouvelle école, tous les moyens sont toujours réunis pour obtenir le plus grand effet possible, quel que soit le caractère du morceau. Chaque partie de la composition, prise isolément, est plus brillante,

grace à cette profusion de moyens; mais une certaine monotonie est la suite inévitable de l'uniformité de ce système. Malheureusement il en est de ce défaut comme de celui de l'abus du bruit; il a fini par devenir un mal nécessaire. Accoutumée à ce luxe d'instrumentation, l'oreille, bien qu'elle en soit souvent fatiguée, trouve faible ce qui en est dépourvu. Rien n'est funeste comme de fatiguer les sens par des sensations fortes trop prolongées ou trop répétées; le palais d'un gourmand, lorsqu'il est usé par les sauces relevées et par le piment, trouve que les mets simples et naturels manquent de saveur.

Les accompagnemens d'une musique bien faite ne se bornent point à soutenir le chant par une harmonie plaquée; souvent on y remarque un ou deux dessins qui semblent au premier abord devoir contrarier la mélodie principale, mais qui, dans la réalité, concourent à former avec elle un tout plus ou moins satisfaisant. Ces systèmes d'accompagnemens figurés peuvent importuner une oreille peu exercée, mais ils complètent le plaisir des musiciens instruits et des amateurs éclairés. Quelquefois ils deviennent la partie la plus importante du morceau, et les voix leur servent en quelque sorte d'accompagnement. Cela se remarque dans ces airs bouffes italiens qu'on désigne par ces mots : *note et parole*, et dans les chœurs. Dans ces circonstances, il est nécessaire que les formes de l'accompagnement soient gracieuses et chantantes, ou sémillantes et vives. Les œuvres de Mozart, de Cimarosa et de Paisiello renferment des choses charmantes en ce genre. Parmi les ouvrages français, les opéras de M. Boieldieu sont remplis de ces sortes d'accompagnemens spirituels.

Les instrumens de cuivre, tels que les cors, trompettes, trombones et ophicléides ont acquis une importance qu'ils n'avaient pas autrefois; Méhul et M. Chérubini ont commencé à la lui donner; Rossini a achevé la révolution, et a enrichi l'emploi de ces instrumens d'une foule de combinaisons et d'effets qui étaient inconnus avant qu'il écrivit. Employés avec sobriété, ces mêmes effets augmenteront beaucoup la puissance de la musique dans certaines circonstances où l'emploi des moyens ordinaires est insuffisant.

Après avoir jeté un coup d'œil sur les riches combinaisons d'effets dont on a poussé l'usage jusqu'à l'abus depuis quelques années, une question se présente; la voici: Abstraction faite des créations du génie, que fera-t-on maintenant pour continuer la marche progressive des effets dont on est devenu si avide? Espère-t-on en obtenir de nouveaux en augmentant le bruit? Non, car la sensation du bruit est celle qui est le plus promptement suivie de fatigue. D'un autre côté, il y aurait peut-être beaucoup de difficulté à ramener le public à la simplicité d'instrumentation de Cimarosa et de Paisiello, car il faudrait bien plus de génie pour faire adopter cette marche rétrograde qu'il n'en a fallu pour nous conduire au point où nous sommes. Que reste-t-il donc à faire? Il me semble qu'on peut l'indiquer; voici mes idées à cet égard.

La variété, comme on sait, est ce qu'on désire le plus dans les arts et ce qui est le plus rare. Le moyen d'obtenir le meilleur effet de l'orchestre serait donc d'établir cette variété dans l'instrumentation, au lieu d'adopter un système uniforme, comme on l'a toujours fait. Tous les opéras du dix-septième siècle ont pour accompagnement

des violons, des violes, et des basses de viole. Au commencement du dix-huitième siècle, l'accompagnement consiste en violons, basses, flûtes ou hautbois; successivement les ressources augmentent, mais les formes de l'instrumentation sont toujours les mêmes tant qu'un système est en vigueur. De nos jours il est rare de trouver un air, un duo, une romance même qui n'aient pour accompagnement deux parties de violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, bassons, timbales, etc. Quelle source de monotonie qu'une semblable obstination à reproduire sans cesse les mêmes sons, les mêmes accens, les mêmes associations! Pourquoi, avec des moyens bien plus développés, ne donnerait-on pas à chaque morceau une physionomie particulière, par la différence de sonorité des instrumens? On aurait des airs, des duos, des romances, des quatuors même accompagnés par des instrumens à corde de différentes espèces, ou même d'une seule, telle que des violoncelles ou des violons et altos; on pourrait diviser le système des instrumens à cordes en deux: une partie serait à sons soutenus, une autre à sons pincés. On pourrait également employer des flûtes ou des clarinettes seules; des hautbois avec des cors anglais et des bassons; des associations d'instrumens de cuivre, tels que les trompettes ordinaires, trompettes à clefs, cors, ophicléides et trombones. Cette variété que je propose pourrait être établie non-seulement dans des morceaux différens, mais même dans le cours d'une scène. La réunion de toutes les ressources aurait lieu dans les situations fortes, dans les *finales*, etc., et l'on en tirerait d'autant plus d'effet que cette réunion serait plus rare.

Tout cela, dira-t-on, n'est pas le génie. Je le sais; il

est heureux qu'il en soit ainsi; car s'il y avait des procédés pour faire de bonne musique, l'art serait peu digne de fixer l'attention des esprits élevés. Mais pourquoi n'offrirait-on pas à ce génie, sans lequel on ne peut rien, toutes les ressources que l'expérience ou la réflexion font trouver? Pourquoi borner son domaine? Réduisez Mozart et Rossini au quatuor de Pergolèse, ils trouveront de beaux chants, une harmonie élégante, mais ils ne pourront produire les effets si énergiques que vous admirez dans leurs compositions. Comment supposer l'existence de *Don Juan* et de *Moïse* avec violons, altos et basses? N'en doutons pas, les beaux effets qu'on y trouve sont le résultat d'un orchestre formidable et du génie qui a su le mettre en œuvre. Les grands maîtres des anciennes écoles ont aussi inventé des effets d'un autre genre avec des moyens bien plus simples; et voilà pourquoi je demande qu'on ne renonce point à ces moyens. Je désire qu'on use de tout; le reste est l'affaire du talent. Tout le monde a remarqué qu'au théâtre les morceaux sans accompagnement plaisent toujours quand ils sont bien chantés; cet effet est une conséquence naturelle d'un changement de moyens indépendant même de la manière plus ou moins heureuse dont le compositeur les emploie. Qu'on essaie du même procédé à l'égard de l'instrumentation, et l'on verra disparaître cette fatigue qui se fait toujours sentir vers la fin de la représentation d'un opéra de longue durée, quelque beau qu'il soit.

CHAPITRE XVI.

De la forme des pièces dans la musique vocale et dans l'instrumentale.

La musique, soit vocale, soit instrumentale, à diverses destinations qui établissent des différences naturelles dans la forme des morceaux. Quatre grandes divisions s'établissent d'abord dans la musique vocale; ce sont: 1° la musique sacrée, 2° la musique dramatique; 3° la musique de chambre; 4° les airs populaires. La musique instrumentale ne se divise qu'en deux espèces principales: 1° la musique d'orchestre; 2° la musique de chambre. Ces genres caractéristiques se subdivisent eux-mêmes en plusieurs classes particulières.

Dans la musique d'église, on trouve les messes entières, les vêpres, les motets, *Magnificat*, *Te Deum* et litanies. Les messes sont de deux espèces, ou *brèves* ou *solennelles*. On appelle *messe brève* celle où les paroles ne sont presque point répétées. Dans celles-là, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, qui sont les divisions principales, ne forment qu'un morceau de peu de durée. Il n'en est pas de même des *messes solennelles;* celles-ci ont quelquefois un développement si considérable que leur exécution dure deux ou trois heures. Dans ces messes, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* se divisent en plusieurs morceaux, qui sont indiqués par la nature des paroles. Par exemple, après l'introduction du *Credo*, qui est ordinairement pompeuse, viennent l'*Incarnatus est*, qui doit former un morceau religieux, le *Crucifixus*, dont le caractère est

sombre ou mélancolique, et le *Resurrexit*, qui annonce la joie. Les messes solennelles de Pergolèse, de Léo, de Durante et de Jomelli [1] n'avaient pas autant de développement qu'on leur en donne aujourd'hui. La raison de cette différence consiste dans la manière de concevoir la musique d'église. Les anciens maîtres croyaient que ce genre de musique devait être pompeux ou religieux; mais ils ne pensaient point à le rendre dramatique. Nos compositeurs modernes, Mozart et M. Chérubini, par exemple, ont conçu la musique d'église d'une manière toute dramatique, ce qui exige bien plus de développement, puisqu'il faut peindre une foule d'oppositions indiquées par les paroles sacrées.

Lorsque les églises étaient fréquentées par la haute société pendant presque toute la durée des fêtes et dimanches, comme cela se pratiquait il y a environ cinquante ans, on écrivait beaucoup de vêpres en musique; mais depuis que les églises sont peu fréquentées, les compositeurs ne se livrent plus à ce genre de travail, qui était très long. Les *Magnificat*, qui faisaient partie de ces vêpres, sont abandonnés ainsi que les *litanies*. Les *Te Deum*, qui servent aux réjouissances publiques, et les motets, sont les seules pièces détachées de musique d'église auxquelles les compositeurs travaillent encore. Leur développement plus ou moins grand dépend de la fantaisie du musicien.

Dans les usages des églises catholiques on ne connaît que deux manières de chanter les prières, savoir: le *plain-chant* et la musique solennelle. Le plain-chant,

(1) Maîtres napolitains qui écrivaient vers le milieu du dix-huitième siècle.

tel qu'on l'entend dans les églises de France, est horriblement défiguré par une mauvaise exécution; l'usage de la musique solennelle y devient chaque jour plus rare, en sorte qu'une oreille un peu délicate est sans cesse exposée à être déchirée par les braillemens des chantres, qui ne comprennent ni les paroles qu'ils prononcent, ni le chant qu'ils exécutent. Il est fâcheux qu'on ne puisse, à l'imitation des églises protestantes d'Allemagne, introduire dans les nôtres un genre de musique simple et facile qui soit chanté par le peuple, sans autre accompagnement que les jeux doux de l'orgue. Il y aurait dans une musique usuelle semblable, et plus de recueillement religieux, et plus de satisfaction pour l'oreille. Ce genre de musique aurait d'ailleurs l'avantage de former le peuple à un meilleur goût, et de lui faire perdre l'habitude de ces cris inhumains qui rendent les chants populaires odieux à une oreille délicate.

L'*oratorio*, en Italie, en Allemagne et en Angleterre, fait partie de la musique religieuse; mais en France, ce n'est que de la musique de concert, car jamais on n'y exécute d'oratorio dans les églises. Lorsque les compositeurs français se livraient à ce genre de travail, ils faisaient toujours entendre leurs productions au concert spirituel. Hændel, célèbre musicien allemand qui a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre, a composé de magnifiques ouvrages en ce genre sur des paroles anglaises; *le Messie*, *Judas Machabée*, *Athalie*, *Samson* et la cantate des *Fêtes d'Alexandre* sont cités surtout comme des modèles du style le plus élevé. Quels que soient les progrès de la musique à l'avenir, Hændel sera toujours cité comme un des plus beaux génies qui ont illustré cet art.

Le genre de musique qui est le plus généralement connu est celui du théâtre. Tout le monde juge la musique dramatique, tout le monde en parle, et ses termes techniques ne sont plus même inconnus aux personnes les moins versées dans l'art. Mais tout le monde ne connaît pas l'origine et les variations des divers morceaux qui entrent dans la composition d'un opéra ; je crois donc nécessaire d'entrer à ce sujet dans quelques détails.

La musique était réduite aux formes symétriques du contrepoint, qui ne trouvaient leur application que dans la musique d'église et de chambre, lorsqu'une réunion de littérateurs et de musiciens italiens, parmi lesquels on distinguait Vincent Galilée, Mei et Caccini, imagina de se servir de l'union de la poésie à la musique pour faire revivre le système dramatique des Grecs où la poésie était chantée. Galilée fit entendre comme premier essai de ce genre de pièces l'épisode du *Comte Ugolin*, qu'il avait mis en musique. L'accueil qui fut fait à ce premier éssai détermina le poète Rinuccini à composer un opéra de *Dafne* (vers 1590), qui fut mis en musique par Péri et Caccini. Cet ouvrage fut suivi d'*Euridice*, et tous deux obtinrent un grand succès. Telle est l'origine de l'opéra.

La partie la plus importante de ces ouvrages consistait en récits, qui quelquefois étaient mesurés, et quelquefois libres de toute mesure. Ces récits prirent le nom de *récitatif*. La marche de ces récitatifs anciens était moins vive, moins syllabique que celle du récitatif de nos opéras; c'était plutôt une espèce de chant languissant, dépouillé de mesure en plusieurs endroits, qu'un récitatif véritable; mais c'était cependant à cette époque une in-

novation remarquable, puisque rien de ce qui en avait précédé l'invention n'en pouvait donner l'idée.

Dans l'opéra d'*Euridice*, qui fut le second qu'on écrivit, un des personnages chante des stances anacréontiques qu'on peut considérer comme l'origine de ce qu'on nomme un air. Une petite ritournelle précède ce morceau. Les mouvemens de la basse suivent note pour note ceux de la voix, ce qui donne de la lourdeur au caractère du morceau, mais ce qui établit une différence notable entre ce genre de morceau et le récitatif, où la basse fait souvent des tenues. Au reste, le modèle des airs d'opéras existait auparavant dans les chants populaires qui étaient connus depuis long-temps. Les *airs* prirent une forme un peu plus arrêtée dans un drame musical d'Étienne Landi, intitulé *Il Santo Alessio*, qui fut composé et représenté à Rome en 1634. Celui qui se trouve au premier acte de cet ouvrage, sur les paroles : *se l'hore volano*, est remarquable non-seulement par le rhythme de la première phrase du chant, mais aussi par un trait de vocalisation assez étendu sur *il volo;* mais, comme tous les airs du dix-septième siècle, il a le défaut de contenir des changemens de mesure et de passer alternativement de trois à quatre temps. Une monotonie de forme se trouve dans tous les airs de cette époque : ils sont tous coupés en couplets comme nos vaudevilles ou nos romances. Cette habitude se retrouve encore dans tous les opéras de Cavalli, qui en composa près de quarante, et particulièrement dans son *Jason*, qui fut représenté à Venise en 1649. Par une singulière disposition, tous les airs de ce temps étaient placés au commencement des scènes et non vers la fin, comme dans les opéras modernes.

Dans la seconde moitié du dix-septième siècle, la coupe des airs fut changée, et les plus habiles compositeurs en adoptèrent une qui était ce qu'on pouvait imaginer de plus défavorable à l'effet dramatique et à la raison. Ces airs commençaient par un mouvement lent qui se terminait dans le ton du morceau; puis venait un mouvement vif, conçu dans un système d'expression scénique, après quoi l'on revenait au mouvement lent, qui était répété en entier. Le moindre défaut de ce retour était de détruire l'effet musical qui venait d'être produit par l'*allegro;* car il arrivait souvent qu'il était un contresens. Par exemple, dans l'air de l'*Olympiade*, où Mégaclès, déterminé à s'éloigner d'Aristée qu'il aime, pour la céder à Licidas, son ami, adresse à celui-ci ces vers touchans :

Se cerca, se dice :
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, mori,

C'est-à-dire : « Si elle cherche, si elle dit : *Où est « ton ami?* réponds : *Mon malheureux ami est mort.* « Ah! non; ne lui cause point une si grande peine pour « moi; réponds seulement en pleurant : *Il est parti.* « Quel abîme de maux! quitter ce qu'on aime, le quitter « pour toujours, et le quitter ainsi! »

Tous les compositeurs qui ont écrit de la musique sur ces paroles n'ont pas manqué, après le mouvement vif et dramatique qu'ils plaçaient sur ces mots, *quel abîme de maux!* de revenir froidement au commencement, et de reprendre le mouvement lent des mots, *si elle cherche, etc.*, comme s'il était possible que Mégaclès se calmât subitement après une explosion passion-

née. Jomelli est le premier qui ait senti la nécessité de finir par les quatre derniers vers.

L'usage de la coupe d'*airs* dont je viens de parler s'est perpétué jusqu'à Piccini et Sacchini. On en écrivit aussi beaucoup dans le cours du dix-huitième siècle qui n'étaient composés que d'un seul mouvement très lent et très développé : de pareils morceaux, malgré tout leur mérite, ne pourraient plus réussir aujourd'hui, où l'on s'est habitué aux rhythmes plus ou moins rapides et prononcés. De simples *cavatines*, d'une courte durée, peuvent seules être écrites dans cette manière.

Parmi les formes d'airs qui ont eu le plus de succès, le *rondeau*, qui consiste à reprendre plusieurs fois la première phrase dans le cours du morceau, tient la première place. Son invention paraît appartenir à un compositeur italien nommée Buononcini, qui vivait au commencement du dix-huitième siècle. Plus tard, Sarti, autre maître renommé, imagina le *rondeau* à deux mouvemens, dont il donna le premier exemple dans l'air *un amante sventurato*, qu'il écrivit à Rome pour le chanteur Millico, et qui eut un succès prodigieux.

Un compositeur du plus beau génie, nommé Majo, qui ne vécut point assez pour sa gloire, donna le premier exemple d'un air à un seul mouvement *allegro* sans reprise, dans celui dont les premiers mots sont, *ah! non parla*. Cette coupe d'air a eu plus de succès en France qu'en Italie, car presque tous les airs d'opéras français des anciens compositeurs ont été faits dans cette forme.

Paisiello, Cimarosa, Mozart, Paër et Mayer ont écrit beaucoup d'airs de demi-caractère composés d'un mouvement lent suivi d'un *allegro*, et quelques-uns de ces airs sont des chefs-d'œuvre d'expression ou passionnée

ou comique. Leur coupe paraît être la plus favorable à l'effet musical. Rossini a fait adopter une autre disposition, qui consiste à faire un premier mouvement allegro modéré, suivi d'un *andante* ou d'un *adagio*, et à terminer le morceau par un mouvement vif et rhythmé. Cette disposition serait bonne, quant à l'effet, si elle ne donnait aux morceaux un développement trop considérable, qui souvent fait languir la situation dramatique. La gradation des mouvemens de plus en plus précipités est un moyen presque infaillible de ranimer l'attention de l'auditoire : les imitateurs de Rossini, qui n'ont pas son génie, s'en servent souvent pour cacher la nullité de leurs idées. Il en est de ces coupes d'airs comme des moyens d'instrumentation; on peut s'en servir avec avantage, pourvu que ce ne soit pas un thème tout fait qu'on présente toujours de la même manière. Toutes les dispositions d'airs dont il vient d'être parlé sont admissibles, si l'on sait les employer à propos; il doit résulter de leur mélange une variété qui n'existe plus, et dont le besoin se fait sentir chaque jour davantage.

Une sorte de petit air, qu'on nomme *couplet* quand le caractère en est gai, et *romance* lorsqu'il est mélancolique, appartient originairement à l'opéra français. Dans sa nouveauté, l'opéra-comique, tel qu'il parut aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, n'était que ce qu'on nomme maintenant *le vaudeville*. Les couplets en faisaient tous les frais. Ce petit genre de musique, né du goût fort ancien des Français pour les chansons, est encore fort à la mode dans le public, et souvent les compositeurs qui veulent lui plaire en font usage jusqu'à l'abus. Cependant, tout en condamnant cette profusion de petits morceaux, je

suis loin d'en blâmer absolument l'usage. Les couplets et les romances, qui exigent de la part du musicien de l'esprit et du goût, ont l'avantage de ne pas ralentir la marche scénique, comme le ferait un grand air, et l'on peut y mettre des mélodies aussi suaves, aussi élégantes que dans celui-ci. Toute la différence consiste dans les proportions qui sont plus petites. Les couplets et les romances ont d'ailleurs l'avantage de varier les formes. Les compositeurs italiens ont senti qu'il était possible d'en tirer bon parti; depuis peu d'années ils ont introduit dans leurs opéras des romances qui ont toujours été bien accueillies, même par les Italiens. A la tête de ces morceaux il faut placer la romance d'*Otello*.

Après l'air, le genre de morceau qu'on trouve le plus communément dans la musique de théâtre est le *duo*. Ses formes ont subi à peu près les mêmes variations que celles des airs. Le premier exemple d'un duo se trouve dans le drame d'*il Santo Alessio*, dont j'ai déjà parlé; mais c'est surtout dans l'opéra bouffe italien qu'on le trouve le plus souvent employé. Les anciens opéras sérieux italiens n'en contenaient autrefois qu'un seul, qui était toujours placé dans la scène la plus intéressante. Aujourd'hui on n'écrit guère d'opéra qui ne renferme plusieurs duos, ou comiques, ou sérieux, ou de demi-caractère.

Les compositeurs italiens n'écrivent plus que des duos dont ils semblent mesurer le mérite à la taille; ce sont toujours les mêmes patrons, c'est à-dire les trois interminables mouvemens; et l'on se croirait déshonoré si l'on composait un duo court et gracieux comme ceux du *Mariage de Figaro* et de *Don Juan*, *Su l'aria*; *Crudel, perche fin ora*; ou *La ci darem la mano*. Il faudra

pourtant en revenir à user quelquefois de ces proportions, qui, quoi qu'on en dise, sont plus dramatiques que la plupart des longs morceaux qui leur ont succédé.

Les trios d'opéras sont nés en Italie, comme tous les morceaux d'ensemble. C'est dans l'opéra bouffe que Logroscino, compositeur vénitien, en fit le premier essai vers 1750. Il fut surpassé dans ses effets par Galuppi, son compatriote; mais ce fut surtout Piccini qui, dans sa *Buona Figliola*, porta ce qu'on appelle en général des *morceaux d'ensemble* à un point de perfection très remarquable. Les *finale*, qui n'en sont que des modifications très développées, devinrent aussi nécessaires pour les terminaisons d'actes. On sait tout l'intérêt que Paisiello, Cimarosa et Guglielmi surent répandre sur cette partie de la musique. Le fameux septuor du *Roi Théodore* fut un pas immense fait dans l'art de jeter de l'intérêt sur les scènes lyriques à personnages nombreux; Mozart compléta ensuite cette grande révolution musicale par ses merveilleux trios, quatuors, sextuors et finales de *la Flûte enchantée*, de *Don Juan* et du *Mariage de Figaro*. Rossini n'a point inventé dans la forme des morceaux d'ensemble; mais il a perfectionné des détails de rhythme, d'effets de voix et d'instrumentation.

Les anciens compositeurs français ne comprenaient pas l'utilité des grandes réunions de voix qui n'auraient peut-être pas été à la portée de leur auditoire. D'ailleurs les sujets d'opéras-comiques étaient trop légers, et le nombre des personnages trop peu considérable pour qu'on pût rien écrire de semblable. Cependant Philidor saisit l'occasion qui lui fut offerte dans *Tom Jones* pour faire un bon quatuor; Monsigny, dont le savoir en mu-

sique était fort médiocre, mais qui possédait une imagination très vive et beaucoup de sensibilité, fit aussi dans *Félix* ou *l'Enfant trouvé* un trio, sinon fort bon, du moins fort expressif.

Quant à l'opéra sérieux français, Gluck, qui en avait fixé la forme, ne fit entrer dans sa composition que le récitatif porté à sa plus grande perfection, les chœurs, les airs, rarement les duos, et presque jamais les trios, quatuors ou morceaux d'ensemble. Les formes un peu compliquées de ce genre de musique ne commencèrent à se naturaliser en France que par les travaux de Méhul et de M. Chérubini. Concevant les développemens de la scène lyrique sur un plan plus vaste que leurs devanciers, ces deux grands musiciens appliquèrent à la scène française les améliorations de l'opéra italien, en les modifiant par les qualités particulières de leur génie. Leurs productions eurent un degré d'énergie de plus que celles de Paisiello et de Cimarosa; ils exagérèrent même la richesse d'harmonie dont l'école allemande avait donné le modèle; ils firent des découvertes dans l'instrumentation, découvertes dont Rossini a profité depuis lors; ils furent enfin plus observateurs de l'exactitude dramatique; mais ils chantèrent moins heureusement, et firent quelquefois consister un peu plus le mérite de la musique dans l'arrangement que dans l'inspiration. Quoi qu'il en soit de l'opinion qu'on peut se faire du genre qu'ils avaient adopté, on ne peut nier qu'ils aient rendu de grands services aux progrès de leur art; ce sont eux qui ont fait enfin pénétrer dans la musique des proportions musicales plus grandes que celles dont les Français avaient l'habitude, et qui ont écrit de vrais morceaux d'ensemble, de vrais finales dignes de fixer l'attention

des musiciens instruits et des gens de goût. Leur exemple a tracé la route à d'autres compositeurs habiles qui leur ont succédé : MM. Boieldieu, Catel, Auber, Hérold et d'autres, se font gloire d'avoir reçu leurs conseils et suivi leur exemple. M. Boieldieu s'est particulièrement distingué par la grace, l'élégance et l'esprit qu'il a su allier avec les formes musicales développées.

Une des qualités par lesquelles l'école française s'est distinguée le plus est celle d'avoir produit des chœurs excellens. Rameau fut le premier qui fit briller les opéras français par la beauté de ce genre de morceau. Si son mérite est inférieur à celui de Hændel sous le rapport de la richesse des formes savantes et de la modulation, on ne peut nier du moins qu'il n'ait su donner aux chœurs de ses opéras une grande force dramatique. D'ailleurs, les formes savantes des chœurs d'oratorios et les fugues dont ils sont remplis ne conviennent point à la scène; car il ne faut point détourner l'attention de l'objet principal, qui est l'intérêt dramatique. Depuis Rameau, une immense quantité de chœurs français ont été écrits par Gluck, Mehul, M. Chérubini, et toute leur école.

Cette portion de l'opéra était autrefois la plus faible en Italie, parce que les spectateurs italiens n'y attachaient aucune importance. MM. Paër et Mayer ont été les premiers à rendre aux chœurs l'éclat qu'ils doivent avoir dans la musique dramatique; Rossini est venu après eux enrichir cette partie du drame de formes mélodiques qu'on ne lui avait pas données auparavant; il en résulta des effets nouveaux auxquels on n'était pas accoutumé, et qui ont eu de brillans succès. Les chœurs de Weber sont distribués d'une manière pittoresque et dramatique.

L'ouverture des opéras, que les Italiens nomment *sin-*

fonia, est considérée par quelques personnes comme une partie importante de la musique d'un drame ; d'autres en font peu de cas. La première ouverture qui ait joui de quelque réputation en Italie est celle de la *Frascatana* de Paisiello. L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, fit un effet prodigieux lorsqu'on l'entendit pour la première fois, en 1773, et depuis lors elle n'a cessé d'exciter l'admiration par le mélange de majesté, de désordre et de pathétique dont elle est empreinte. L'ouverture de *Démophon*, de Vogel, est aussi fort belle dans son début et dans toute sa première partie, mais la fin est indigne du commencement. Deux autres ouvertures ont eu aussi beaucoup de réputation en France ; ce sont celles de la *Caravane* et de *Panurge*, composées toutes deux par Grétry. Elles contiennent des phrases d'un chant heureux, mais elles ne méritent point leur réputation, car elles sont mal faites. Dénuées de plan, de facture et d'harmonie, ces ouvertures n'ont pu obtenir leur succès que lorsque le goût du public français était encore à former. M. Chérubini a fait plusieurs ouvertures dont le mérite est très remarquable ; elles sont devenues classiques dans presque tous les concerts de l'Europe ; on les joue avec un égal succès en Angleterre, en Allemagne et en France. Les plus belles sont celles de l'*Hôtellerie portugaise* et d'*Anacréon* ; leur plan, leur facture et leur instrumentation sont également admirables.

Parmi les morceaux de ce genre, il en est un qui est considéré comme ce qui existe de plus beau, sous quelque aspect qu'on veuille l'examiner ; c'est l'ouverture de la *Flûte enchantée*, de Mozart, chef-d'œuvre inimitable qui sera éternellement le modèle des ouvertures et le désespoir des compositeurs. Tout se trouve réuni dans ce

bel ouvrage; début large et magnifique, nouveauté des motifs, variété dans la manière de les reproduire, science profonde dans le plan et dans les détails, instrumentation piquante, intérêt croissant et péroraison pleine de chaleur. On peut encore citer comme des modèles d'intérêt dramatique les ouvertures d'*Egmont* et de *Prométhée*, de Beethoven. Rossini, dans ses ouvertures de *Tancrède*, d'*Otello*, du *Barbier de Séville* et de *Semiramide*, a multiplié les mélodies les plus heureuses et les effets d'instrumentation les plus séduisans; mais il y a fait voir que le génie le plus heureusement organisé ne suffit pas toujours pour tirer parti des idées les plus favorables. En effet, tout morceau de musique instrumentale se divise ordinairement en deux parties. La première contient l'exposé des idées de l'auteur et module dans un ton relatif au ton principal; la seconde partie est consacrée au développement de ces idées, au retour dans le ton primitif, et à la répétition de certains traits de la première. Le développement des idées dans la seconde partie est ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de traiter une ouverture; il exige des études préliminaires dans la science du contrepoint, et du soin dans les combinaisons. Rossini a coupé le nœud gordien; il n'a point fait la seconde partie, et s'est borné à quelques accords pour rentrer dans le ton primitif, et à répéter à peu près exactement toute la première partie dans un autre ton. Dans l'ouverture de *Guillaume Tell* il s'est livré à de plus grands développemens et a produit un ouvrage plus digne de sa brillante réputation.

On a répété souvent qu'une ouverture doit être un résumé de la pièce, et qu'elle doit rappeler quelques traits des situations principales qui s'y trouvent. Plu-

sieurs musiciens ont adopté cette idée, et n'ont fait qu'une espèce de pot-pourri de l'ouverture de leur opéra ; cette idée me paraît bizarre. Qu'un résumé de l'opéra soit nécessaire, à la bonne heure ; mais ce résumé devrait se trouver à la fin de la pièce, où le spectateur peut sentir le mérite du retour de certaines phrases qui lui rappellent des situations de l'ouvrage. Si, au contraire, ces phrases sont entendues par lui avant qu'il ait pris connaissance des situations, elles ne lui rappellent rien et n'attirent pas plus son attention que d'autres phrases ne pourraient le faire. Au reste, il est bon de se rappeler qu'aucune ouverture justement estimée n'est faite dans ce système. Les ouvertures d'*Iphigénie*, de *Démophon*, de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée*, d'*Egmont*, de *Prométhée*, de l'*Hôtellerie portugaise* et d'*Anacréon* ne sont que des symphonies dramatiques, et non des pots-pourris.

Quoique l'ouverture appartienne à la musique instrumentale, j'ai cru devoir en parler à propos du drame musical. Je reviens à ce qui concerne la forme des pièces vocales.

Dans le cours des seizième et dix-septième siècles il y eut de véritable musique de concert privé, laquelle consistait en une sorte de pièces vocales à quatre, cinq ou six parties, et qu'on nommait *madrigaux* et *chansons* ; l'usage de ce genre de musique a diminué dès que l'opéra fut devenu assez intéressant pour attirer l'attention des amateurs ; insensiblement les airs d'opéras ont pris la place de ce qu'on nommait *la musique de chambre*, et celle-ci a fini par disparaître presque entièrement. On n'en a conservé que les *canzonette*, en Italie ; les *lieder*, en Allemagne, et les *romances* pour une ou

deux voix, en France. Ces différentes pièces participent du goût national empreint dans les autres parties de la musique de chacun de ces peuples; ainsi le goût des Italiens pour le chant élégant et embelli de *fioritures* se remarque dans les *canzonette*; les *lieder* ou chansons allemandes se distinguent par une franchise de ton remarquable uni à un sentiment d'harmonie recherché; les *romances* françaises brillent surtout par une expression ou dramatique ou spirituelle des paroles. On donne souvent le nom de *nocturnes* aux romances à deux voix.

Ces petites voix ont quelquefois une vogue prodigieuse dans la nouveauté, et leurs auteurs jouissent pendant dix ou douze ans de réputations de salons fort brillantes, qu'ils perdent par suite de l'engouement qui se manifeste pour quelque nouveau venu. Un musicien devenu célèbre dans un genre plus élevé, M. Boieldieu, a fait des romances charmantes qui ont été fort recherchées; après lui est venu Garat, puis Blangini, puis Mme Gail, à qui M. Romagnési a succédé; M. Amédée de Beauplan a joui d'un instant de vogue; aujourd'hui MM. Labarre, Panseron et Masini sont à la mode.

La musique instrumentale se divise en plusieurs branches qui se rattachent à deux espèces principales: 1° la musique de concert; 2° la musique de chambre.

La symphonie tient le premier rang dans la musique de concert. Son origine remonte à un certain genre de pièces instrumentales qu'on nommait autrefois en Italie *ricercari da suonare*, et en Allemagne *partien*, lesquelles se composaient de chansons variées, d'airs de danses et de fugues ou morceaux fugués, destinés à être exécutés par des violes, des basses de violes, des luths,

théorbes, etc. Lorsque ces pièces passèrent de mode, on leur substitua des morceaux coupés en deux parties, d'un mouvement assez vif, suivis d'un autre morceau d'un mouvement plus lent, et d'un rondeau qui tirait son nom de la répétition d'une phrase principale. Les premières symphonies ne furent d'abord composées que de deux parties de violon, alto et basse. Un musicien allemand nommé Vanhall commença à perfectionner la symphonie, en y ajoutant deux hautbois et deux cors; il fut imité par Toesky, Van-Malder et Stamitz. Gossec ajouta les parties de clarinettes et de bassons aux autres instrumens, et les *menuets* avec les *trios* augmentèrent le nombre des morceaux qui existaient déjà dans la symphonie. Le *menuet* tire son nom de la mesure à trois temps dans laquelle il est écrit. Il était autrefois d'un mouvement presque aussi lent que la danse dont il porte le nom; mais insensiblement sa vitesse a augmenté, et Beethoven a fini par en faire un *presto*. C'est à cause de cela qu'il lui a ôté son nom de menuet, pour lui substituer celui de *scherzo* (badinage). Je n'ai pu découvrir ce que signifie le nom de *trio* qu'on donne à la seconde partie du menuet. Il se pourrait qu'il vînt de ce qu'on supprimait quelquefois un instrument dans cette seconde partie.

On ne peut guère prononcer le nom de *symphonie* sans réveiller le souvenir de Haydn. Ce grand musicien a si bien perfectionné le plan et les détails de ce genre de musique qu'il en est en quelque sorte le créateur. L'histoire des progrès du génie et du talent de cet homme étonnant est l'histoire même des progrès de l'art. Déjà ses premiers ouvrages annonçaient sa supériorité sur ses contemporains; mais ils étaient bien inférieurs à ceux qui,

depuis, sont sortis de sa plume. Si l'on n'oublie pas que ces mêmes ouvrages ont toujours été mesurés au degré d'habileté des exécutans, habileté qu'il a lui-même provoquée et dont il est en partie cause, on concevra sans peine quelle profondeur de talent il a fallu pour produire des chefs-d'œuvre en se conformant ainsi à des entraves et à des considérations particulières. Si Haydn était venu dans un temps où le savoir des exécutans eût été ce qu'il est aujourd'hui, il n'aurait rien laissé à faire à ses successeurs. Le talent principal de Haydn consiste à tirer parti de l'idée la plus simple, à la développer de la manière la plus savante, la plus riche en harmonie, la plus inattendue dans ses effets, sans jamais cesser d'être gracieux. Une autre qualité le distingue, c'est la rectitude et la netteté du plan, qui sont telles que l'amateur le moins instruit en suit sans peine les détails comme le musicien le plus habile.

Mozart, toujours passionné, toujours mû par un sentiment profond, a moins brillé que Haydn dans le développement de la pensée de ses symphonies; mais il a trouvé, dans cette sensibilité exquise dont il était si abondamment pourvu, une puissance d'émotion qui entraîne toujours l'auditoire et qui lui fait partager sa passion.

Beethoven, dont le talent fut long-temps méconnu en France, règne maintenant dans la symphonie. Plus hardi que les deux grands artistes que je viens de nommer, il ne craint pas d'aborder les plus grandes difficultés, et souvent il en triomphe avec bonheur. Son génie s'élève aux plus hautes régions, nul n'a connu mieux que lui les effets de l'instrumentation, dans lesquelles il a fait beaucoup de découvertes; mais il est souvent bizarre, incorrect, et semble plutôt improviser que suivre un plan

arrêté. Du reste il partage le sort de tous les hommes de génie, en occupant l'attention plutôt des beautés qu'il prodigue que des défauts qui les déparent.

Les quatuors, quintettis, sextuors, etc., sont des diminutifs de la symphonie; ils sont destinés à en tenir lieu dans les concerts privés. Haydn, Mozart et Beethoven sont encore les chefs de ce genre de symphonie en miniature, et souvent le talent qu'ils y déploient est tel qu'ils font oublier les étroites proportions des moyens qu'ils mettent en usage. Les mêmes qualités que ces trois grands artistes ont mises dans la grande symphonie se retrouvent dans le genre du quatuor.

Un homme qui a vécu pauvre, isolé et méconnu en Espagne, a aussi cultivé ce genre, et particulièrement le *quintetto*, avec un rare bonheur d'inspiration; cet homme est Bocchérini. N'ayant point assez de communications avec le monde pour être informé des progrès de la musique et des variations du goût, il composa pendant près de cinquante ans sans renouveler ses sensations musicales par l'audition ou par la lecture des œuvres de Haydn ou de Mozart; il tira tout ce qu'il écrivit de son propre fonds; de là l'indépendance de manière et de style, l'originalité d'idées, et le charme de naïveté qui caractérisent ses productions. On peut désirer plus d'acquis, plus de richesse d'harmonie et quelque peu moins de vieillesse dans les formes de la musique de Bocchérini, mais non plus de véritable inspiration.

La *sonate*, pour un instrument seul ou pour plusieurs réunis, est encore une sorte de symphonie. Son nom vient de *suonare*, qui signifie jouer d'un ou plusieurs instrumens. Ce mot ne s'appliquait autrefois qu'aux

instrumens à cordes ou à vent ; en parlant des instrumens à clavier on disait *toccare*, d'où l'on avait fait *toccata*, qui signifie *une pièce à toucher ;* depuis près d'un siècle, *sonate* se dit de toutes les pièces de ce genre, pour quelque instrument que ce soit.

Comme la symphonie ou le quatuor, la sonate se divise en plusieurs morceaux, qui consistent en un premier mouvement, un adagio et un rondeau ; rarement on y joint un menuet. Les sonates accompagnées par un ou deux instrumens prennent ordinairement les noms de *duos* ou *trios*. Il y a des sonates de piano composées pour être exécutées par deux personnes. Les quatre mains embrassent toute l'étendue du clavier et remplissent l'harmonie d'une manière riche et intéressante de formes, quand ces pièces sont écrites par un compositeur habile.

Les meilleures sonates de piano ont été écrites par Ch.-Ph.-Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clémenti, Dusseck, Cramer ; les sonates fuguées de Jean-Sébastien Bach pour clavecin et violon sont des chefs-d'œuvre. Krumpholtz a été pour la musique de harpe ce que Clémenti fut pour celle de piano, c'est-à-dire le modèle de ceux qui ont écrit ensuite pour cet instrument. Une élévation de style peu commune et des effets d'une harmonie piquante sont les qualités par lesquelles ce compositeur s'est distingué. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair sont à la tête des auteurs qui ont composé les meilleurs sonates de violon. Francischello et Duport se sont distingués dans la composition des sonates de violoncelle. Quant aux sonates d'instrumens à vent, il y en a peu qui méritent d'être citées. En général, la musique destinée à ces instrumens est restée dans un état d'infé-

riorité très sensible ; un compositeur habile pourrait y acquérir de la réputation, par cela seul qu'il mettrait ce genre de musique à la hauteur des pièces qui ont été écrites pour tous les autres instrumens. On ne possède en ce genre qu'un ou deux beaux morceaux de Mozart et de Beethoven. Krommer a écrit aussi de la musique d'instrumens à vent dans laquelle il y a de l'effet, et M. Reicha, venu après lui, a écrit les meilleurs ouvrages en ce genre qui soient connus en France.

Depuis plusieurs années, la sonate est tombée dans le discrédit. Certaine futilité de goût, qui a fait invasion dans la musique, a substitué aux formes sérieuses de ce genre de pièces des ouvrages plus légers auxquels on donne les noms de *fantaisies*, d'*airs variés*, de *caprices*, etc. La fantaisie, dans son origine, était une pièce où le compositeur se livrait à toutes les saillies de son imagination. Point de plan; point de *parti-pris ;* l'inspiration du moment, de l'art, de la science même, mais cachée avec soin, voilà ce qu'on trouvait dans la fantaisie telle que Bach, Handel et Mozart savaient la faire. Mais ce n'est point cela qu'on entend aujourd'hui par ce mot. Jamais fantaisie ne fut moins réelle que ce qu'on trouve dans les pièces qui portent ce nom. Tout, excepté l'art et la science, y est réglé, compassé, arrangé sur un plan qui est toujours le même. Entendre une fantaisie moderne, c'est les entendre toutes, car elles sont toutes faites sur le même modèle, sauf le thème principal, qui n'est pas même d'invention ; car c'est presque toujours le chant d'une romance ou d'un air d'opéra qui en fait les frais. La fantaisie se terminant toujours par des variations sur ce thème, l'air varié n'en diffère point. Il n'est pas possible que le dégoût et la satiété ne soient

la suite de l'abus qu'on fait de ces formes ; alors on reviendra à de la musique plus réelle, et l'art rentrera dans son domaine.

Ces tristes fantaisies, ces airs variés si monotones, ont aussi usurpé la place du *concerto*, sorte de pièce qui n'est pas sans défaut, mais qui a du moins l'avantage de montrer le talent de l'artiste sous un aspect de grandes proportions. *Concerto*, mot italien qui signifiait autrefois *un concert*, une assemblée de musiciens qui exécutent divers morceaux de musique (on dit maintenant *academia*), s'écrivit d'abord *concento*. Dans le dix-septième siècle on commença à donner le nom de *concerto* à des morceaux composés pour faire briller un instrument principal que les autres accompagnaient ; mais ce ne fut que vers le temps de Corelli, célèbre violoniste romain, que ce genre de pièce devint à la mode. On croit généralement qu'un autre violoniste, nommé Torelli, qui ne le précéda que de quelques années, donna au concerto la forme qu'il a conservée jusque vers 1760. Le concerto, lorsqu'il était accompagné d'un double quatuor de violon, viole et basse, s'appelait *concerto grosso*, grand concert. Le *concerto grosso* avait des espèces de *tutti* où tous les instrumens étaient employés ; mais un autre genre de concerto, qu'on appelait *concerto da camera*, n'avait qu'une partie principale avec de simples accompagnemens. Il n'y eut d'abord que des concertos de violons, mais par la suite on en a fait pour tous les instrumens, et l'on y a joint des accompagnemens d'orchestre complet.

Les concertos de violon composés par Corelli, Vivaldi et Tartini furent autrefois célèbres dans le monde ; ils le sont encore dans l'école, et méritent la vénération

des artistes par la grandeur des pensées et la noblesse du style. Stamitz, Lolli et Jarnowick, bien qu'ils ne fussent pas dépourvus de mérite, ne surent point conserver au concerto son caractère d'élévation. Leurs efforts eurent pour but de se mettre à la portée du public par des choses agréables, et l'on doit avouer qu'ils y réussirent souvent. Le premier de ces violonistes, qui était né en Bohême, et qui brilla à la cour de Manheim, vers 1750, réduisit à deux le nombre des morceaux qui entraient dans la composition du concerto, c'est-à-dire à un premier morceau et au *rondeau* ou *rondo*, et divisa chacun de ces morceaux en trois solos, entrecoupés de *tutti*. Les rondeaux de Jarnowick eurent beaucoup de succès. Enfin parut Viotti, qui, sans rien inventer quant à la forme du concerto, se montra tellement inventeur dans le chant, dans les traits, dans la forme des accompagnemens, dans l'harmonie et dans la modulation, qu'il fit bientôt oublier ses devanciers, et qu'il laissa ses rivaux sans espoir de soutenir la comparaison. Viotti ne brillait point par le savoir ; ses études avaient été médiocres; mais sa richesse d'imagination était telle qu'il n'avait pas besoin de songer à économiser ses idées. Il composait bien plus par instinct que par réflexion; mais cet instinct le guidait à merveille, et lui faisait rencontrer juste, même dans l'harmonie.

On ne s'est avisé de faire des concertos de clavecin que long-temps après les premières compositions du même genre pour le violon, et plus tard encore on en a eu pour les instrumens à vent ; mais les uns et les autres ne furent que des imitations des formes arrêtées du concerto *à la Stamitz*. Cependant ce sont précisément ces formes qui me semblent vicieuses et qui me

paraissent causer l'ennui de l'auditoire. Comment se fait-il qu'on soit resté jusqu'aujourd'hui attaché à une coupe aussi défectueuse que celle de ces concertos où le premier *tutti* fait entendre exactement les mêmes phrases que le premier solo? où il suit la même modulation de la tonique à la dominante pour revenir ensuite à la tonique et recommencer la même marche? où trois solos, qui ne sont que le développement des mêmes idées, les reproduisent sans cesse en variant seulement le ton? où les cadences de repos, multipliées à dessein pour avertir le public qu'il doit applaudir l'exécutant, contribuent à rendre le morceau plus monotone? enfin, où le morceau final reproduit à peu près le même système et tous les défauts du premier *allegro*? Il serait temps de chercher les moyens d'éviter ces défauts et de ne plus avoir de ces cadres tout faits pour toute espèce de sujets. La fantaisie d'un compositeur doit être libre, et les idées ne doivent pas être accommodées à la forme, mais la forme aux idées.

Il est un genre de musique instrumentale qu'on peut considérer comme une branche de musique sacrée : je veux parler des pièces d'orgues. Outre que les ressources immenses de l'instrument invitent le génie de l'organiste à la variété, la diversité des cultes et des cérémonies de chaque rite occasionnent l'emploi de beaucoup de styles différens. Par exemple, dans les églises protestantes, l'organiste doit savoir accompagner par une harmonie riche d'effet et de modulation les chorals et cantiques. De plus, il doit posséder une imagination féconde pour les préludes de ces cantiques, qu'il faut savoir varier avec élégance sans nuire à la majesté du temple et sans négliger la science. La fugue, véritable fondement de

l'art de toucher de l'orgue, doit être familière à l'artiste; enfin il est nécessaire qu'il possède la connaissance des anciens styles pour en tirer parti dans les circonstances favorables. L'Allemagne a produit une quantité prodigieuse de grands organistes; depuis Samuel Scheidt, qui vivait à Hambourg au commencement du dix-septième siècle, et qui posséda un talent de premier ordre, on compte Buxtehude, Reinken, Jean-Sébastien Bach, Kittel, etc., qui ont écrit dans tous les genres des pièces d'orgues qui seront long-temps encore considérées comme des modèles de perfection.

L'art de l'organiste catholique est encore plus étendu. La nécessité de bien connaître les plains-chants romain et parisien, ainsi que les différentes manières de les accompagner, soit en les plaçant à la basse, soit en les mettant au-dessus; l'art de traiter les messes, vêpres, *Magnificat*, hymnes, antiennes et *Te Deum* selon l'importance des fêtes, les offertoires et autres grandes pièces, les fugues ou le style fugué; tout cela, dis-je, appartient à cet art de l'organiste, dont on ne soupçonne point en général la difficulté. Dans les préjugés ordinaires, un organiste est un artiste vulgaire, auquel on donne peu d'attention; dans le fonds cependant, un organiste qui possède toutes les qualités de son art devrait marcher de pair avec les compositeurs les plus renommés, car rien n'est plus difficile ni plus rare que de rencontrer cette réunion de qualités.

Il s'en faut de beaucoup que le répertoire de l'organiste catholique soit aussi riche que celui de l'organiste protestant. Après Frescobaldi et un petit nombre d'anciens organistes italiens et français qui ont laissé de beaux ouvrages, on ne trouve rien. Malheureusement il

n'y a point une seule place d'organiste en France qui offre des ressources suffisantes pour vivre; il n'est donc point étonnant que l'émulation des artistes ne soit point excitée, et que l'art d'écrire pour l'orgue se détériore de plus en plus. Il est douteux que cet art se régénère, si le talent ne peut espérer une existence honorable.

Dans l'aperçu qui vient d'être fait de la forme des pièces de musique, quelques genres secondaires ont été négligés, parce qu'ils ne sont que des divisions, ou plutôt de légères modifications de genres plus importans; mais rien d'essentiel n'a été oublié.

TROISIÈME SECTION.

DE L'EXÉCUTION.

CHAPITRE XVII.

Du chant et des chanteurs.

Lorsqu'un chanteur, doué d'une belle voix, d'intelligence, de sentiment, et qui a consacré plusieurs années de sa vie à développer par l'étude les qualités dont la nature l'a pourvu, lors, dis-je, que ce chanteur vient essayer pour la première fois en public l'effet des avantages qui semblent devoir assurer son succès, et qu'il voit tout à coup ses espérances déçues, il accuse ce même public d'injustice, et celui-ci traite le chanteur d'ignorant et de cuistre. En pareil cas tout le monde a tort; car, d'une part, celui qui ne connaît ses moyens que par l'effet qu'ils ont produit dans une école est hors d'état d'en régler l'usage devant une grande assemblée et dans un vaste local; et, d'un autre côté, le public se presse trop de juger sur ses premières impressions, n'ayant ni assez d'expérience, ni assez de savoir pour discerner le bien qui se trouve mêlé au mal, ou pour tenir compte des circonstances qui peuvent s'opposer à l'effet des talens du chanteur. Que de fois le public a lui-même réformé ses jugemens, faute de les avoir portés d'abord avec connaissance de cause! Tant de choses sont à examiner dans l'art du chant qu'à

moins d'en avoir fait une étude particulière, ou d'avoir appris par la réflexion et l'expérience en quoi cet art consiste, il est bien difficile de ne point se tromper à la première audition d'un chanteur, soit en bien, soit en mal.

Pour chanter, il ne suffit pas de posséder une belle voix, quoique ce don de la nature soit un avantage précieux que toute l'habileté possible ne peut jamais remplacer. Mais celui qui possède l'art de poser sa voix avec aplomb et d'en ménager les ressources, tire quelquefois meilleur parti d'une voix médiocre, qu'un chanteur ignorant ne peut faire d'un bel organe.

Poser la voix, c'est coordonner aussi parfaitement que cela est possible les mouvemens de la respiration avec l'émission du son, et développer la puissance de ce son autant que le comportent le timbre de l'organe et la conformation de la poitrine, sans arriver jusqu'à l'effort qui fait dégénérer le son en cri. Lorsqu'il existait en Italie de bonnes écoles de chant, *la mise de voix*, comme disaient les chanteurs de ce temps, était une étude de plusieurs années; car on ne croyait point alors comme aujourd'hui que le talent s'improvise. On peut juger du soin que les maitres et les élèves mettaient à cette étude par l'anecdote suivante.

Porpora, l'un des plus illustres maitres de l'Italie, prend en amitié un jeune *castrato* son élève. Il lui demande s'il se sent le courage de suivre constamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuse qu'elle puisse lui paraître. Sur sa réponse affirmative, il note sur une page de papier réglé les gammes diatoniques et chromatiques, ascendantes et descendantes, les sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., pour apprendre à franchir les

intervalles et à porter le son; des *trilles*, des *groupes*, des *appogiatures* et des traits de vocalisation de différentes espèces.

Cette feuille occupe seule pendant un an le maître et l'écolier; l'année suivante y est encore consacrée; à la troisième, on ne parle pas de la changer; l'élève commence à murmurer; mais le maître lui rappelle sa promesse. La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit, et toujours l'éternelle feuille. A la sixième on ne la quitte point encore, mais on y joint des leçons d'articulation, de prononciation et enfin de déclamation; à la fin de cette année l'élève, qui ne croyait encore en être qu'aux élémens, fut bien surpris quand le maître lui dit: « Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre; tu es le « premier chanteur de l'Italie et du monde. » Il disait vrai, car ce chanteur était Caffarelli.

Ce n'est plus ainsi qu'on s'y prend maintenant. Un élève qui se confie aux soins d'un maître ne se rend auprès de lui que pour apprendre tel air, tel duo; le crayon du maître trace quelques traits, quelques ornemens; le chanteur en herbe en attrape ce qu'il peut, et bientôt il se compare aux premiers artistes. Aussi n'avons-nous plus de Caffarelli. Il ne reste pas maintenant en Europe une seule école où l'on emploie six ans à enseigner le mécanisme du chant. Il est vrai que, pour y consacrer un temps si considérable, il faut prendre les élèves dans une extrême jeunesse, et que les chances désavantageuses de la mue peuvent rendre inutile tout à coup le travail de plusieurs années. La voix des castrats ne présentait point les mêmes inconvéniens; elle avait d'ailleurs l'avantage d'une mise de voix naturelle; aussi ces êtres infortunés ont-ils été les chanteurs les plus parfaits qu'il y ait eus,

lorsque l'opération n'a point été suivie d'accidens. Si c'est un triomphe pour la morale que l'humanité ne soit plus soumise à ces honteuses mutilations, c'est une calamité pour l'art que d'être privé de ces voix admirables. On ne peut se faire d'idée aujourd'hui de ce que furent des chanteurs tels que Balthasar Ferri, Sénésino, Farinelli et plusieurs autres qui brillaient dans la première moitié du dix-huitième siècle. Crescentini, qui a terminé sa carrière de chanteur à la cour de Napoléon, et qui est maintenant professeur de chant au collége royal de Naples, est le dernier virtuose de cette belle école italienne.

Après les voix de castrats, les voix de femmes sont celles qui ont le moins à redouter la mue. Le seul effet qui résulte de l'approche de la nubilité est un certain amaigrissement du timbre, qui dure ordinairement deux ou trois ans, après quoi la voix reprend son éclat et acquiert une qualité plus pure, plus onctueuse qu'avant son altération. C'est depuis l'âge de dix-huit ans jusqu'à trente que les femmes jouissent de toute la beauté de leur voix, quand des études mal dirigées n'ont point détérioré les dons de la nature.

On se rappelle ce qui a été dit concernant la voix de poitrine et la voix mixte ou de tête des hommes; les femmes ne possèdent pas ce dernier genre de voix, ce qui fait qu'elles ne peuvent monter avec autant de facilité que les ténors. Mais si cet avantage ne leur est point dévolu, elles ont celui d'avoir plus d'égalité. Les voix de femmes sont naturellement moins bien posées que celles des hommes. On y remarque en général une sorte de petit sifflement sourd qui précède le son et qui fait naître l'habitude de prendre le son un peu en dessous pour le

porter ensuite à son intonation réelle. Les maîtres ne sont point assez attentifs à corriger ce défaut; dès que l'habitude en a été contractée pendant un an ou deux, le mal est sans remède. La rareté des voix de femmes très pures ajoute à leur mérite. Madame Barilli en était douée; madame Damoreau possède le même avantage.

Le travail le plus utile de l'art du chant, pour les femmes, consiste dans le développement de la respiration, qui est chez elles plus courte que chez les hommes, ce qui est cause qu'elles respirent souvent mal à propos, soit en altérant le sens de la phrase musicale, soit même en nuisant à la prononciation.

Je me suis servi des termes *porter le son*, *trilles*, *groupes*, *appogiatures*, *fioritures*, etc.; il est nécessaire que j'explique leur signification.

Si deux sons se succèdent en frappant sur chacun une articulation du gosier, sans aucune liaison entre eux, on nomme cet effet un *détaché* ou *staccato*. L'articulation de deux sons qui se font en unissant le premier au second par une liaison du gosier, se nomme *port de voix*. *Porter le son*, c'est unir un son à un autre par le mouvement du gosier.

Le *trille*, qu'on appelle souvent improprement *cadence*, est le passage alternatif et rapide d'une note à la note voisine. C'est un des effets les plus difficiles de l'art du chant. Quelques chanteurs ont naturellement le *trille* dans la voix; d'autres ne l'acquièrent que par un travail long et pénible.

Le *groupe* est une suite rapide de trois au quatre sons qui sert de broderie aux notes que le chanteur croit être trop simples pour l'effet du chant. Le groupe est un or-

nement utile; mais certains chanteurs le prodiguent trop et finissent par lui donner un air commun.

L'*appogiature* est une note de goût qui se joint quelquefois à une note écrite et qui prend la moitié de sa valeur. L'appogiature peut être pris en dessus ou en dessous de la note réelle; le goût et le discernement du chanteur doivent le guider dans le choix de cet ornement.

Fioritures est un mot qui désigne en général toute espèce d'ornement, et en particulier certains traits composés de gammes diatoniques ou chromatiques, de traits en tierces ascendantes ou descendantes, etc. Les fioritures sont indispensables dans le chant; mais il ne faut point en abuser. Le mérite de la plupart des chanteurs de l'école actuelle se borne presque au talent d'exécuter les fioritures avec rapidité. Autrefois le compositeur écrivait le chant simple et laissait à la sagacité des chanteurs le choix de ces fioritures, ce qui contribuait à la variété de la musique; car tous les exécutans n'étant point guidés de la même manière, ils choisissaient leurs traits selon l'inspiration du moment et le même morceau s'offrait presque toujours sous un aspect différent. Lorsque les écoles de chant commencèrent à se détériorer, les chanteurs furent moins capables de choisir eux-mêmes les ornemens convenables à chaque genre de morceau; la chose en vint au point que Rossini se crut obligé d'écrire presque toutes les fioritures dont il voulait embellir ses mélodies. Cette méthode eut d'abord un résultat assez avantageux, celui de dissimuler la faiblesse des chanteurs en leur faisant débiter une leçon toute faite; mais, en définitive, elle eut l'inconvénient de rendre

la musique monotone en la présentant toujours sous le même aspect, et de plus, elle habitua les chanteurs à ne plus se mettre en peine de chercher des formes nouvelles d'ornemens, puisqu'ils en trouvaient de toutes faites à la hauteur de leurs moyens d'exécution. Cela acheva de ruiner l'école dont il ne reste presque plus de traces.

Le mécanisme du chant, même le plus parfait, est une partie indispensable du mérite d'un bon chanteur; mais ce n'est pas tout. *La mise de voix* la plus satisfaisante, la respiration la mieux réglée, l'exécution la plus pure des ornemens du chant, et, ce qui est bien rare, l'intonation la plus parfaite, sont les moyens par lesquels un grand chanteur exprime le sentiment dont il est animé, mais ce ne sont que des moyens; celui qui se persuaderait que tout l'art du chanteur y est renfermé pourrait quelquefois causer un plaisir tranquille à son auditoire, mais ne lui ferait jamais éprouver de vives émotions. Le grand chanteur est celui qui s'identifie au personnage qu'il représente, à la situation où il se trouve et aux sentimens qui doivent l'agiter; qui s'abandonne à des inspirations momentanées, comme a dû faire le compositeur en écrivant la musique qu'il exécute, et qui ne néglige rien de ce qui peut contribuer à l'effet, non d'un morceau isolé, mais d'un rôle entier. La réunion de toutes ces qualités compose ce qu'on nomme l'*expression*. Sans expression, il n'y a jamais eu de grand chanteur, quelle que fût la perfection du mécanisme de son chant; l'expression, quand elle était réelle, et non une espèce de charge telle que la font quelques acteurs, a souvent fait pardonner une exécution incorrecte.

Les chanteurs célèbres du dix-huitième siècle ne fu-

rent pas moins renommés pour leur faculté d'exprimer que pour la beauté de leur mécanisme. On en rapporte des choses qui paraîtraient fabuleuses aujourd'hui. On connaît l'histoire de Farinelli, dont la voix et l'expression touchantes guérirent le roi d'Espagne, Philippe V, d'un accès de mélancolie noire qui faisait craindre pour sa raison. Raff, sauvant la vie de la princesse *Belmonte*, mise en danger par les suites d'un chagrin violent, en lui faisant répandre un torrent de larmes, atteste encore quelle était la puissance d'expression de ces chanteurs prodigieux. Sénésino, chanteur d'un mérite extraordinaire, oubliant son rôle pour embrasser Farinelli qui venait de chanter un air avec une perfection miraculeuse; la Gabrielli, touchée jusqu'à laisser paraître l'émotion la plus vive, après avoir entendu Marchési chanter un *cantabile*, et Crescentini faisant verser des larmes à Napoléon et à toute sa cour dans *Romeo et Juliette*, sont encore des preuves de la puissance d'expression que possédaient ces dieux du chant. Quelques momens où madame Malibran sait éviter l'exagération, pour rester dans l'expression vraie et dans lesquelles son exécution est irréprochable, ont pu donner l'idée de ce genre de mérite; mais si j'en juge par Crescentini, que j'ai entendu, les chanteurs dont je viens de parler soutenaient, pendant toute la durée d'un rôle, cette perfection que madame Malibran ne nous a fait entendre qu'à de certains intervalles.

Les chanteurs français n'ont jamais eu la réunion de qualités qu'on a admirées dans les Italiens; un seul, doué d'une chaleur, d'une verve entraînante et d'un goût délicat, en a beaucoup approché sous de certains rapports et possédé des qualités particulières qui, dans

un autre genre en ont fait un des chanteurs les plus étonnans qui aient existé. Ce chanteur était Garat. Jamais on ne fut organisé plus heureusement et jamais on ne conçut l'art du chant d'une manière plus large. La pensée de Garat était toujours ardente; mais il savait toujours la régler par l'art et par la raison. Un air, un duo ne consistait pas, selon ce grand chanteur, dans une suite de phrases bien exécutées et même bien senties; il lui fallait un plan, une gradation, qui n'amenât les grands effets que lorsqu'il en était temps, et lorsque la passion était arrivée à son développement. Rarement on saisissait sa pensée lorsque, discutant sur son art, il parlait du plan d'un morceau de chant; les musiciens même se persuadaient qu'il y avait de l'exagération dans ses idées à cet égard; mais lorsqu'il joignait l'exemple au précepte, et que, voulant démontrer sa théorie, il chantait un air avec les différentes couleurs qu'on pouvait lui donner, on comprenait tout ce qu'il avait fallu de réflexions et d'études pour arriver à cette perfection dans un art qui ne semble destiné, au premier aperçu, qu'à procurer des jouissances à l'oreille.

Une des qualités les plus précieuses de Garat était la beauté de sa prononciation; ce n'était pas seulement une netteté parfaite d'articulation, sorte de mérite fort rare, c'était en lui un moyen puissant d'expression. Il est juste de reconnaître que cette qualité appartient plus à l'école du chant français qu'à toute autre, et que Gluck y avait trouvé le principe du genre qu'il adopta pour notre opéra. Il y a, dans la prononciation de la langue française, quelque chose d'énergique qui n'est peut-être pas favorable à l'émission douce et gracieuse de la voix, mais qui est très propre à l'expression dramatique. Mal-

heureusement quelques acteurs de l'Opéra, tels que Lainé et Adrien, ont abusé de ce caractère particulier de la langue française et ont fait dégénérer en charge cette expression dramatique. Dans leur manière de scander la parole, la voix ne sortait que par éclats et avec effort, en sorte que les sons ne se produisaient plus que sous l'aspect de cris souvent fort désagréables. Aucune apparence de mise de voix ni de vocalisation, aucune trace de ce qu'on nommait en Italie l'art du chant, ne se faisaient apercevoir dans la manière qui s'était établie à l'Opéra. C'était, si l'on veut, de la déclamation notée; mais ceux qui bornaient leur art à cette déclamation ne pouvaient passer pour chanteurs. Garat seul sut prononcer d'une manière dramatique sans s'éloigner des belles traditions de l'école véritable du chant, et sut donner à son chant une grande expression dramatique sans négliger toutes les ressources de la vocalisation.

Les conditions du chant français diffèrent à certains égards de celles du chant italien. Une voix pure et sonore, une prononciation nette et régulière et de l'expression dramatique, voilà tout ce qu'on a demandé pendant long-temps aux chanteurs français. Un préjugé peu raisonnable avait fait considérer les traits et les ornemens comme peu convenables à notre langue; insensiblement l'Opéra-Comique s'est affranchi des obstacles qu'on lui opposait sous ce rapport; mais l'Opéra avait toujours résisté; enfin il a cédé à l'empire de la mode et ses progrès ont été rapides en ce genre. On doit l'en féliciter, puisque le moment était venu où la déclamation lyrique n'intéressait plus les spectateurs dont le goût avait pris une autre direction depuis qu'ils s'étaient accoutumés à la musique italienne.

Cependant il faut se garder de tomber d'un excès dans un autre; il est bon de conserver à la musique d'un pays sa physionomie particulière; une imitation servile n'est jamais une conquête. L'usage raisonnable des ornemens du chant dans le style français est nécessaire; l'excès serait nuisible. Il y a dans nos habitudes théâtrales un penchant à la raison qui exclut ces morceaux de placage qui n'ont d'autre but que de faire admirer la flexibilité d'un gosier. Admettons les traits et toute espèce d'ornemens, mais ne bannissons pas nos formes dramatiques auxquelles il ne manquait que des chants plus faciles et plus élégans. Ne perdons pas surtout la tradition de ce beau récitatif à la manière de Gluck, dont les compositeurs italiens reconnaissent aujourd'hui si bien le mérite qu'ils cherchent à s'en rapprocher autant qu'ils peuvent.

Il est un point sur lequel l'autorité qui a régi jusqu'ici les arts en France n'a point encore porté un coup d'œil assez attentif; c'est la préparation et la conservation des chanteurs. Ce que je nomme la préparation des chanteurs consiste dans le choix des sujets et dans leur éducation hygiénique. Si les sujets qu'on choisit pour en faire des chanteurs se présentaient avec des voix toutes faites, à l'abri des révolutions physiques qui modifient les individus dans la jeunesse, rien ne serait plus facile que de faire ce choix. Mais il n'en est point ainsi; sur cent individus qui ont une jolie voix dans leur enfance, quatre-vingt-dix la perdent dans la mue, ou ne la retrouvent que médiocre quand elle a changé de timbre; et sur les dix qui ont été plus favorisés par le sort, on n'est pas toujours certain d'en rencontrer un qui réunisse à la beauté de son organe un sentiment assez vif,

assez profond pour qu'il devienne ce qu'on appelle à juste titre *un chanteur*. Ce sentiment se manifeste dans l'enfance de manière à être facilement aperçu par un maître pourvu des qualités nécessaires à l'exercice de son art; deux sons suffisent pour le faire reconnaître. Mais celui chez lequel on le découvre sera-t-il un de ceux qui conserveront leur voix? Voilà ce que nul signe extérieur ne fait apercevoir. C'est cette incertitude qui a été l'origine de la castration des individus du sexe masculin.

Rebuté par une multitude d'essais infructueux faits sur des enfans de ce sexe, on a pris le parti de ne plus admettre dans les écoles publiques de chant que des adultes, avec lesquels on n'a point les mêmes risques à courir. Mais ici une nouvelle difficulté se présente, difficulté plus grande parce qu'elle est sans remède et presque sans exception; c'est que les individus qui arrivent à l'âge de puberté sans avoir posé les bases de leur éducation musicale par de longues études ne parviennent presque jamais à devenir musiciens, soit sous le rapport de la lecture de la musique à première vue, soit sous celui du sentiment de la mesure. Quelle que soit la beauté de la voix, sa flexibilité, son timbre et même quel que soit le sentiment de justesse d'intonation et d'expression dont un chanteur commencé dans l'adolescence soit pourvu, il ne sera jamais qu'un artiste incomplet, dont l'exécution n'offrira point de sécurité, parce qu'il ne sera guidé que par une sorte d'instinct qui peut être souvent en défaut.

Placé entre deux écueils également redoutables, il est nécessaire que le gouvernement, qui fait les frais de l'éducation musicale des chanteurs, ne néglige aucune

chance de succès et qu'il coure beaucoup de risques en pure perte pour trouver quelques résultats heureux. Mais il ne faut pas qu'il s'en remette au hasard pour se procurer les sujets sur lesquels on doit faire les essais, car il pourrait être long-temps déçu dans ses espérances. Voici comment il faudrait qu'il s'y prît.

L'expérience a démontré que les voix sont, en général, distribuées en France par cantons, comme les vignobles. La Picardie fournit des basses plus belles et en plus grande quantité qu'aucune autre province; presque toutes les belles basses qui ont brillé à l'Opéra et dans les autres établissemens musicaux étaient picardes. Les ténors, et particulièrement ceux qu'on nomme *hautes-contres*, se rencontrent en plus grand nombre dans le Languedoc, et surtout à Toulouse et dans ses environs, qu'en aucun autre lieu de la France. Les voix de cette espèce y sont d'une beauté singulière, et les chances de conservation, après la mue, y sont beaucoup plus favorables qu'ailleurs. Enfin, dans la Bourgogne et la Franche-Comté, les voix de femmes ont plus d'étendue et un timbre plus pur que dans toutes les autres provinces. Sans chercher à expliquer cette singularité, il suffit de la constater pour se convaincre de la nécessité d'aller chercher dans les diverses parties de la France qui viennent d'être indiquées les enfans qu'on destine à la profession de chanteurs, et de confier la recherche de ces sujets aux soins d'un homme éclairé qui sente bien l'importance de sa mission. Nul doute qu'au moyen de semblables précautions on n'obtînt, au bout de sept ou huit ans, un certain nombre de bons chanteurs dont le besoin se fait sentir davantage chaque jour.

Pour parer à ce besoin de chanteurs, on s'empresse

ordinairement de produire sur la scène des élèves dont l'éducation musicale est à peine ébauchée; cette funeste méthode se pratique non-seulement en France, mais en Italie; et tel chanteur reste dans la médiocrité toute sa vie, faute d'avoir employé deux ou trois années à perfectionner ses études. Ainsi l'on dissipe infructueusement ce qui aurait pu fournir des ressources durables. C'est à mettre un terme à ce mal déplorable que les gouvernemens qui se font les protecteurs des arts devraient s'appliquer; en un mot, il ne suffit pas de préparer des chanteurs, il faut les conserver, ce qui exige des soins de plus d'une espèce. Autrefois la méthode suivie par Lainé, Adrien et tous ces maîtres qu'on appelait *professeurs de déclamation lyrique*, avait pour effet inévitable de détruire les voix dans leur principe, par l'ignorance où l'on était de ce qui concerne *la mise de voix*, *la vocalisation*, et plus encore par l'exagération de force qu'on exigeait d'élèves dont la constitution physique était à peine formée. L'émission du son ne se faisant jamais d'une manière naturelle et la force des poumons étant mise sans cesse en jeu, les voix plus robustes ne pouvaient résister à la fatigue d'un travail pour lequel les forces herculéennes d'Adrien avaient été insuffisantes; aussi a-t-on vu pendant plusieurs années que des voix franches et bien timbrées, qu'on n'était parvenu à se procurer qu'avec beaucoup de peine, expiraient avant d'avoir pu sortir de l'École royale de Musique. Enfin ce mal a disparu avec la musique qui y donnait lieu et avec les professeurs qui étaient chargés de propager la tradition de celle-ci. Mais tout n'est pas fait.

Les soins qu'exige la conservation de la voix doivent

commencer du moment de sa première émission; or il est à remarquer qu'en dehors de l'art du chant il y a une partie préliminaire de la musique qu'on nomme la *solmisation*, laquelle est destinée à former d'habiles lecteurs, par l'exécution de certains exercices gradués, sur toutes les difficultés de la mesure et de l'intonation. L'étude de ces exercices se fait ordinairement dans l'enfance, sous la direction de maîtres qui, pour la plupart, sont étrangers à l'art du chant. Aucun soin n'est apporté, soit dans la rédaction, soit dans le choix de ces exercices, sous le rapport de l'étendue des voix; en sorte qu'il arrive presque toujours qu'on fait chanter les enfans hors des limites que la nature leur a assignées. Les efforts qu'ils sont obligés de faire pour atteindre aux intonations aiguës qu'on leur fait chanter ont bientôt détruit le principe de la voix et forcé les ligamens du gosier. Quand ce mal est fait, il n'y a plus de remède, et tout l'art du monde ne peut rendre à ces enfans le velouté de la voix, car ils l'ont perdu pour toujours. Ajoutez à cela que les précautions nécessaires pour apprendre dès l'origine à poser le son avec la respiration, à ne point respirer trop souvent et à ne pas fatiguer la poitrine par une tenue trop prolongée de l'haleine, tout cela, dis-je, est complètement ignoré de la plupart des maîtres de solfége. Après deux ou trois années d'exercice, ils arrivent à former de bons lecteurs de musique; mais ils ont détruit ou altéré la voix de leurs élèves, et c'est en cet état qu'ils les livrent aux soins des professeurs de chant, dont l'art ne peut rendre à ces pauvres jeunes gens ce qu'ils ont perdu sans retour.

Ce qu'il faudrait faire pour mettre un terme au mal que je viens de signaler, le voici: la lecture de la mu-

sique est indépendante de l'art du chant; il est donc inutile de réunir dans l'étude deux choses qui se séparent naturellement. Les leçons du professeur de solfége se bornant à faire lire la musique en nommant seulement les notes au lieu de les chanter, et à diviser avec exactitude tous les temps de la mesure et toutes les combinaisons des notes, atteindraient sûrement le but qu'on se propose dans cette étude préliminaire. A l'égard de l'intonation, à laquelle il faut accoutumer l'oreille, ce serait l'affaire du professeur de chant, qui y disposerait ses élèves avec les précautions convenables. Dès le premier moment qu'un enfant essaierait d'émettre des sons avec la voix, il serait prémuni contre les écarts d'une méthode vicieuse, et tout concourrait à tirer le meilleur parti possible des dispositions primitives de l'organe.

Qu'on ne croie point, au reste, qu'il s'agit ici d'une théorie nouvelle de la division des études musicales; car c'est ainsi que ces études se faisaient en Italie, quand l'art du chant y était cultivé avec succès. L'expérience autant que la raison démontre la nécessité d'adopter cette méthode. L'intérêt seul des maîtres de solfége, pourrait en souffrir, car ils aiment assez qu'on les prenne pour des maîtres de chant. Je ne doute point que le temps n'amène cette amélioration importante dans les études musicales, qui ont fait de fort grands progrès en France depuis plusieurs années.

CHAPITRE XVIII.

De l'exécution instrumentale.

§ I.

De l'art de jouer des instrumens.

L'exécution instrumentale se divise naturellement en individuelle et en collective. Elle se compose de l'art de jouer des instrumens, et de celui d'accorder, par la mesure et le sentiment, un certain nombre d'exécutans réunis. Il est nécessaire de traiter séparément de chacune de ces choses.

On sait que les instrumens se divisent en cinq espèces principales: la première se compose des instrumens à archet; la seconde, des instrumens à cordes pincées; la troisième, des instrumens à clavier; la quatrième, des instrumens à vent, et la cinquième, des instrumens de percussion. Chaque genre d'instrumens exige des qualités particulières pour être bien joué; ainsi les instrumens à archet demandent avant tout une oreille délicate pour la justesse des intonations, qui ne se forment qu'en appuyant les doigts sur les cordes, et beaucoup de souplesse dans le bras pour le maniement de l'archet. On ne peut parvenir à une bonne exécution sur les instrumens à cordes pincées qu'autant que les doigts sont pourvus d'une grande énergie pour resister à la pression des cordes et pour en tirer de beaux sons. Les instrumens à clavier, dans lesquels les intonations sont toutes faites, exigent surtout des doigts longs, souples, agiles

et forts. Pour acquérir une certaine habileté sur les instrumens à vent, il faut la même justesse d'oreille que pour les instrumens à cordes, et, de plus, la faculté de mouvoir les lèvres avec facilité, d'en modifier la pression, et de régler la force du souffle, qualités qu'on nomme en général l'*embouchure*. Quant aux instrumens de percussion, il semble au premier aspect que tout homme robuste doit être pourvu des qualités nécessaires pour en jouer; cependant on remarque des différences notables entre tel ou tel timbalier, bien qu'ils aient fait les mêmes études; il est nécessaire de posséder, pour jouer de la timbale, une certaine souplesse de poignet et un certain tact qu'on ne peut analyser, mais qui ne sont pas moins réels.

Dans l'énumération des qualités nécessaires pour bien jouer des instrumens, je n'ai point parlé de la sensibilité ni de l'imagination, principes de tout talent, parce qu'il ne s'agit en ce moment que des dispositions physiques; en vain un pianiste ou un hautboïste seraient-ils pourvus de la sensibilité la plus exquise, si l'un a des doigts raides ou mous, et l'autre des lèvres plates et sèches; ils ne deviendront pas plus de grands instrumentistes que l'homme le mieux organisé ne deviendrait un chanteur s'il n'avait pas de voix.

L'exécution des instrumens à archet, tels que le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse, se compose de deux parties distinctes: *le doigté* et *le maniement de l'archet*. Le doigté est l'art de former les intonations par la pression des doigts sur les cordes contre la partie supérieure du manche, qu'on nomme *la touche*. Cette pression, qui raccourcit plus ou moins la longueur vibrante de la corde, ne peut produire des sons purs

qu'autant qu'elle est très énergique, car une corde ne vibre d'une manière satisfaisante que lorsqu'elle est fixée très solidement sur ses points d'attache. Il est donc nécessaire qu'un violoniste, un violoncelliste, appuient les doigts avec beaucoup de force sur les cordes, malgré la sensation douloureuse que leur fait éprouver cet exercice dans le commencement de leurs études. Il est des artistes dont le bout des doigts finit par se garnir d'une sorte de calus ou de durillons par un long usage de leur instrument; il ne paraît pas qu'il en résulte d'inconvénient pour la nature du son.

Un autre point important du doigté est la *justesse*, c'est-à-dire l'art de placer les doigts sur les cordes de manière à rendre les intonations justes. Tous les violons ou tous les violoncelles n'ont pas les mêmes dimensions; certains luthiers ont adopté pour ces instrumens des formes plus grandes que d'autres; or l'écartement des doigts pour former les intonations est toujours en raison de la longueur du manche du violon, de l'alto ou du violoncelle; car il est évident que la longueur des cordes est proportionnelle aux dimensions de l'instrument. Plus cette longueur est considérable, plus l'écartement doit être grand pour passer d'un son à un autre; moins elle est étendue, plus il faut rapprocher les doigts. Une oreille délicate avertit promptement l'exécutant des fautes qu'il commet contre la justesse; mais cela ne suffit pas: pour jouer toujours juste, il faut être pourvu d'une certaine disposition d'adresse, et avoir fait un long exercice des intonations. Il y a divers degrés dans la manière de jouer *juste* ou *faux*. Une justesse approximative est la seule à laquelle parviennent les intrumentistes ordinaires; la justesse absolue n'est le partage que d'un très petit

nombre d'artistes. Elle est surtout difficile à acquérir dans ce qu'on nomme les *passages à double corde*. Dans ces sortes de traits, qui produisent l'effet de la réunion de deux voix, l'archet est posé sur deux cordes et fait résonner à la fois deux intonations qui sont le résultat de la combinaison des doigts de la main gauche. Outre l'influence nécessaire des doigts sur la justesse, il paraît que l'archet en exerce une autre par la manière d'attaquer la corde, et que la position de la main gauche étant fixée pour un son d'une manière invariable, l'intonation peut être ou plus haute ou plus basse en raison du mode de pression de l'archet. C'est du moins à cette influence de l'archet que le célèbre violoniste Paganini attribue la justesse fort remarquable de son jeu.

L'action des doigts de la main gauche sur les cordes n'a d'influence que sur la justesse des intonations et sur la pureté des vibrations; quant à la qualité des sons, plus ou moins douce ou forte, plus ou moins dure ou moelleuse, elle est le résultat du maniement de l'archet par la main droite. Ce maniement, qui, en apparence, se borne à tirer et pousser alternativement la frêle machine sur les cordes, est d'une difficulté excessive. D'abord l'expérience a démontré qu'on ne peut mettre dans un ensemble parfait les mouvemens de l'archet et ceux des doigts qu'en affaiblissant autant que possible l'action du bras qui dirige cet archet, de manière que le poignet agisse librement et sans raideur. Si l'on examine les mouvemens d'un violoniste habile, rien ne paraît plus facile que cette indépendance du poignet; mais il faut plusieurs années d'études pour l'acquérir. Ce n'est pas tout : le *tiré* et le *poussé* de l'archet sont susceptibles d'une multitude de combinaisons qui ont aussi leurs dif-

ficultés. Quelquefois plusieurs sons se coulent par le même coup d'archet, ce qui exige beaucoup de ménagement dans le développement du bras; en d'autres occasions, toutes les notes se font dans un mouvement rapide par un nombre de coups d'archet égal à celui des notes, ce qui demande beaucoup d'ensemble entre les mouvemens des doigts de la main gauche et ceux de la main droite; d'autres combinaisons offrent des suites de sons alternativement coulés et détachés; enfin il est des successions de notes qu'on détache d'un mouvement rapide par un seul coup d'archet tiré ou poussé: ce dernier genre de trait, qu'on nomme *staccato*, demande une habileté particulière.

Ce n'est point seulement à vaincre ces difficultés de mécanisme que l'artiste doit s'attacher; l'art de modifier la qualité des sons doit être aussi l'objet de ses études. On croyait autrefois ne pouvoir obtenir une bonne exécution qu'au moyen d'un archet très rigide, parce que les effets étant peu variés, on n'exigeait de l'instrumentiste qu'un jeu large et franc, où presque tous les sons étaient détachés. Pour obtenir cette rigidité nécessaire, on avait imaginé de donner à l'archet une courbe convexe, à peu près semblable à celle d'un arc, dont le crin formait la corde. Plus tard on s'aperçut qu'un archet flexible est plus propre à produire des sons moelleux et purs qu'un archet raide et tendu; la baguette fut d'abord remise en ligne droite, et finit par prendre la courbe concave qu'on lui voit aujourd'hui. Les artistes modifient maintenant la légère tension de leur archet par le moyen d'une vis, en raison de la qualité de leur jeu et des traits avec lesquels ils se sont familiarisés. Au moyen de cet archet flexible et léger, les effets qu'on peut produire

sur le violon ou sur le violoncelle sont de beaucoup d'espèces. Près du chevalet, les cordes ayant une tension très énergique, l'archet ne les peut mettre dans un état de vibration complète qu'avec beaucoup de difficulté, et les sons qu'elles produisent, quand elles sont touchées dans cet endroit, ont quelque chose de nasard et de ressemblant à la vielle. Si l'on écarte un peu l'archet de cette position, les cordes rendent un son volumineux, mais peu agréable et même dur; cependant on tire bon parti de ces sons dans les traits détachés qui demandent de la force. Plus l'archet se rapproche de la touche, plus les sons prennent une qualité moelleuse, mais moins ils ont d'intensité. On joue aussi quelquefois sur la touche; dans cette position de l'archet, les sons deviennent très doux, mais ils sont sourds. A mesure que l'archet s'éloigne du chevalet, l'artiste diminue la force de pression sur les cordes. L'inclinaison plus ou moins considérable de la baguette sur les cordes, modifie aussi la qualité des sons. De tous ces faits, qui ont été successivement observés, résulte la variété inépuisable d'effets qu'un grand artiste parvient à tirer de son instrument. Peut-être reste-t-il encore beaucoup à découvrir pour porter l'exécution des instrumens à archet aussi loin qu'elle peut aller; cependant sous le rapport de la variété d'effets et de la difficulté vaincue, Paganini paraît avoir porté l'art de jouer du violon à ses dernières limites.

Le violon ne fut pendant long-temps qu'un instrument de ménétrier; son usage se bornait à jouer des airs populaires ou à faire danser. Plus tard on l'introduisit dans l'orchestre, où il tient maintenant la première place; mais ceux qui en jouaient avaient si peu d'habileté que Lully se plaignait de ne pouvoir hasarder de

placer les passages les moins difficiles dans ses compositions, dans la crainte que les symphonistes ne pussent les exécuter. La France, l'Italie et l'Allemagne ne possédaient pas une seule école de violon. Le premier qui comprit ce qu'on pouvait faire de cet instrument fut Corelli. Ce violoniste italien vécut à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Ses *sonates* et ses *concertos* sont encore considérés comme des modèles classiques. Il y introduisit une multitude de traits et de combinaisons de doigté et de coups d'archet dont on n'avait pas d'idée avant lui. Ses successeurs, Vivaldi et Tartini, étendirent le domaine de l'instrument qu'il venait en quelque sorte de créer; Nardini, Pugnani, et beaucoup d'autres violonistes italiens, qu'il serait trop long de nommer, perfectionnèrent successivement l'art de manier l'archet et celui du doigté. Enfin Viotti recula les bornes qu'on avait assignées au violon, tant par son exécution prodigieuse que par la beauté de ses compositions, qui réunissent la nouveauté et la grace des chants, l'expression, la largeur des proportions et le brillant des traits. Les concertos de Viotti sont les plus beaux qu'on connaisse.

Les violonistes allemands se distinguent depuis le milieu du dix-huitième siècle par l'habileté de leur main gauche; mais ils tirent peu de son de l'instrument, et leur maniement d'archet est en général peu développé. L'Italie et la France possédaient de grands violonistes long-temps avant que l'Allemagne en eût de remarquables. Le premier qui fonda une école allemande du violon fut Benda. Vers 1790, Eck se plaça à la tête des violonistes allemands. On citait aussi dans le même temps Frænzel, dont le talent agréable était renfermé

dans de plus petites proportions. Aujourd'hui, Spohr passe pour être le chef des violonistes de l'Allemagne; il possède en effet beaucoup d'habileté; mais son exécution un peu froide n'a pu obtenir de succès en France, pays où les violonistes sont jugés le plus sévèrement.

Les violonistes français sont célèbres dans toute l'Europe depuis plus d'un siècle. Leclere, dont la manière appartenait à l'école de Corelli, fut le premier qui parvint à lutter sans désavantage avec les grands artistes italiens. La musique qu'il composa pour son instrument fut considérée long-temps comme un modèle classique; elle n'est pas sans difficultés pour les violonistes de nos jours, malgré les progrès immenses qu'on a faits dans l'art de jouer du violon. Guillemain, Pagin et quelques autres qui vinrent après Leclere, eurent plus de grace dans leur jeu, mais moins de largeur dans le style et dans le son. Gaviniès, qu'on a surnommé *le Tartini français*, fut digne de ce nom par les grandes proportions de son jeu. L'art du maniement d'archet, qu'on avait négligé en France jusqu'à lui, pour s'occuper de la main gauche, attira son attention, et il y acquit une habileté que Viotti lui-même admirait. Les études qu'il a publiées, sous le titre des *vingt-quatre matinées*, resteront comme un monument de son talent.

Après lui commence ce qu'on peut appeler l'école moderne. Kreutzer, Rode et Baillot en sont les chefs. Le premier n'avait point fait d'études classiques; mais son heureuse organisation lui révéla le secret d'une sorte de style chevaleresque, brillant, léger et plein de charmes. Plus correct, plus pur, le talent de Rode fut un modèle de perfection. Admirable par la justesse de ses intonations et l'art de chanter sur son instrument, il se faisait

aussi remarquer par la prestesse de son doigté; on ne pouvait lui reprocher que de manquer un peu de variété dans le maniement de son archet. Les deux grands talens que je viens de citer ne sont déjà plus que des souvenirs qui appartiennent à l'histoire de l'art, et Baillot, leur contemporain, Baillot, répertoire vivant de toutes les traditions classiques de la France et de l'Italie, Baillot est encore debout, brillant de jeunesse et de verve, grandissant avec l'âge, et semblant défier à la fois et le siècle qui le fuit et celui qui s'avance. C'est à ce grand artiste qu'appartient surtout la gloire d'avoir établi en France l'école de violon la plus brillante qu'il y ait en Europe, tant par les élèves qu'il a formés que par l'exemple qu'il donne d'un mécanisme admirable et du style le plus élevé. Sa variété d'archet est prodigieuse; mais son habileté n'est en lui qu'un moyen de seconder ses inpirations, qui sont toujours profondes ou passionnées. Baillot donne surtout l'essor à son talent lorsqu'il exécute la musique des grands maîtres, et lorsque son auditoire partage ses émotions. Nul n'a aussi bien analysé que lui les qualités de style propres à l'exécution de la musique des grands maîtres; aussi peut-on affirmer qu'il est le plus varié des violonistes, lorsque dans la même soirée il fait entendre des quatuors ou des quintettis de Bocchérini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Chacun de ces compositeurs prend sous sa main le caractère qui lui appartient, et l'on croit entendre successivement des violonistes différens.

Aux trois grands artistes que je viens de nommer, il faut joindre Lafont, qui, sans avoir ce qu'on nomme communement *de l'école*, c'est-à-dire, une théorie de l'archet et du doigté, s'est fait, par un travail assidu,

un jeu fort agréable sous le rapport de la justesse et de la douceur des sons.

Les violonistes que je viens de nommer ont formé une multitude d'élèves qui sont devenus des artistes distingués, et qui assurent aux orchestres français une supériorité incontestable.

Une nouvelle ère a commencé pour le violon : c'est celle de la difficulté vaincue. Paganini, doué d'une organisation nerveuse et flexible, possédant une main prodigieusement souple, qui lui offre les moyens d'exécuter des passages que nul autre ne peut faire comme lui, a dû à ces avantages, au travail le plus opiniâtre et à quelques circonstances particulières une habileté qui tient du merveilleux. N'ayant eu en quelque sorte d'autre maître que lui-même, il paraît avoir compris sa destination par la vue de quelques œuvres de Locatelli, violoniste italien du dix-huitième siècle qui avait tourné ses idées vers la production d'effets nouveaux, et dont les *caprices* semblent avoir servi de modèles aux premiers exercices de Paganini. Locatelli faisait un fréquent usage des *sons harmoniques;* Paganini s'est attaché à perfectionner ces sons, à les produire dans toutes les positions et dans tous les tons; enfin à les faire en double corde, et à les marier aux sons ordinaires de l'instrument. Le doigté du violon offre quelquefois des difficultés insurmontables pour certains passages; Paganini a éludé ces difficultés en variant l'accord de l'instrument, de manière à se placer dans les conditions les plus avantageuses pour l'exécution des passages qu'il méditait. C'est par le moyen de ces variétés d'accord qu'il a aussi produit des effets de sonorité qui n'existeraient pas sans cela. Ainsi il joue un concerto en *mi bémol mineur*,

dans lequel il a multiplié les tours de force; cela semble tenir du prodige; mais le secret de cette merveille consiste à faire jouer l'orchestre en *mi bémol mineur*, tandis que le violon *solo* est monté un demi-ton plus haut que l'accord ordinaire, et que l'exécutant ne joue réellement qu'en *ré mineur*. La difficulté disparaît donc en partie; mais l'effet n'en est pas moins satisfaisant. Paganini est le premier qui ait exécuté des traits dans lesquels la main gauche pince certaines notes tandis que l'archet en joue d'autres, et qui ait trouvé le moyen de jouer sur la quatrième corde des morceaux entiers qui sembleraient exiger les quatre cordes de l'instrument. On ne peut donc nier que ce virtuose ait étendu les ressources du violon; malheureusement le désir de se faire applaudir par ses tours de force lui en fait faire un abus qui le place souvent en dehors du domaine de l'art. L'habileté de l'artiste se fait toujours admirer, mais le goût n'est pas toujours satisfait. Quoi qu'il en soit, on doit avouer que Paganini est le violoniste le plus extraordinaire qui ait jamais existé; c'est aussi celui qui a excité le plus généralement l'enthousiasme, et dont la fortune est la plus brillante.

Dans la nouvelle école, il est un autre violoniste qui, quoique jeune, s'est fait une grande réputation par la pureté de son talent; ce violoniste est de Bériot. Possédant un son superbe, un archet flexible et varié, une intonation irréprochable et beaucoup de goût, il ne lui manquait que d'agrandir les proportions de son jeu, et de ne pas se borner au genre un peu rétréci de l'air varié; ses derniers travaux ont fait voir qu'il a compris ce qui lui reste à faire, et l'on peut espérer qu'il se pla-

cera quelque jour à un haut degré de l'échelle des violonistes.

Autant le violon est un instrument brillant et puissant dans le solo, autant la viole ou alto paraît destinée à ne se faire entendre que dans les morceaux d'ensemble et comme partie d'accompagnement. La qualité de son de cet instrument, mélancolique et concentrée, le rend peu propre à satisfaire long-temps l'oreille. Dans le quatuor ou dans la symphonie, il dialogue bien avec les autres instrumens; mais il devient monotone lorsqu'il se fait entendre seul. Il n'est donc point étonnant qu'on ait écrit peu de solos pour l'alto, et que peu de violonistes aient songé à cultiver particulièrement cette variété du violon. Alexandre Rolla, chef d'orchestre du théâtre de *la Scala*, à Milan, et M. Urhan, professeur de Paris, sont à peu près les seuls qui, dans ces derniers temps, s'y sont distingués. Le doigté et le maniement de l'archet étant les mêmes pour cet instrument et pour le violon, tout violoniste peut jouer de la viole.

Il n'en est pas de même du violoncelle, qui se place entre les jambes de l'exécutant et qui exige un doigté particulier. L'écartement des doigts, pour former les intonations, étant toujours en raison de la longueur des cordes, on conçoit qu'il doit être beaucoup plus considérable sur le violoncelle que sur le violon. Il suit de là qu'on ne peut faire sur cet instrument les notes de même dénomination, affectées de dièses, de bémols ou de bécarres, avec les mêmes doigts, comme cela se pratique souvent sur le violon. En outre, l'obligation de quitter le manche pour appuyer le pouce sur la touche, lorsqu'on veut atteindre aux intonations aiguës, n'a aucune analo-

gie avec ce qu'on nomme *le démanché* du violon : ces deux instrumens sont donc aussi différens sous le rapport de l'exécution qu'ils le sont sous celui de leurs dimensions.

Le violoncelle est susceptible de produire de grands effets dans les solos comme dans l'orchestre; sa qualité de son est pénétrante et a beaucoup d'analogie avec la voix humaine. Aussi la destination naturelle de cet instrument dans les solos paraît-elle être *de chanter*, c'est-à-dire d'exécuter des cantilènes. Toutefois, la plupart des violoncellistes font consister leur habileté à jouer beaucoup de passages difficiles, parce que ces difficultés leur procurent les applaudissemens du public.

Le premier qui introduisit le violoncelle dans l'orchestre de l'Opéra fut un musicien nommé Battistini, de Florence, peu de temps avant la mort de Lulli. Avant lui on ne se servait que de la *basse de viole* (qui était montée de sept cordes) pour accompagner le chant comme pour la musique instrumentale. Franciscello, violoncelliste romain, fut le premier qui se rendit célèbre dans l'exécution des solos; il vivait vers 1725. Deux virtuoses allemands, Quanz et Benda, qui l'entendirent à Naples et à Vienne, s'accordent, dans les éloges qu'ils lui donnent, à le ranger à la tête des artistes les plus habiles de leur temps. Berthaud, né à Valenciennes au commencement du dix-huitième siècle, doit être considéré comme le chef de l'école française du violoncelle. Parmi ses élèves on remarque les deux frères Janson, Duport l'aîné, et surtout Louis Duport le jeune, qui jusqu'ici n'a point été surpassé sous le double rapport de la beauté du son et de la dextérité d'archet. A l'égard de l'élégance du style et de l'habileté du doigté, La-

marre paraît être le violoncelliste qui s'est élevé le plus haut; malheureusement son jeu laissait souvent à désirer un son plus volumineux et plus mordant, particulièrement sur la troisième et la quatrième corde. L'école française compte aujourd'hui plusieurs artistes de beaucoup de talent.

L'école allemande s'est distinguée par quelques violoncellistes d'un grand mérite. Le premier en date est Bernard Romberg, dont les compositions ont servi de modèle pour la facture des concertos à la plupart de ses successeurs. Une manière large et vigoureuse était ce qu'on remarquait surtout dans son talent. Après Romberg est venu Maximilien Bohrer, qui s'est fait une grande réputation par son habileté à se jouer des plus grandes difficultés, sa justesse d'intonation et l'élégance de son jeu. Sans être aussi remarquable sous le rapport de l'exécution, Dotzauer mérite d'être cité pour ses compositions, qui sont d'un très bon style.

Les Anglais, qui n'ont point eu de violoniste qu'on puisse citer, comptent parmi leurs musiciens deux virtuoses sur le violoncelle. L'un est Crossdill, qui se distingua par une exécution vigoureuse et large, l'autre est Linley. Une belle qualité de son, beaucoup de prestesse d'archet et une grande netteté d'exécution lui ont procuré une réputation méritée. Malheureusement son jeu est absolument dépourvu de style, et sa manière est vulgaire.

La contrebasse, instrument gigantesque qui est monté de quatre cordes en Allemagne, et qui n'en a que trois en France, en Italie et en Angleterre, est le fondement des orchestres. Aucun autre instrument ne peut le remplacer pour l'intensité et la puissance du son. La lon-

gueur de ses cordes est telle que l'écartement est considérable entre chaque note, ce qui oblige celui qui en joue à changer à chaque instant la position de sa main, en sorte que les traits rapides y sont d'une exécution fort difficile. Rarement cette exécution est satisfaisante, car, parmi les contrebassistes, les uns se bornent à jouer les notes principales, en négligeant ce qui leur semble moins nécessaire, et les autres, plus exacts, ne tirent que peu de son dans la rapidité des notes. L'ensemble du doigté et de l'archet est fort difficile à acquérir. La destination de la contrebasse paraît être uniquement de compléter par ses sons graves le système d'un orchestre; cependant, malgré ses dimensions colossales, malgré la rudesse de ses sons et les difficultés qu'il oppose à un jeu délicat, on est parvenu à y jouer le solo de manière à faire naître au moins l'étonnement, si ce n'est à charmer l'oreille. Dragonetti, premier contrebassiste de l'Opéra et du concert philharmonique de Londres, est parvenu à un degré d'habileté en ce genre qui surpasse tout ce qu'on peut imaginer. Né avec un sentiment musical très énergique, Dragonetti possède un aplomb dans la mesure et une finesse de tact qui le font dominer tous les artistes qui l'environnent dans un orchestre; mais ce n'est là qu'une portion de son mérite. Personne n'a poussé aussi loin que lui l'art d'exécuter des difficultés et de manier avec dextérité le lourd archet de son instrument. Ce qu'il fait tient du prodige. Tous ceux qui ont tenté de l'imiter n'ont point approché de son talent et n'en ont reproduit que de faibles copies.

Tous les instrumens à cordes et à archet dont il vient d'être parlé composent la base des orchestres; ils furent même les seuls qu'on y employa dans la première moitié

du dix-huitième siècle, soit dans la musique dramatique, soit dans le style religieux. Les opéras de Pergolèse, de Léo, de Vinci, de Porpora, n'ont point d'autre instrumentation que celle des violons, violes et basses. Les accompagnemens du chant n'étaient alors qu'un accessoire peu remarquable; tout le mérite de cette musique consistait dans la grace des mélodies, et dans l'expression des paroles. Les instrumens à vent, qui, par les caractères divers de leurs sons, forment des oppositions heureuses avec les instrumens à cordes, et colorent la musique de teintes variées, n'avaient point encore pris place dans l'orchestre, du moins y étaient presque inaperçus, parce qu'ils n'y étaient employés que de loin en loin et avec maladresse. Ce genre d'instrument a acquis successivement une plus grande importance dans les divers styles; mais les violons, violes et basses sont restés et resteront toujours le fondement des orchestres, parce que ces instrumens sont à la fois les plus énergiques, les plus doux et les plus susceptibles de varier leurs accens.

Mais pour tirer des instrumens à cordes tout l'effet dont ils sont susceptibles dans de grandes masses d'orchestre, il faut qu'il y ait unité dans le mode d'exécution, c'est-à-dire que les mêmes traits soient exécutés de la même manière par tous les instrumentistes; que tous les archets tirent et poussent en même temps; que les détachés et les liés se fassent aux mêmes endroits; que les accens du fort et du faible soient exprimés sur les mêmes notes; en un mot, qu'il semble n'y avoir qu'un violon, une viole, un violoncelle, une contrebasse. Il n'y a point de pays où ces conditions sont aussi bien remplies qu'en France; les orchestres de Paris sont surtout

remarquables sous ce rapport. Il en faut attribuer la cause à la supériorité d'école qui existe au Conservatoire, et à la sûreté de principes qu'on y professe. On a quelquefois reproché à cette école de jeter tous ses instrumentistes dans le même moule; ce reproche me paraît être plutôt un éloge qu'une critique à l'égard des violonistes d'orchestre. Quant à ceux que la nature appelle à se distinguer dans le solo, s'ils ont reçu d'elle les qualités qui font le grand artiste, c'est-à-dire un sentiment énergique et le germe d'une manière particulière, la régularité des principes qu'ils reçoivent dans une école ne peut être un obstacle au développement de leur talent naturel; ils sauront toujours secouer les entraves du maître, quand le temps sera venu, et il leur restera l'avantage d'un maniement raisonné d'archet. Tous les compositeurs étrangers qui ont visité la France, et particulièrement Rossini, ont admiré les violonistes français.

Bien que la France ait produit plusieurs virtuoses pour les instrumens à vent, elle n'a point la même supériorité en ce genre que dans les instrumens à cordes; en général, l'Allemagne l'emporte sur elle à cet égard. Une des plus grandes difficultés qu'il y ait à vaincre sur cette sorte d'instrumens est d'en adoucir le son, et de jouer *piano*; les instrumens à vent jouent généralement trop fort dans les orchestres français. L'obligation de jouer *piano* est cependant devenue d'autant plus impérieuse, que la musique de la nouvelle école admet l'usage presque continuel de tous les instrumens par masse, pour en tirer du coloris, et que ces masses étouffent le chant lorsqu'elles ne sont point adoucies à l'excès.

Les instrumens à vent employés dans l'orchestre par les compositeurs de l'école actuelle sont : deux flûtes,

deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux ou quatre cors, deux trompettes, auxquels on ajoute quelquefois trois trombones, plusieurs ophicléides, un bugle ou trompette à clefs, etc.

La qualité la plus nécessaire pour bien jouer de la flûte est une bonne embouchure, c'est-à-dire une certaine disposition des lèvres propre à faire entrer dans l'instrument tout le souffle qui sort de la bouche, et à ne pas faire entendre une sorte de sifflement qui précède le son, et qui est fort désagréable dans le jeu de quelques flûtistes. La construction de l'instrument a été beaucoup améliorée depuis vingt-cinq ans; néanmoins elle n'est pas parfaite, et sa justesse est loin d'être irréprochable; l'artiste seul peut lui donner cette justesse si nécessaire par la modification de son souffle, et quelquefois par de certaines combinaisons de doigté. Les notes détachées se faisant au moyen d'une articulation qu'on appelle *coup de langue*, il est indispensable que l'artiste possède beaucoup de volubilité dans l'organe de la parole pour exécuter avec netteté les traits rapides, et surtout il faut qu'il s'accoutume à mettre un ensemble parfait entre les mouvemens de la langue et ceux des doigts.

Le premier flûtiste qui eut quelque mérite en France fut Blavet, directeur de la musique du comte de Clermont : il brilla dans la première moitié du dix-huitième siècle; mais il fut inférieur à Quanz, compositeur de la cour de Prusse, et maître de flûte de Frédéric II. Quanz fut non-seulement un virtuose, mais un grand professeur qui a écrit un livre élémentaire excellent sur l'art de jouer de la flûte, et qui a commencé à perfectionner cet instrument en y ajoutant une clef; la flûte n'en avait

qu'une seule avant lui. Aucun flûtiste remarquable ne s'était fait connaître depuis Quanz et Blavet, lorsque Hugot, artiste français, se fit une brillante réputation vers 1790 par la beauté du son qu'il tirait de la flûte et par la netteté de son exécution. Quant à son style, il était vulgaire comme celui de tous les joueurs d'instrumens à vent de son temps. Cet artiste recommandable, dans un accès de fièvre chaude, s'échappa de son lit et se précipita par sa fenêtre, au mois de septembre 1803.

Aucun flûtiste n'avait pu remédier au défaut principal de la flûte, qui est la monotonie, quand Tulou, encore enfant et élève du Conservatoire, manifesta un génie particulier qui devait réformer à la fois et l'instrument, et l'art d'en jouer, et la musique qui lui était destinée. Le premier il reconnut que la flûte est susceptible de varier ses accens et de fournir diverses qualités de son par le moyen des modifications du souffle. Cette découverte ne fut pas le résultat de ses recherches ni de ses réflexions, mais d'une sorte d'instinct qui fait les grands artistes. La flûte, sous les doigts de Tulou, a souvent des inflexions dignes de rivaliser avec la voix humaine, et cela donne à son jeu une qualité d'expression qui n'a été égalée par aucun flûtiste, bien que d'autres virtuoses aient pris sa manière pour modèle, au moins en certaines choses. Drouet et Nicholson tiennent le premier rang parmi ceux ci. Le premier se distingue par une exécution brillante et par une volubilité de langue plus étonnante que tout ce qu'on avait entendu jusqu'à lui; mais son style est froid et son jeu ressemble plus à des tours de force qu'à de la musique véritable. Nicholson est le premier flûtiste de l'Angleterre, et serait partout un artiste distingué. Il y a bien quelques traces de mauvais goût

dans son jeu, et surtout dans sa musique; mais son exécution est nette et brillante, sa qualité de son, pure et volumineuse, et son habileté à passer d'un son à un autre par des nuances insensibles fort remarquable.

C'est en Italie que l'art de jouer du hautbois a pris naissance, et que l'on a fait d'un instrument grossier, destiné aux bergers, l'instrument le plus parfait de la famille des pneumatiques. La difficulté la plus considérable qu'il y ait à vaincre pour bien jouer du hautbois consiste dans l'obligation de retenir le souffle pour adoucir le son et pour éviter les accidens qu'on nomme vulgairement des *couacs;* accidens qui ont lieu lorsque l'anche seule entre en vibration, sans faire sortir le son de l'instrument. Cependant il est nécessaire de prendre certaines précautions lorsqu'on joue avec beaucoup de douceur, parce que l'instrument peut quelquefois *octavier*, c'est-à-dire faire entendre l'octave aiguë du son qu'on veut produire.

Filidori, hautboïste né à Sienne, contemporain de Louis XIII, qui l'entendit avec admiration, est le premier qui soit mentionné dans l'histoire de la musique pour son talent à jouer de son instrument. Une famille originaire de Parme, nommée Bésozzi, a produit ensuite plusieurs artistes célèbres en ce genre, qui ont brillé en Italie, en Allemagne et en France, pendant toute la durée du dix-huitième siècle. Alexandre Bésozzi, aîné de quatre frères, vécut à la cour de Sardaigne, et y consacra sa longue vie à perfectionner son talent et à composer de bonne musique pour son instrument. Antoine s'établit à Dresde, et y forma des élèves qui ont ensuite propagé sa méthode. Gaëtan brilla à Londres jusqu'en 1793. Charles Bésozzi, fils d'Antoine, fut élève de son

père pour le hautbois, et le surpassa en habileté. Enfin Jérôme, fils de Gaëtan, entra au service du roi de France en 1769, et y resta jusqu'à sa mort. Un hautboïste allemand, nommé Fischer, fut le rival des Bésozzi, et parvint à jouer du hautbois avec une légèreté et une douceur inconnues jusqu'à lui. L'école de hautbois fondée en France par Jérôme Bésozzi a produit Garnier et Salentin. M. Vogt, élève de ce dernier, se distingue maintenant par une puissance d'exécution très remarquable; on ne peut lui reprocher que de ne pas adoucir assez le son de son instrument. M. Brod, élève de M. Vogt, a évité ce défaut de son maître, et joue avec une légèreté et un goût parfaits; mais il tombe quelquefois dans le défaut contraire à celui de M. Vogt, car, en jouant avec douceur, il lui arrive quelquefois d'octavier.

La clarinette, instrument dont la qualité de son ne ressemble ni à la flûte, ni au hautbois, est d'une grande utilité dans l'orchestre. Malheureusement sa construction est encore imparfaite sous le double rapport de la justesse et de l'égalité des sons; mais le talent de l'exécutant peut parvenir à faire disparaître ces défauts, au moins en partie. Les clarinettistes allemands ont une supériorité incontestable sur les Français. Quelques-uns de ceux-ci se sont distingués par un jeu brillant, mais ils n'ont jamais pu acquérir le son doux et velouté de leurs rivaux de l'Allemagne. Divers préjugés les en ont empêchés; par exemple, ils font consister une partie du talent à tirer de leur instrument un son puissant et volumineux, qui est incompatible avec la douceur; de plus, ils s'obstinent à presser l'anche par la lèvre supérieure, au lieu de l'appuyer sur l'inférieure, qui est à la fois plus ferme et plus moelleuse. Joseph Beer, vir-

tuose au service du roi de Prusse, a fondé, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, une école de clarinette de laquelle sont sortis plusieurs artistes remarquables, parmi lesquels on distingue Baermann, qui s'est fait entendre à Paris avec beaucoup de succès en 1818. Un son doux et velouté, une articulation nette et franche dans les difficultés, et un style plus élégant que celui des autres clarinettistes connus, ont placé cet artiste au premier rang, même en Allemagne. M. Willman, de Londres, est aussi un artiste d'un mérite fort rare; enfin M. Berr, de l'orchestre du théâtre Italien, se fait remarquer par sa belle qualité de son et le fini de son exécution.

On a vu (chap. XIV) quels sont les défauts du basson; soit par l'influence de ces défauts, soit par toute autre cause, il n'est guère de bassoniste qui ait mérité d'être cité pour un talent supérieur. Ozi et Delcambre possédaient un beau son, mais manquaient de goût, et ont retenu l'instrument dans des bornes étroites, quant aux difficultés. Un Hollandais, nommé Mann, eut un talent plus remarquable pour l'art de chanter et pour la netteté du jeu; mais il ne chercha point à se faire connaître et resta dans l'obscurité. Le réformateur du basson n'est point encore venu. En France, les bassonistes ont un son assez joli, mais dépourvu d'intensité; il n'en est pas de même en Allemagne, où le son a généralement plus de rondeur.

Les instrumens de cuivre sont fort difficiles à jouer, particulièrement ceux dont les intonations ne se modifient que par le mouvement des lèvres, comme le cor et la trompette. Cette difficulté est si grande sur le cor qu'il a été nécessaire de borner, pour la plupart des

exécutans, l'étendue de l'échelle des sons qu'ils doivent parcourir. Tel artiste qui joue avec facilité les sons graves et ceux du médium ne peut parvenir à jouer les sons aigus, et *vice versâ*. La dilatation considérable des lèvres qui est nécessaire pour les uns est incompatible avec la contraction par laquelle on exécute les autres. D'ailleurs l'embouchure varie d'ouverture à son orifice selon la gravité ou l'aigu des sons de l'instrument. Pour les sons graves il faut une embouchure évasée, et pour les sons aigus il faut qu'elle soit beaucoup moins ouverte. Ces considérations ont fait diviser le cor en *premier* et *second cor*, que M. Dauprat, professeur au Conservatoire, a nommés avec plus de justesse *cor alto* et *cor basse*, parce que le diapason de l'instrument divisé de cette manière a de l'analogie avec les voix de contralto et de basse. Les artistes qui jouent la partie de *cor alto* ne peuvent jouer celle de *cor basse*, et réciproquement. Outre les deux divisions du cor dont il vient d'être parlé, il en est une autre à laquelle on a donné le nom de *cor mixte*, parce qu'elle participe des deux premières, sans atteindre aux extrémités graves ou aiguës de l'une ou de l'autre. Cette division est celle où il est le plus facile d'acquérir une exécution nette et sûre, parce qu'elle s'éloigne également et des inconvéniens d'une trop grande dilatation des lèvres, et de ceux d'une contraction exagérée. Les cors d'orchestre sont toujours rangés dans l'une ou l'autre des deux premières catégories; mais quelques cornistes solos ont adopté la troisième. Celle-ci est la moins estimée, parce qu'elle est bornée à un petit nombre de notes, et parce qu'elle est plus facile que les deux autres. Frédéric Duvernoy, qui a joui d'une grande réputation, il y a vingt-cinq ans,

était un *cor mixte*; il ne sortait jamais de l'étendue d'une octave du *médium*.

Après la difficulté d'attaquer les sons avec netteté et celle d'exécuter les traits avec facilité et volubilité, il n'en est pas de plus grande que d'égaliser la force des sons ouverts et des sons bouchés. Ceux-ci sont presque toujours sourds, pendant que les autres ont de la rondeur et de l'éclat. Personne ne paraît avoir possédé aussi bien que M. Gallay cette égalité si nécessaire. Il est fort difficile de distinguer dans son jeu ces deux espèces de sons, tant il a d'habileté sous ce rapport. On doit le proposer pour modèle aux jeunes cornistes.

Après Hampl, le premier corniste qui acquit de la célébrité, fut Punto, son élève, né à Teschen en Bohême, vers 1755. Cet artiste, dont le véritable nom était *Stich*, qui signifie *piqûre* (*punto* en italien), eut un talent admirable pour tirer de beaux sons du cor dans les notes aiguës, et pour exécuter les traits et le trille comme aurait pu le faire un violoniste sur son instrument. Il se servait habituellement d'un cor d'argent, qui, disait-il, était d'une qualité de son plus pure que ceux de cuivre. Lebrun, corniste français au service du roi de Prusse, fut l'émule de Punto et l'emporta sur lui dans l'art de chanter avec grace sur son instrument. Ce fut lui qui, le premier, imagina de se servir d'une boîte conique en carton, percée d'un trou, pour faire les effets d'échos. Plusieurs autres cornistes français se sont distingués par des qualités particulières; j'ai cité Duvernoy et Gallay; on peut nommer aussi M. Dauprat, qui, comme professeur, a beaucoup amélioré l'école du cor au Conservatoire.

Dans les orchestres on remarque souvent qu'il arrive

aux cornistes de manquer leurs intonations et de faire ce qu'on nomme vulgairement un *couac;* ces accidens proviennent presque toujours de ce que l'artiste néglige de retirer l'eau qui s'amasse dans le tube par l'effet de la respiration; la moindre bulle suffit pour arrêter l'air au passage et l'empêcher d'articuler les sons. On serait moins exposé à ces accidens si l'on adoptait l'usage des cors à pistons.

La trompette, instrument du même genre que le cor, est aussi fort difficile à jouer, et les fautes que fait l'exécutant y sont plus facilement senties, parce que les sons ont une qualité plus pénétrante et plus aiguë. Il est surtout difficile d'en jouer avec douceur et pureté. Les artistes français qui jouent de cet instrument n'ont pas l'habileté des Allemands, ni même des Anglais. On cite en Allemagne les deux Altenburg, père et fils, qui furent des virtuoses de premier ordre, et beaucoup d'autres qui exécutent avec douceur et précision des passages singulièrement difficiles. Quelques ouvrages de Haendel contiennent des parties de trompette si difficiles qu'on peut à peine comprendre comment on pouvait les jouer; elles font présumer qu'il y eut en Angleterre dans ce temps-là quelque trompettiste doué d'un talent extraordinaire. Aujourd'hui M. Harper se fait remarquer par l'art de modifier la douceur et la force des sons, par la précision avec laquelle il exécute les difficultés, et par l'heureuse disposition de ses lèvres qui lui permet de monter sans peine aux sons les plus aigus.

Les instrumens de cuivre dont les intonations se modifient par des moyens mécaniques, comme la trompette à clefs, les ophicléides et les trombones, ont aussi leur genre de difficultés; mais ils ont l'avantage de ne point

exposer l'exécutant à manquer les notes. Le mouvement continuel de la coulisse des trombones, et les ouvertures des clefs des hornbugles et des ophicléides, jointes à leur large diamètre, ne permettent pas à l'eau de s'y condenser en bulles et d'empêcher la colonne d'air de vibrer dans le corps de l'instrument. Pour bien jouer de ces instrumens, il faut seulement être bon musicien, avoir des lèvres fermes et une poitrine robuste. Il y a quelques artistes qui se distinguent par les tours de force qu'ils exécutent sur le trombone; mais ces difficultés vaincues sont plus singulières qu'utiles dans l'orchestre, où la place de cet instrument est marquée.

Jusqu'ici je n'ai parlé que de l'exécution sur les instrumens qui se réunissent en collection plus ou moins nombreuse dans les orchestres grands ou petits; il me reste à parler de ceux qui se font le plus souvent entendre isolément, tels que l'orgue, le piano, la harpe et la guitare.

A l'énoncé des difficultés qui se rencontrent dans l'art de jouer de l'orgue, et surtout d'un grand orgue, on conçoit à peine qu'il se trouve des hommes assez bien organisés pour y parvenir. En effet, outre que cet art se compose d'abord de l'articulation libre des doigts et des règles du doigté comme pour les autres instrumens à claviers; outre que la difficulté se complique de la résistance des touches, qui exigent quelquefois chacune l'effort d'un poids de deux livres pour fléchir sous le doigt, il faut que l'organiste apprenne à mouvoir les pieds avec rapidité pour jouer les basses sur le clavier des pédales, lorsqu'il veut laisser à la main gauche la liberté de jouer des parties intermédiaires, et cette double attention est fort pénible; il faut qu'il sache se servir à propos

du mélange des claviers, les réunir, les séparer, passer de l'un à l'autre sans interruption dans son exécution; qu'il ait l'intelligence des effets des différens jeux et du goût pour inventer de nouvelles combinaisons; enfin qu'il possède à la fois de la science et du génie pour traiter les chants de l'église avec majesté, et pour improviser des préludes et des pièces de tout genre. Mille autres détails entrent encore dans les obligations de l'organiste; par exemple, il faut qu'il ne soit pas étranger à la connaissance du plain-chant, qu'il en sache déchiffrer la notation, qui est différente de la notation ordinaire, qu'il sache les usages de chaque localité pour les offices de l'église, et qu'il puisse porter de prompts remèdes aux accidens momentanés qui arrivent à son instrument.

Lorsqu'on considère cette complication de difficultés, on n'est point étonné du petit nombre de grands organistes qui se rencontrent dans l'espace de trois siècles, c'est-à-dire depuis le seizième jusqu'au dix-neuvième. L'Italie et l'Allemagne sont les pays qui en ont produit le plus. On cite parmi les organistes italiens Claude Mérulo, qui vivait à la fin du seizième siècle, les deux Gabrielli, ses contemporains, Antegnati et surtout Frescobaldi, qui brillèrent depuis 1615 jusque vers 1640. L'Allemagne a produit Froberger, de Kerl, Buxtehude, Pachelbel, Jean-Sébastien Bach et les élèves de celui-ci. La plupart de ces organistes se sont distingués par des qualités particulières; mais il en est bien peu qui aient possédé toutes celles dont l'énumération vient d'être faite; je crois même que Jean-Sébastien Bach est le seul qui ait présenté ce phénomène. Ce grand artiste fut un de ces rares génies qui sont comme des phares placés au milieu des siècles pour les éclairer. Sa supériorité fut

telle, comme compositeur et comme exécutant, qu'il a servi de modèle à tous ses successeurs, et que l'ambition de ceux-ci a consisté à approcher de son mérite le plus près possible, mais non à l'égaler. Les organistes français ont presque tous manqué de savoir; mais ils ont du goût dans le choix de leurs jeux et dans l'art d'en tirer des effets. Les Couperin, Calvière, Marchand, Daquin, n'eurent point d'autre mérite; Rameau seul connut le véritable style de l'orgue, c'est-à-dire le style grave et sévère qui convient à cet instrument.

Le piano n'a guère d'autre rapport avec l'orgue que celui d'un clavier sur lequel on fait mouvoir les doigts, et les qualités d'un bon pianiste ne sont nullement celles d'un organiste. Le *tact*, c'est-à-dire l'attaque des touches par des mouvemens fermes et souples des doigts, ce tact indispensable pour bien jouer du piano, ne ressemble point au toucher de l'orgue, qui doit être lié plutôt que brillant. L'une des plus grandes difficultés de l'art de toucher du piano consiste à tirer un beau son de l'instrument par une certaine manière d'attaquer les touches. Pour acquérir cet art, il faut apprendre à rendre nulle l'action des bras sur le clavier, et à donner aux doigts une souplesse égale à la force, ce qui demande beaucoup d'exercice. Une bonne position de la main, et l'étude constante de certains traits, exécutés d'abord lentement avec égalité, et successivement plus vite jusqu'au mouvement le plus accéléré, finit par donner cette souplesse nécessaire. Ce n'est pas à dire toutefois que l'art de tirer un beau son du piano soit purement mécanique; il en est de cet art comme de tout autre; son principe réside dans l'ame de l'artiste, et se répand avec la rapidité de l'éclair jusqu'au bout de ses

doigts. On a l'inspiration du son comme celle de l'expression, dont il est un des élémens.

Un beau son et un mécanisme libre et facile sont les conditions indispensables d'un talent véritable sur le piano; mais ce ne sont pas les seules. Il faut aussi du goût pour savoir se tenir également éloigné de deux excès dans lesquels tombent la plupart des pianistes, savoir : de ne faire consister le mérite de toucher l'instrument que dans l'habileté de faire un grand nombre de notes le plus rapidement possible, ou de vouloir restreindre ce mérite au seul genre de l'expression, qui n'appartient pas naturellement aux sons de l'instrument. C'est le mélange bien combiné de ces deux choses qui fait le grand pianiste.

On peut diviser en trois époques principales les variations de goût que l'exécution des clavecinistes a éprouvées. La première renferme le style lié, où les doigts des deux mains jouaient à quatre ou cinq parties réelles dans un système plus harmonique que mélodique; cette époque finit à Jean-Sébastien Bach, qui eut le plus beau talent de ce genre qui ait existé. Pour être habile claveciniste dans ce système, il fallait posséder une organisation forte sous le rapport de l'harmonie, et que tous les doigts fussent également aptes à exécuter les difficultés. Ces difficultés, d'une espèce particulière, sont si grandes, qu'il existe fort peu de pianistes assez habiles de nos jours pour bien jouer la musique de Bach et de Haendel. La seconde époque, qui commence à Charles-Emmanuel Bach, est celle où, sentant le besoin de plaire par la mélodie, les pianistes commencèrent à quitter le style serré de leurs prédécesseurs, et introduisirent dans leurs ouvrages les diverses combinaisons des gammes, qui ont

été pendant près de soixante ans les types de tous les traits brillans du piano. Les difficultés étaient bien moindres dans cette seconde manière que dans la première; aussi le mérite des pianistes commença-t-il dès lors à consister davantage dans l'expression et dans l'élégance que dans les difficultés vaincues. Le chef de cette nouvelle école fut, comme on vient de le voir, le fils de Jean-Sébastien Bach, pour l'Allemagne; après lui vinrent Mozart, Müller, Beethoven et Dusseck. Clémenti, né en Italie, marcha dans la même route et perfectionna la partie dogmatique de l'art de jouer du piano. Ses élèves ou imitateurs, Cramer, Klengel et quelques autres, ont fermé cette seconde époque. Steibelt fut un pianiste du même temps; mais son talent, qui était réel, bien que son mécanisme fût incorrect, fut d'une nature particulière. Homme de génie, il n'avait songé à étudier aucun maître, à imiter aucun modèle; son jeu, comme sa musique, n'appartenait qu'à lui. Ses désordres l'ont empêché d'atteindre à toute la hauteur de sa portée; mais, tel qu'il était, ce fut un artiste remarquable. La troisième époque du piano a commencé avec Hummel et Kalkbrenner. Ces grands artistes, conservant ce qu'il y avait de large et de sage dans le mécanisme de l'école précédente, ont introduit dans le style du piano un nouveau système de traits brillans, qui consiste dans la dextérité à saisir des intervalles éloignés et à grouper les doigts dans des traits harmoniques indépendans des gammes. Cette nouveauté, qui eût enrichi la musique du piano si l'on n'en eût point abusé, changea complètement l'art de jouer de l'instrument. Dès qu'on eut fait un pas dans les hardiesses de l'exécution, on ne s'arrêta plus. Moscheles, en qui le travail a développé la sou-

plesse, la fermeté et l'agilité des doigts jusqu'au prodige, ne tarda point à affronter des difficultés plus grandes que celles dont Hummel et Kalkbrenner avaient donné le modèle; Herz renchérit encore sur les sauts périlleux et le fracas de notes de la nouvelle école; à l'exemple de Moschelès il obtint de grands succès, et tous les jeunes pianistes se mirent à la suite de ces virtuoses. L'un de ces derniers, M. Schunck, a même imaginé des traits plus singuliers encore et plus difficiles que ceux qu'on avait tentés jusqu'à lui; enfin l'art de jouer du piano est devenu l'art d'étonner; il s'est parfaitement assimilé à l'art de la danse, en ce qu'il n'a plus pour objet d'intéresser, mais d'amuser. La pensée n'est presque plus rien dans le talent du pianiste; le mécanisme en fait presque tout le mérite. Toutefois le ridicule de cette direction de l'art a déjà frappé de bons esprits et des hommes d'un talent réel; Moschelès, plus apte qu'un autre à vaincre toutes les difficultés de mécanisme, s'est arrêté dans cette route et s'est attaché depuis quelque temps au genre expressif dans lequel il excelle maintenant comme dans les tours de force. Kalkbrenner et Hummel ont résisté au torrent; il est vraisemblable qu'ils auront à la fin des imitateurs, et que l'art de jouer du piano redeviendra digne de son origine.

Chez les Grecs, les Romains, et en général chez les peuples de l'antiquité de l'Orient ou du Nord, les instrumens à cordes pincées ont tenu la première place, et ceux qui en jouaient avec habileté furent regardés comme les plus recommandables entre les musiciens. Dans la musique moderne, ces instrumens ont perdu leur prééminence, parce qu'ils sont bornés dans leurs moyens et

peu propres à suivre les progrès constans de l'art musical. La harpe et la guitare sont les seuls instrumens de cette espèce qui ont survécu à tous ceux qui furent en usage dans les quinzième et seizième siècles. La musique de harpe fut long-temps composée seulement de gammes et d'une sorte de traits qu'on nomme *arpéges*. Les mêmes formes se représentaient sans cesse, parce que la construction de l'instrument ne permettait guère de les varier. Madame Krumpholz sut cependant tirer parti d'un genre de musique si rétréci, et trouver des accens expressifs dans des choses qui semblaient y être si peu favorables; le vrai talent donné par la nature triomphe de tous les obstacles. Vint ensuite M. de Marin, qui agrandit le domaine de la harpe et qui parvint à y jouer de la musique d'un genre plus large que tout ce qu'on avait écrit pour cet instrument jusqu'à lui. Sa manière était élevée, son jeu passionné, son exécution puissante dans les difficultés, et s'il ne fit pas davantage pour affranchir la harpe de ses entraves, c'est qu'il était venu trop tôt pour profiter des avantages que présente la harpe à double mouvement.

Le premier qui connut tout le parti qu'on pouvait tirer de ce nouvel instrument, et qui sut s'en servir, fut M. Dizi, célèbre harpiste belge, qui a vécu long-temps à Londres et qui vient de se fixer à Paris. Ses études, remplies de traits d'un genre neuf, ont fait sortir l'art de jouer de la harpe des limites étroites où il était retenu auparavant. Bochsa, qui vint après lui, n'eut jamais de netteté dans son exécution; mais il donna une impulsion brillante à son instrument par l'élégance et l'éclat du style de ses premières compositions; maintenant il n'est plus qu'un harpiste ordinaire, et ses derniers ou-

vrages ne méritent aucune estime. Un jeune artiste français, M. Théodore Labarre et mademoiselle Bertrand ont porté l'exécution sur la harpe au plus haut point de perfection qu'elle ait atteint jusqu'ici. Le plus beau son, le style le plus élevé, la nouveauté des traits et l'énergie sont les caractères distinctifs de leur talent. Une gloire solide sera le partage de M. Labarre, s'il comprend toute sa portée et s'il a le courage de lutter contre la monotonie naturelle de son instrument.

Tout le monde sait combien la guitare est bornée dans ses ressources; elle ne semble destinée qu'à soutenir légèrement la voix dans de petites pièces vocales, telles que les romances, couplets, boléros, etc. Mais quelques artistes ne se sont point tenus à ce faible mérite; ils ont voulu vaincre les désavantages d'un son maigre, les difficultés du doigté et l'étendue bornée de l'échelle de l'instrument. M. Carulli fut le premier qui entreprit d'exécuter des difficultés sur la guitare, et qui y parvint de manière à exciter l'étonnement. MM. Sor, Carcassi Huerta et Aguado ont porté cet art à un plus haut point de perfection; si la guitare pouvait prendre place dans la musique proprement dite, nul doute que ces virtuoses n'eussent opéré ce miracle; mais pour une semblable métamorphose les obstacles sont invincibles.

§ II.

De l'exécution en général, et de l'exécution collective.

Pour un musicien vulgaire la musique n'est qu'un amas de notes, de dièses, de bémols, de pauses, de soupirs; jouer juste et en mesure lui semble le comble de

la perfection; et comme ce mérite est assez rare, on est forcé de convenir qu'il n'a pas tort de l'estimer. Mais qu'il y a loin de cette exécution mécanique, qui laisse l'ame de l'auditeur dans l'état d'inertie où se trouve celle du symphoniste, à l'accord de sentiment qui, de proche en proche, se communique des exécutans au public; à ces nuances délicates qui colorent la pensée du compositeur, en montrent le sublime, et souvent lui prêtent des beautés; à cette expression, enfin, sans laquelle la musique n'est qu'un vain bruit!

Effet remarquable et qui prouve la puissance du vrai talent! Supposez un orchestre, une troupe de chanteurs médiocres, qui, dans leur exécution terne, laissent nos sensations en repos; qu'un chef ardent, un musicien doué d'une organisation forte, arrive au milieu d'eux; tout à coup le feu sacré embrasera ces êtres inanimés; la métamorphose opérée dans un instant pourra même être telle qu'on aura peine à se persuader qu'on entend les mêmes symphonistes, les mêmes chanteurs. Le *nec plus ultrà* de l'effet musical ne peut avoir lieu que lorsque tous les exécutans possèdent non-seulement une égale habileté, mais une semblable flexibilité d'organes, un pareil degré de chaleur et d'enthousiasme. De pareilles réunions ont toujours été rares et ne sont que des exceptions. La fameuse troupe des bouffons de 1789 en a offert un exemple; depuis lors Viotti, accompagné par madame de Montgeroult; Baillot, dans un trio joué par lui, Rode et Lamarre au Conservatoire, ont donné l'idée d'une perfection qu'on peut trouver dans des réunions peu nombreuses, mais à laquelle il est bien difficile d'atteindre avec des chœurs ou des orchestres complets. A défaut de ce beau idéal, on se contente du beau

relatif, parce qu'on n'en connaît point d'autre. C'est, comme je l'ai dit, celui qui résulte de la réunion de quelques artistes du premier ordre à d'autres moins heureusement organisés. Tel, qui n'a pas été doté par la nature assez libéralement pour communiquer de vives sensations à ce qui l'entoure, est du moins susceptible d'en recevoir; c'est ce qui explique les transformations subites qu'on remarque dans les individus, selon qu'ils sont bien ou mal dirigés.

L'habileté dans le mécanisme du chant ou dans le jeu des instrumens est sans doute nécessaire pour atteindre à une bonne exécution, mais elle ne suffit pas. C'est dans sa sensibilité, dans son enthousiasme qu'un artiste trouve le plus de ressources pour émouvoir ceux qui l'écoutent. La dextérité peut quelquefois étonner par ses prodiges; mais l'expression véritable a seule le privilége de toucher. Ce que j'appelle *expression* n'est pas ce jeu grimacier qui consiste à se tordre les bras, à se pencher avec affectation, à agiter le corps et la tête, sorte de pantomime dont quelques musiciens font usage et dont eux seuls sont dupes; l'expression véritable se manifeste sans effort par les accens de la voix ou des instrumens. Le musicien qui en a le sentiment le transmet comme par enchantement de l'ame au gosier, au bout des doigts, à l'archet, à la corde, au clavier. Le timbre de sa voix, sa respiration, son toucher en sont empreints; pour lui il n'y a pas de mauvais instrumens, parce qu'il améliore tout; j'oserais presque dire qu'il n'y a pas de mauvaise musique, quoiqu'il soit plus sensible qu'un autre aux beautés de la composition.

On serait dans l'erreur si l'on croyait qu'il n'y a d'expression possible que celle de la tristesse ou celle de la

mélancolie; chaque genre a des accens qui lui sont propres; le talent consiste à s'identifier au style du morceau qu'on exécute, à être simple dans la simplicité, véhément dans la passion, avare d'ornemens dans la musique sévère, brillant de *fioritures* dans les élégantes folies à la mode, et toujours grand, même dans les petites choses. Il n'est pas besoin de beaucoup d'efforts ou de grands développemens pour nous procurer des émotions de diverses espèces; une phrase de *cantabile*, un motif de *rondo* suffisent. Que dis-je? une simple note, un *appogiature* bien senti, un accent, tirent quelquefois des cris d'admiration de tout un auditoire. Dût-on m'accuser d'exagération, je dirai même qu'on pressent souvent le grand artiste à la manière dont l'archet attaque la corde ou dont le doigt frappe la touche en s'accordant. Je ne sais quelle émanation se répand alors dans l'atmosphère pour annoncer la présence du talent; mais on s'y trompe rarement. Je me persuade que je serai compris par quelques-uns de mes lecteurs.

La nature a placé dans tous les pays des êtres heureusement organisés pour les arts; mais leur nombre diffère selon que les circonstances, le climat, ou d'autres causes difficiles à apprécier sont plus ou moins défavorables. Ainsi, parmi les exécutans, la France a produit Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Duport, Tulou et beaucoup d'autres qu'on pourrait citer, et qui rivalisent avec les plus grands artistes de l'Italie ou de l'Allemagne; cependant les dispositions naturelles de la nation française ne sont pas favorables à la musique; l'état florissant dans lequel y est cet art est plutôt le fruit de l'éducation que celui d'un goût inné. Les Français connaissent la perfection et la cherchent; mais quoique leur goût soit

exigeant, ils n'obtiennent pas toujours de bons résultats dans leur musique d'ensemble, parce qu'il n'y a point d'unité dans leur manière de sentir. Les Italiens, au contraire, s'accordent assez facilement de la médiocrité; on les voit assister patiemment, pendant toute une saison, à un mauvais opéra, mal exécuté, pourvu qu'il y ait dans le cours de la représentation une cavatine, un duo, un air, assez bien chantés pour les indemniser du reste. Mais ce peuple, indifférent en apparence sur le mérite de l'exécution, est susceptible d'atteindre aux plus beaux effets d'ensemble par l'unanimité de sentiment qui dirige les chanteurs et les instrumentistes. L'expérience prouve que quatre ou cinq chanteurs médiocres, pris au hasard parmi les Italiens, et soutenus par un accompagnateur qui pourrait jouer à peine une sonate de Nicolaï, ont une verve, un *brio* qu'on ne trouverait pas dans le même morceau exécuté par d'excellens chanteurs français, et accompagné par un virtuose, bien qu'aucun des Italiens ne pût soutenir la comparaison avec les Français pris individuellement. Il y a chez nous je ne sais quelle distraction qui s'oppose, en général, au concours d'intentions nécessaire pour obtenir de grands effets d'ensemble, tandis que les Italiens sont évidemment captivés par la puissance de la musique.

Il faut l'avouer, ce que la nature nous avait refusé, l'éducation l'a conquis. L'institution du Conservatoire a fait faire d'immenses progrès à la musique en France; non qu'il s'y soit formé de plus grands talens que ceux qu'on admirait avant son établissement; car Rode, Kreutzer, Baillot, Duport, sont encore les modèles de nos jeunes artistes; mais le nombre de gens habiles s'est beaucoup augmenté; plusieurs se sont dispersés dans

les provinces, y ont excité une émulation inconnue auparavant, et celles-ci renvoient maintenant en échange dans la capitale des élémens de talens nouveaux. L'étude de l'harmonie, devenue générale, commence à familiariser les amateurs avec des combinaisons qu'on aurait à peine supportées autrefois. L'organe auditif des exécutans, rendu plus sensible par cette étude, saisit beaucoup plus promptement les intentions du compositeur, et par cela seul ils s'y prêtent davantage et les rendent mieux. Si, nonobstant ces améliorations, l'on remarque souvent un défaut d'ensemble dans les masses, si même des artistes distingués laissent à désirer dans l'ensemble, c'est, ce me semble, parce qu'on ne porte point assez d'attention à des dispositions préliminaires d'une grande importance, et parce que certains préjugés ont retenu dans un état d'infériorité des parties essentielles qu'il serait facile de perfectionner. Les objets qui, dans l'état actuel des choses, méritent le plus d'attention, sont :

1° La disposition des orchestres;

2° Les proportions de ces mêmes orchestres, soit à l'égard des voix, soit par rapport aux instrumens entre eux;

3° L'exécution vocale dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble;

4° L'accompagnement;

5° L'ensemble;

Les orchestres des concerts et des représentations théâtrales ne se disposent pas de la même manière, quoiqu'on n'aperçoive pas trop la cause de cette différence. La place du chef y est surtout choisie d'une manière toute opposée, excepté au Théâtre Italien. Tout le monde avoue qu'il faut qu'un chef d'orchestre ait sous

ses yeux les musiciens qu'il dirige, et néanmoins l'on s'obstine à le placer près de la rampe; de manière que tous les instrumentistes sont derrière, et qu'il doit se tourner pour les voir; c'est du moins ainsi qu'on en use dans la plupart de nos théâtres. Cependant, outre l'avantage qu'il y a pour un chef de voir ses subordonnés pour les surveiller, exciter leur attention et les ramener promptement au mouvement qui a subi quelque altération, il est aussi fort important que les musiciens puissent rencontrer quelquefois les yeux de celui qui les dirige; car le moindre signe de tête est souvent significatif, et détermine avec promptitude une intention d'effet qui est comprise à l'instant par tout le monde. D'ailleurs il est presque impossible qu'un orchestre reste indifférent ou froid lorsqu'il voit son chef attentif et plein d'ardeur. La disposition du Théâtre-Italien, et la place qui était occupée par M. Grasset, rappelaient à peu près l'arrangement du théâtre Feydeau, à l'époque où il était dirigé par La Houssaye. Cette disposition, qui place le chef vers l'un des côtés de la scène et qui range tous les musiciens devant lui, est excellente quant à la partie instrumentale; mais elle paraît moins heureuse en ce qui concerne le théâtre, parce qu'elle isole le chef des acteurs et des choristes, et parce qu'elle l'oblige à tourner la tête pour voir la scène. La meilleure disposition paraît être celle où le chef d'orchestre est placé en face de la scène, un peu en arrière et au centre des musiciens, parce qu'il peut y voir d'un coup d'œil et les chanteurs et les symphonistes. C'est celle qu'on a reprise au Théâtre Italien; il est vraisemblable qu'on finira par l'adopter dans tous les spectacles lyriques.

Quant aux orchestres de concert, nul doute que les

pupitres de violons ne doivent être placés perpendiculairement à la salle, les premiers en regard des seconds, les violes dans le fond, et les instrumens à vent en amphithéâtre avec les basses derrière. Le chef, placé en tête des premiers violons, à la gauche du spectateur, voit sans peine tous les musiciens et en est vu de même. La disposition du concert philharmonique de Londres semble être faite à dessein pour empêcher les symphonistes de se voir et de s'entendre. Les basses sont en avant, les premiers violons derrière, les seconds au-dessus de ceux-ci dans une espèce de galerie, les flûtes et hautbois vers le milieu, les bassons dans une galerie correspondante à celle ou se tiennent les seconds violons avec les altos, les cors d'un côté, les trompettes de l'autre; enfin nul ensemble, nul plan. Le chef d'orchestre, placé en avant et en face de l'auditoire, est dans l'impossibilité de voir les musiciens qu'il dirige. En fait de musique, les Anglais font toujours le contraire de ce qu'il faudrait faire.

Les proportions des orchestres de théâtres sont rompues depuis quelques années; le nouveau système de musique dramatique, en multipliant les instrumens de cuivre, a rendu trop faible la masse des instrumens à archet, notamment des violons. Sans parler des orchestres de villes de province, ce défaut de proportion se fait remarquer particulièrement au théâtre de l'Opéra-Comique, où huit premiers et huit seconds violons ne peuvent lutter contre le son puissant de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et timbales.

Quoi qu'on fasse, les effets les plus vigoureux, les plus brillans, les plus variés, se trouveront toujours dans les instrumens à archet. Je suis loin de condamner

l'usage des autres; ce sont eux qui colorent la musique, et l'on ne peut disconvenir que, malgré tout le génie des anciens compositeurs, on s'aperçoit aujourd'hui que cette ressource leur a manqué. Leurs ouvrages sont riches d'invention et de mélodie, mais pauvres d'effets. Ne bannissons donc pas des orchestres les nouveaux moyens qui sont offerts aux compositeurs; mais faisons remarquer qu'il est indispensable d'augmenter le nombre des violons, des violes et des basses. Ce n'est pas seulement quand ils sont accompagnés de toute la masse des instrumens à vent, de ceux de cuivre et de percussion, que les autres paraissent faibles; l'impression que laisse tout ce bruit dans l'oreille, quand il cesse, diminue l'effet produit par les instrumens à archet. Les *piano* paraissent maigres et dénués de son après les *forte* formidables de tout l'orchestre. Vingt-quatre violons, huit violes ou altos, dix violoncelles et huit contrebasses, sont nécessaires pour faire équilibre avec tous les instrumens dont on vient de voir l'énumération. Les bonnes proportions dans la force sonore des diverses parties d'un orchestre sont indispensables pour produire des effets satisfaisans d'exécution.

Il y a trop souvent deux directions imprimées à l'exécution, lorsque des masses vocales sont réunies à l'orchestre, principalement au théâtre. Rien de plus difficile et de plus rare que l'unité de sentiment entre les chanteurs et les symphonistes, particulièrement en France, où tout ce qui n'est pas air ou duo est considéré par les acteurs comme des accessoires de peu d'importance. La conscience d'un chef d'orchestre, son amour pour l'art et son habileté viennent échouer contre ce préjugé des acteurs. En vain cherche-t-il à communiquer le senti-

ment dont il est animé aux musiciens qu'il dirige; en vain veut-il obtenir des nuances de *piano*, de *forte*, de *crescendo*, de *diminuendo;* les distractions des chanteurs, leur froideur, leur insouciance, résistent à ses efforts, font d'abord disparate avec ce qui se passe dans l'orchestre, et finissent par y faire pénétrer le désordre et le laisser-aller.

Cependant quels résultats peut-on espérer quand tous ceux qui concourent à l'exécution d'un morceau ne sont pas animés du même esprit? L'indifférence, l'attention ou l'enthousiasme des exécutans rendent le public indifférent, ou attentif, ou enthousiaste; car il y a une action réciproque de l'auditoire sur les artistes et de ceux-ci sur l'auditoire, qui fait le charme ou le supplice des uns et des autres. Que de fois il est arrivé qu'un virtuose ayant, par un accent heureux et inattendu, arraché tout à coup à ses auditeurs un cri d'admiration, s'est senti lui-même comme transporté dans une sphère nouvelle par l'effet qu'il venait de produire, et a découvert en lui des ressources qu'il n'y soupçonnait pas auparavant! C'est dans ces sortes d'occasions que la musique est un art divin auquel nous devons les plus vives jouissances; mais hors de cela ce n'est rien. Que dis-je? elle devient un tourment. Quand la musique n'émeut pas, elle est insupportable, et l'on est tenté de lui dire comme Fontenelle à la sonate: *Que me veux-tu?* O vous qui désirez obtenir des succès, vous qu'une louable ambition porte à vouloir sortir de la foule, ayez vous-mêmes la conviction de ce que vous faites si vous voulez convaincre les autres; soyez ému si vous voulez émouvoir, et croyez qu'on n'a jamais excité dans autrui des impressions qu'on ne ressentait pas!

Un chanteur peut obtenir des applaudissemens dans un air, une cavatine, une romance, par le seul fait de son habileté dans le mécanisme du chant ou par la beauté de sa voix; mais dans les morceaux d'ensemble il faut autre chose. Chacun y perdant le droit de fixer l'attention sur lui-même exclusivement, concourt à transporter cette attention sur la musique, qui devient l'objet principal; les individus s'effacent pour ne laisser apercevoir que le tout; l'ensemble gagne ce que chacun perd en particulier. Les qualités premières d'un morceau d'ensemble sont une justesse absolue et l'unité de mesure. Ce que j'appelle *la mesure* n'est pas ce qu'on décore ordinairement de ce nom, c'est-à-dire un à-peu-près où l'on se contente, pourvu qu'on arrive ensemble au temps frappé; mais un sentiment parfait du temps et du rhythme, qui se fait remarquer jusque dans les moindres divisions et dans les durées les plus fugitives, sans que cette exactitude nuise à la chaleur ou à l'abandon. Quant à la justesse, on la régularise dans l'orchestre en s'accordant avec soin; mais, dans l'ensemble des voix, elle peut être compromise à chaque instant, presque à chaque note. Aussi rien n'est-il plus rare que d'entendre exécuter un morceau d'ensemble qui ne laisse rien à désirer sous ce rapport. Plus le nombre des voix est considérable, plus le défaut de justesse est à craindre; dans les chœurs il est presque permanent, surtout au théâtre. Il y a cependant quelques exceptions d'après lesquelles on peut juger de l'effet que ceux-ci produiraient s'ils étaient toujours bien exécutés. On peut citer comme exemples les chœurs de *Moïse* aux premières représentations, ceux de *la Muette de Portici*, de *Guillaume Tell*, et quelques-uns de ceux qu'on chante au Théâtre-Italien. A l'Opéra-Comi-

que, on ne trouve ni soin, ni justesse, ni ensemble parmi les choristes. Dans l'Institution royale de Musique religieuse dirigée par M. Choron, on entendait des chœurs qui approchaient quelquefois de la perfection.

Les proportions qu'il faut donner aux voix dans les chœurs ont été l'objet des recherches de plusieurs maîtres de chapelle. On conçoit qu'elles peuvent varier à l'infini comme les masses. Je suppose, pour prendre un terme moyen à peu près semblable à celui de nos théâtres, qu'il soit question d'un chœur de soixante voix. Dans l'ancien système on l'aurait divisé comme il suit : 1° Vingt-quatre dessus ou *soprani;* 2° dix hautes-contres; 3° douze ténors; 4° quatorze basses. Mais la rareté des voix de haute-contre, qui ne sont qu'un cas particulier du ténor, a produit depuis vingt ou vingt-cinq ans des changemens remarquables dans la disposition des chœurs. Au lieu de hautes-contres on a des seconds dessus, autrement dits *mezzo soprano* ou *contralto.* Rossini et tous ses imitateurs ont divisé la partie de ténor en deux, en sorte que tous les chœurs sont maintenant écrits à cinq parties; il en est résulté qu'il a fallu augmenter le nombre des ténoristes, parce qu'ils auraient été trop faibles dans l'ancienne proportion, étant divisés en deux parties distinctes. Le contraire a eu lieu pour les dessus; car l'obligation de former une partie de *contralto* sans augmenter le nombre des voix, pour se conformer au budget des théâtres, a fait diminuer le nombre des dessus, et l'on a établi la proportion suivante : 1° Seize dessus ou *soprani;* 2° douze *contralti;* 3° dix premiers ténors; 4° dix seconds ténors; 5° douze basses. On conçoit que tout cela n'est pas invariable, car la qualité des voix a beaucoup d'influence sur les

proportions. Il se peut que les dessus ou les ténors soient trop brillans pour les *contralti*, ou que les basses étouffent les sons des ténors. En général ce sont ceux-ci qui sont les plus faibles.

Tel chanteur, dont la voix est faiblement timbrée, peut racheter ce désavantage dans un air ou dans un duo par la bonté de sa méthode et de son goût; mais dans un morceau d'ensemble rien ne peut tenir lieu de voix sonores. Avec des voix faibles il n'y a point d'effet à espérer. A l'Opéra-Comique, par exemple, Ponchard et madame Rigaut étaient des chanteurs excellens dont le goût, la méthode et la brillante vocalisation se faisaient remarquer dans les airs, les romances, les cavatines et les duos, mais leurs voix manquaient de mordant et de force dans les morceaux d'ensemble. Ces sortes de morceaux sont toujours ceux qui produisent le plus d'effet au Théâtre-Italien ou à l'Opéra; mais sur la plupart des autres théâtres lyriques de France ils sont la partie la plus faible de l'exécution.

Malgré les progrès que la musique a faits parmi nous depuis quelques années, le public conserve toujours quelque chose de son penchant pour la chanson; car les Français sont naturellement plus chansonniers que musiciens. Les rondes, les romances, les couplets sont ce qu'on applaudit le plus dans les opéras-comiques; ce goût est à la fois la cause et l'effet du mal qui vient d'être signalé. Avec cette habitude de petites proportions, on ne songe point à ce qu'il y a d'élevé dans les arts; le mesquin d'une composition entretient le laisser-aller d'une exécution mesquine, et celle-ci s'oppose à l'émancipation de l'intelligence musicale du public. N'en doutons pas, c'est là le mal radical de l'opéra-comique

français. Il ne prendra le rang qu'il doit tenir dans l'art musical que lorsqu'une réforme complète de son système, qui est encore jusqu'à un certain point celui de la *comédie à ariettes*, sera faite, et lorsqu'à un air bien chanté succédera un quintetto ou un sestetto tels que ceux qui produisent tant d'effet dans le *Barbier de Séville*, *la Cenerentola* ou *la Gazza Ladra*, et que nos acteurs auront appris à les chanter avec l'ensemble, la verve et le soin des Italiens. Une semblable réforme s'est opérée à l'Opéra; on peut juger par le bien qui en est résulté de ce qui arriverait à l'Opéra-Comique.

Il y a d'excellens orchestres en France; il pourrait y en avoir davantage avec les élémens qu'on possède. Dans la symphonie les musiciens français n'ont point de rivaux, surtout pour la verve et la vigueur. Cette verve les entraîne seulement quelquefois à donner trop de rapidité aux mouvemens vifs, ce qui nuit à la perfection des détails; mais ils rachètent ce défaut, facile à corriger, par tant de qualités, qu'ils n'en ont pas moins de droits à occuper la première place parmi les symphonistes du reste de l'Europe, lorsqu'ils sont bien dirigés. On sait quelle réputation s'était faite l'orchestre composé des élèves du Conservatoire dans les exercices de cet établissement; la supériorité de cet orchestre sur tous les autres est encore devenue plus incontestable dans les nouveaux concerts de l'École royale. Cette supériorité est due principalement au rare talent de M. Habeneck, le meilleur directeur de concerts qui ait peut-être jamais existé.

Sous le rapport de l'accompagnement du chant, on faisait autrefois à cet orchestre, et en général à tous ceux de la France, le reproche de jouer trop fort et de négliger les nuances : ce reproche a cessé d'être mérité. Il y a

même depuis quelques années une délicatesse remarquable dans la manière d'accompagner des orchestres de l'Opéra et de l'École royale de Musique. Celui du Théâtre-Italien a perdu, il est vrai, quelque chose de sa légèreté et de son ensemble; mais cela tient à des circonstances particulières qui peuvent disparaître d'un instant à l'autre, et qu'il est inutile d'examiner d'ici, parce qu'elles n'ont point de rapport avec l'état actuel de l'art.

Tout en accordant aux orchestres qui viennent d'être cités de justes éloges sur l'effet général de leur exécution, on ne peut dissimuler qu'il est une foule de nuances qu'ils négligent, et qui pourraient ajouter beaucoup à l'effet des morceaux. Par exemple, les *piano* et les *forte* ne sont que bien rarement le *maximum* de ce que devraient être ces nuances; les uns ne sont pas assez doux, les autres pas assez forts. Lorsque le passage de l'un à l'autre de ces effets n'est pas rempli par un *crescendo*, il faudrait que leur succession fût beaucoup plus tranchée qu'elle ne l'est ordinairement, ce qui ne peut avoir lieu qu'en portant à l'excès le caractère de chacun d'eux. Le *crescendo* et le *decrescendo* sont encore des nuances qui laissent souvent beaucoup à désirer, parce qu'elles ne s'exécutent pas d'une manière assez graduée. Souvent on hâte trop le renflement du son, et la fin de l'effet se trouve affaiblie et manquée; d'autres fois ce renflement se fait trop attendre, en sorte qu'on n'obtient qu'un demi-crescendo, dont l'effet est vague et peu satisfaisant; enfin il arrive que le *crescendo* se fait inégalement et sans ensemble. Tous ces défauts se remarquent aussi dans le *decrescendo*. Un bon chef peut les éviter; son geste, son regard, sont des indications sûres pour les

musiciens; tout dépend du plus ou moins de sensibilité de ses organes, de son intelligence et de son savoir.

Une certaine nonchalance naturelle fait que les exécutans donnent généralement peu d'attention à la valeur réelle des notes; rarement on rend cette valeur comme elle est écrite. Par exemple, dans les mouvemens un peu vifs, une noire suivie d'un soupir s'exécute comme une blanche par un grand nombre de musiciens; et cependant la différence est très notable pour l'effet, bien qu'elle soit indifférente pour la mesure. Ces sortes de faute se multiplient à l'infini, et l'on en tient peu de compte; néanmoins, elles nuisent beaucoup à la netteté des perceptions du public. Pour sentir la nécessité de s'en abstenir, les exécutans devraient se souvenir qu'ils sont appelés à rendre les intentions des auteurs sans aucune modification : l'exactitude est non-seulement un devoir, elle est aussi un moyen fort commode de contribuer, chacun en ce qui le concerne, à une exécution parfaite.

Les belles traditions de l'école française de violon ont donné naissance à un genre de beauté d'exécution qui était autrefois inconnu : je veux parler de la régularité des mouvemens d'archet qu'on remarque maintenant parmi tous ceux qui jouent la même partie; régularité qui est telle que, sur vingt violonistes qui jouent le même passage, il n'y a pas la plus légère différence dans le temps où l'archet est tiré et poussé. Si l'on examine attentivement tous ces violonistes, on verra tous les archets suivre un mouvement uniforme, comme si le tiré et le poussé étaient indiqués par des chiffres. Le public ne remarque pas ces choses et ne doit pas les voir; mais il en éprouve le résultat à son insu; car il y a un ac-

cent différent de l'archet près de la hausse ou près de la pointe. Ce qui détermine le choix du poussé ou du tiré est d'abord un instinct irréfléchi; mais l'observation régularise ensuite ce qu'elle a reconnu bon et avantageux.

Il y a dans toutes ces remarques bien des faits minutieux; mais c'est de l'attention plus ou moins scrupuleuse qu'on leur accorde que dépend souvent le succès d'un morceau ou même d'un opéra. Le musicien qui aime son art ne les néglige pas, parce qu'il y trouve du charme. Tel est le secret d'une bonne exécution : aimer la musique qu'on joue ou chante, s'y complaire, s'en occuper à l'exclusion de tout autre objet et y intéresser sa conscience, voilà ce que fait l'artiste qui a le sentiment de sa vocation. On dit que cette conscience n'accompagne pas toujours le talent; je crois cependant qu'elle en est le signe. On contracte l'habitude d'une attention scrupuleuse comme celle du laisser-aller; tout dépend des circonstances où l'on se trouve et de la place qu'on occupe. Tel musicien qui n'est qu'un croquenote en province devient un homme habile à Paris, par cela seul qu'on exige davantage de lui. Ce qui a lieu pour les individus arrive aussi dans des réunions nombreuses. Un orchestre est excellent; confiez-le à un chef inhabile, en peu de temps il deviendra l'un des plus mauvais qu'on puisse entendre. On a plus d'un exemple de semblables métamorphoses.

Une dernière observation sur ce qui concerne l'exécution. Il est rare qu'un auteur soit satisfait de la manière dont on rend son ouvrage; presque jamais ses intentions ne sont complètement senties; il en résulte qu'on entend rarement la musique dans toute sa puissance. Quand un compositeur dit qu'il est satisfait, ce

n'est que relativement et dans la persuasion qu'il ne pourrait obtenir davantage. Il y a cependant des momens d'inspiration où les exécutans vont au-delà de la pensée du compositeur; alors la musique atteint le plus haut degré de sa puissance; mais de telles circonstances sont bien rares.

QUATRIÈME SECTION.

COMMENT ON ANALYSE LES SENSATIONS PRODUITES PAR LA MUSIQUE, POUR PORTER DES JUGEMENS SUR CELLE-CI.

CHAPITRE XIX.

Des préjugés des ignorans et de ceux des savans en musique.

Il est plus d'un degré dans l'ignorance des arts. Le premier est incurable; c'est celui qui consiste dans la répugnance qu'ils inspirent : celui-là est le plus rare. Les individus nés dans une classe obscure et loin du séjour des villes sont au second degré; leur ignorance est absolue, mais leur rapport négatif avec les arts peut n'être qu'instantané et ne suppose pas nécessairement de l'aversion pour eux. Au troisième degré est placé le peuple des cités, qui ne peut faire un pas sans se trouver en contact avec les résultats de la musique, de la peinture ou de l'architecture, mais qui n'y prête qu'une attention légère, et qui n'en remarque ni les défauts ni les beautés, quoiqu'il finisse par en recevoir de certaines jouissances irréfléchies. Les gens du monde, tous ceux qu'une éducation libérale et une position aisée mettent à même de voir beaucoup de tableaux et d'entendre souvent de la musique, n'acquièrent pas précisément du savoir, mais finissent par avoir des sens exercés qui, jusqu'à certain point, leur tiennent lieu d'instruction.

Si l'on excepte les individus de la seconde classe, qui

n'ont point d'occasions de sortir de leur ignorance absolue sur des choses qui ne sont point en rapport avec leurs besoins, il ne se trouvera dans les autres catégories que des gens qui s'empresseront de prononcer sur les sensations qu'ils reçoivent des arts, comme si ces sensations devaient être la règle de tous, et comme si ces individus possédaient les lumières nécessaires pour développer et appuyer leur opinion. Remarquez que personne ne dit : *Ceci me plaît* ou *ceci me déplaît;* on trouve plus convenable et plus digne de dire nettement : *Ceci est bon* ou *ceci ne vaut rien.* Il n'y a pas jusqu'aux êtres assez malheureusement organisés pour être insensibles à ces arts que la nature nous a donnés pour adoucir nos peines, qui n'aient aussi leur avis sur les objets de leur antipathie et qui ne le disent avec assurance. Ils ne se dissimulent pas que leur état normal présente quelque chose d'incomplet et d'humiliant; mais ils se vengent en affectant du mépris pour les choses qui ne sont point à leur portée, et même pour ceux qui y sont sensibles. A l'égard du peuple, il a aussi son avis et l'exprime à sa manière. Ce ne sont point les délicatesses des arts qui le touchent; il ne connaît de ceux-ci que certaines parties grossières. Par exemple, l'imitation plus ou moins exacte des objets matériels est à peu près tout ce qui le frappe en peinture; ce qu'il admire dans une statue, c'est qu'elle soit de marbre; ce qu'il aime en musique, ce sont les chansons et les airs de danse. On ne discute guère avec ces deux classes d'individus; les gens du monde se moquent de la première et dédaignent l'autre. Les disputes n'ont lieu que dans le monde sensible et bien élevé, qui prend ses préjugés pour ses opinions et celles-ci pour la vérité.

Quiconque cesse d'être en bonne santé n'a pas besoin de savoir le nom ni la cause de sa maladie pour être certain qu'elle existe ; la sensation du mal l'avertit suffisamment. Il en est de même de la musique. Il n'est point nécessaire de savoir comment on l'écrit ni comment on la compose pour avoir la conviction du plaisir qu'elle fait éprouver ou de l'ennui qu'elle cause. Mais s'il faut avoir étudié la médecine, vu beaucoup de malades, fréquenté les hôpitaux, et perfectionné, par l'observation et la comparaison, l'aptitude à reconnaître les symptômes des maladies, pour décider de leur gravité et des remèdes qu'on peut y apporter, on doit convenir qu'il n'est pas moins nécessaire d'avoir appris les élémens de l'art musical, d'avoir étudié toutes ses ressources, les variétés de ses formes, et de savoir discerner les défauts de l'harmonie, du rhythme et de la mélodie, pour être en état de prononcer sur le mérite d'une composition. De même qu'on se borne à énoncer le mal qu'on ressent en disant : *Je souffre*, on doit dire seulement : *Cette musique me plaît*, ou *ne m'est pas agréable.*

On serait moins disposé à donner d'un ton tranchant son avis sur la musique si l'on remarquait qu'on en change plus d'une fois dans le cours de la vie. Qu'on me montre celui qui n'a point abjuré ses premières admirations pour se livrer à de nouvelles, et qui ne soit au moment de renoncer à celles-ci pour des choses qui d'abord lui étaient antipathiques. Que de partisans forcenés des ouvrages de Grétry, qui d'abord repoussèrent avec horreur les brillantes innovations rossiniennes, et qui par la suite ont oublié leurs vieilles prédilections et leurs nouvelles antipathies au point de devenir les plus ardens défenseurs du rossinisme! Comment pourrait-il

en être autrement? Les arts appartiennent à la perfectibilité humaine et doivent en suivre la marche ascendante; les choses et les événemens changent : on est donc forcé de changer aussi. D'ailleurs l'éducation plus ou moins avancée, l'habitude d'entendre certaines choses et l'ignorance où l'on est à l'égard de certaines autres, doivent modifier les opinions et la manière de les sentir. On voit donc que c'est à tort qu'on se prononce d'une manière si positive qu'on le fait habituellement, puisqu'on est exposé sans cesse à se contredire. En général on se presse trop de conclure.

Les artistes, les savans en musique ou en peinture, ne sont pas plus exempts de préventions et de préjugés que les ignorans; seulement ces préventions et ces préjugés sont d'une autre espèce. Il n'est que trop ordinaire d'entendre les musiciens soutenir sérieusement qu'eux seuls ont le droit, non-seulement de juger la musique, mais même de s'y plaire. Etrange aveuglement, qui fait qu'on croit honorer son art en limitant sa puissance! Eh! que seraient la peinture ou la musique, si ces arts n'étaient qu'une langue mystérieuse qu'on ne pût entendre qu'après avoir été initié dans leurs signes hiéroglyphiques? A peine mériteraient-ils qu'on voulût les étudier. C'est parce que la musique agit presque universellement et de diverses manières, quoique toujours vaguement, que cet art est digne d'occuper la vie d'un artiste heureusement organisé. Si son action se bornait à intéresser seulement un petit nombre de personnes, où serait la récompense de longues études et de plus longs travaux? Autre chose est de sentir ou de juger. Sentir est la vocation de l'espèce humaine entière; juger appartient aux habiles.

Mais il ne faut pas que ceux-ci se persuadent que leurs

jugemens sont toujours irréprochables; l'amour-propre blessé, l'opposition d'intérêt, les inimitiés, les préventions d'éducation et de nation, sont des causes qui les vicient souvent. L'ignorance est du moins exempte de ces faiblesses, dont les artistes et les savans ne se défient pas assez. Il y a tant d'exemples d'erreurs occasionnées par elles que l'on devrait toujours s'abstenir de juger avant d'avoir examiné sa conscience et d'avoir écarté de son cœur et de son esprit tout ce qui peut paralyser l'action de l'intelligence. Que de palinodies on éviterait avec cette sagesse!

Il est une classe intermédiaire entre l'homme qui s'abandonne simplement à des sensations épurées par l'éducation et l'artiste philosophe; c'est celle qu'on pourrait appeler *des jugeurs*. Ce sont d'ordinaire les littérateurs qui se chargent de cet emploi, bien qu'ils n'y soient pas plus aptes que tout homme du monde dont les sens ont été perfectionnés par l'habitude d'entendre ou de voir. A l'air d'assurance dont ils donnent chaque matin leurs théories musicales dans les journaux, on les prendrait pour des artistes expérimentés, si leurs bévues multipliées ne montraient à chaque instant leur ignorance du but, des moyens et des procédés de l'art. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que leurs opinions sont complètement changées depuis dix ans, et que leur langage est aussi superbe que s'ils avaient eu une doctrine invariable. Avant que Rossini fût connu en France, avant qu'il eût obtenu ses grands succès, on ne cessait de s'élever contre la science en musique, c'est-à-dire contre l'harmonie, contre l'éclat de l'instrumentation qui brillait aux dépens de la mélodie et de la *vérité dramatique*, et l'on débitait sur tout cela autant d'erreurs que de mots. Aujourd'hui

tout est changé; les savans de journaux ont pris la musique de Rossini pour de la musique savante, et depuis ce temps chacun s'est mis à affecter un langage scientifique dont on ne comprend pas les élémens. On ne parle plus que de *formes de l'orchestre*, de *modulations*, de *strettes*, etc.; et sur tout cela on bâtit des systèmes de musique aussi sensés que ceux d'autrefois. La seule différence que j'y trouve c'est qu'au lieu de proclamer les opinions qu'on se forme comme des principes généraux, on s'est fait une espèce de poétique de circonstance qu'on applique selon les cas et les individus; de cette manière on croit éviter les contradictions. Mais les préventions favorables ou contraires, les sollicitations, les haines ou les complaisances ont tant d'influence sur des jugemens déjà entachés d'ignorance, que si l'on compare tout ce qui s'écrit sur un ouvrage nouveau dans les feuilles quotidiennes ou périodiques, on y trouve le pour et le contre sur toutes les questions. Ce que l'un approuve, l'autre le blâme, et *vice versâ*; en sorte que l'amour-propre d'un auteur est toujours satisfait et blessé en même temps, s'il est assez fou pour attacher quelque importance à de pareilles fadaises.

Parler de ce qu'on ignore est une manie dont tout le monde est atteint, parce que personne ne veut avoir l'air d'ignorer quelque chose. Cela se voit en politique, en littérature, en sciences, et surtout en beaux-arts. Dans les conversations de la société, les sottises qu'on débite sur tout cela ne font pas grand mal, parce que les paroles sont fugitives et ne laissent pas de traces; mais les journaux ont acquis tant d'influence sur les idées de tout genre que les bévues qu'ils contiennent ne sont pas sans danger; elles faussent d'autant plus l'opinion que la plu-

part des oisifs y croient aveuglément, et qu'elles pénètrent partout. Il faut l'avouer cependant, depuis quelque temps on a compris la nécessité de diviser la rédaction des écrits périodiques entre les hommes que leurs connaissances spéciales mettent en état de parler convenablement des choses; aussi remarque-t-on que l'on acquiert dans le monde des idées plus justes des choses et qu'on en parle mieux.

CHAPITRE XX.

De la poétique de la musique.

S'il n'y avait dans la musique qu'un principe de sensation vague, fondé seulement sur un rapport de convenance entre les sons, ayant pour unique résultat d'affecter plus ou moins agréablement l'oreille, cet art serait peu digne de l'attention publique; car, n'étant destiné qu'à satisfaire un sens isolé, il ne mériterait pas plus de considération que l'art culinaire. Il y aurait en effet peu de différence entre le mérite d'un musicien et celui d'un cuisinier; mais il n'en est point ainsi. Ce n'est pas seulement l'oreille qui est affectée par la musique; si celle-ci réunit certaines qualités, elle émeut l'ame, d'une manière indéterminée à la vérité, mais plus puissamment que la peinture, la sculpture ou tout autre art.

Pourtant il faut avouer qu'il fut un temps où l'on croyait que satisfaire l'oreille était l'objet unique de la musique; ce temps fut celui de la renaissance des arts.

Tout ce qui nous reste de monumens de celui-ci, depuis le milieu du quatorzième siècle jusqu'à la fin du seizième siècle, n'a été composé évidemment que pour l'oreille. Mais que dis-je? ce n'était même pas pour elle que les musiciens écrivaient alors; c'était pour les yeux. Tout leur génie s'épuisait à arranger des sons dans des formes bizarres qui n'étaient sensibles que sur le papier. Les madrigaux, les motets, les messes, toute la musique enfin de ces premiers temps de l'art trouvait cependant des admirateurs, parce qu'on ne connaissait rien de mieux; il ne faut jamais arguer des premiers essais d'un art pour en poser les règles.

Plus tard la musique devint plus agréable et plus faite pour flatter les sens; tous les genres se ressentirent de cette tendance vers le gracieux. On la remarquait dans la musique instrumentale comme dans la vocale, et surtout dans l'opéra. Des airs et puis des airs composaient alors toute la durée d'un spectacle de plusieurs heures. C'est de cette musique prétendue dramatique qu'on a dit qu'elle était *un concert dont le drame était le prétexte*. L'art s'y était amélioré, mais n'était point arrivé à son but. Pourtant cette musique plaisait à l'oreille, mais, ne faisant que cela, elle ne remplissait qu'une de ses conditions.

Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, les idées se tournèrent vers la vérité de déclamation; alors on voulut que la musique fût une langue, et le chant fut négligé pour le récitatif. Cela était bon en soi; mais à force de chercher la vérité de ce langage, on ne vit plus qu'une des facultés de la musique; on négligea les autres, et au lieu d'opéras on eut ce qu'on appelait des *tragédies lyriques*. Dans cette révolution, l'art avait évidemment

changé d'objet; il n'était plus possible de dire qu'il fût le plaisir de l'oreille : il fut décidé qu'il doit être celui de l'esprit; car le principe fondamental du nouveau genre, celui qu'on opposait sans cesse à toute réclamation, était celui-ci : *la vérité*. Or, il est évident que la vérité ne s'adresse point à l'oreille; l'esprit seul en jouit. Heureusement Gluck, qui mit ce système en vogue, était plus homme de génie que philosophe; en cherchant cette vérité, jouissance de l'esprit, il trouva *l'expression*, qui est celle du cœur. L'art se trouva par-là plus près de son but.

Une fois qu'il fut convaincu que la vérité est le principe de la musique comme de tous les arts, on voulut être toujours vrai. La musique est susceptible d'imiter certains effets, tels que le mouvement des flots, la tempête, le ramage des oiseaux, etc.; on en conclut qu'elle est essentiellement *imitative*, et l'on ne vit point que cette faculté d'imiter n'est qu'un des cas particuliers de ses fonctions; on ne remarqua point qu'elle est plus satisfaisante quand elle exprime les passions, la douleur, la joie, en un mot, les diverses émotions de l'ame. Des milliers d'exemples auraient dû démontrer qu'elle est un art d'expression; au lieu de cela chacun en fit ce qu'il voulut.

Exprimer, dans le sens le plus étendu, c'est rendre sensibles les idées simples ou complexes et les affections de l'ame. La musique n'est guère susceptible que de la transmission de ces dernières; cependant elle n'y est pas absolument bornée, comme on le verra par la suite.

Quand on dit que la musique exprime les affections de l'ame, on ne prétend pas qu'elle soit capable de rendre compte de ce qu'éprouve tel ou tel individu; elle fait

plus : elle émeut l'auditeur, fait naître à son gré des impressions de tristesse ou de joie, et exerce sur lui une sorte de puissance magnétique au moyen de quoi elle le met en rapport avec les êtres sensibles extérieurs. La musique n'est donc pas seulement un art d'expression, c'est aussi l'art d'émouvoir. Elle n'exprime qu'autant qu'elle émeut, et c'est là ce qui la distingue des langues, qui ne peuvent exprimer que pour l'esprit. Cette distinction fait voir en quoi consiste l'erreur de ceux qui ont cru qu'elle est une langue analogue à toute autre.

La musique émeut indépendamment de tout secours étranger; la parole, les gestes n'ajoutent rien à sa puissance, seulement ils éclairent l'esprit sur les objets de son expression. Je sais qu'on m'objectera la force que reçoit l'expression musicale d'une prononciation nette et bien articulée de la parole; mais il faut distinguer. S'il s'agit d'un mot, d'une exclamation qui peignent un sentiment vif ou une sensation profonde, l'accent que le chanteur y met en prononçant devient un moyen d'expression très actif; moyen qui suffit pour émouvoir l'auditeur et qui affaiblit conséquemment l'action de la musique; car nous ne sommes pas organisés de manière à percevoir plusieurs sensations à la fois par le même sens; un effet ne peut se manifester en nous qu'aux dépens d'un autre. La puissance des paroles dans la musique, dont je viens de parler, se remarque surtout dans le récitatif. Là, il y a une alternative de victoires remportées par les paroles et par la musique; c'est presque toujours dans les ritournelles que celle-ci reprend sa puissance.

Si les vers qui servent de base à la musique n'ont point pour objet un de ces sentimens vifs et profonds qui se peignent par quelques mots; s'ils ont besoin de longs dé-

veloppemens, la musique reprend toute sa supériorité; alors, comme je viens de le dire, les paroles n'ont d'utilité que pour éclairer l'esprit. Dès que celui-ci est initié, ces paroles deviennent inutiles pour l'expression et ne servent plus qu'à faciliter l'articulation de la voix. La musique domine, et l'on n'écoute plus cette suite de syllabes qui frappent l'air sans s'adresser à l'auditeur. Ceci démontre que le reproche qu'on adresse quelquefois aux compositeurs de trop répéter les paroles n'est point fondé lorsque les répétitions ont pour but de donner à la musique le temps de passer par tous les degrés de la passion, ce qui est le point important; remarquez qu'en parlant de l'effet de la musique sur l'auditeur, en pareille circonstance, je suppose que les sens de celui-ci sont assez exercés pour comprendre les intentions du musicien et les transmettre à son ame.

De tout cela on peut tirer plusieurs conséquences : la première est que ce qu'on appelle communément l'*expression des paroles* n'est point l'objet essentiel de la musique. Je m'explique : ce que le poète lyrique met dans la bouche des personnages de son drame est la manifestation de ce qu'ils éprouvent; mais de deux choses l'une : ou ces personnages ressentent une passion qu'il faut faire partager à l'auditoire, ou ils sont en danger, et il faut intéresser à leur sort. Dans l'un et l'autre cas il faut émouvoir; or, de tous les arts, le plus puissant pour y parvenir est la musique. Les paroles ne peuvent lui prêter qu'un faible secours ; il suffit que le public soit instruit de la situation des choses. S'il s'agit au contraire d'un état mixte où l'ame n'est point inerte, quoiqu'elle ne soit pas vivement émue, la musique se met en harmonie avec elle par la suavité de can-

tilènes un peu vagues, par la richesse des accompagnemens et par la nouveauté de l'harmonie, qui produisent plutôt des sensations que des émotions. Dans ce cas l'action des paroles est encore plus faible. Enfin, s'il faut que la musique soit l'interprète de bons mots, de plaisanteries et de quolibets, on s'aperçoit au premier abord qu'elle y est complètement inhabile. Si le musicien ne veut rien dérober de l'esprit du poète, il s'efface pour le laisser paraître, et dès lors il est faible et contraint; s'il s'obstine à y mettre du sien, il devient importun.

Je prévois des objections, car tout ceci n'est pas dans les idées reçues. Essayons d'aller au-devant et de les résoudre.

« Grétry, dira-t-on, Grétry, l'idole des Français pen-« dant près de soixante ans, brilla précisément par cette « faculté que vous refusez à son art, celle d'exprimer « des paroles. Il mit souvent plus d'esprit dans sa mu-« sique que le poète dans ses vers, et c'est surtout par-là « qu'il s'est fait une brillante renommée. » Distinguons. Grétry, quoique faible harmoniste et musicien médiocre, avait reçu de la nature le don d'inventer des chants heureux, beaucoup de sensibilité musicale, et plus d'esprit que ses livres ne semblent l'indiquer. Ce qui reste de lui maintenant, ce que les connaisseurs admireront encore quand les progrès de l'art et la mode auront fait disparaître pour toujours ses ouvrages de la scène, ce sont ses mélodies, véritables inspirations d'un instinct créateur, et cette sensibilité qui lui faisait trouver des accens pour toutes les passions. Quant à l'esprit qu'il se piquait d'avoir et qui consiste à faire ressortir un mot, à chercher des inflexions comiques, à sacrifier la phrase ou la période musicale pour ne pas nuire à la rapidité du

dialogue, c'est peut-être quelque chose de fort bon dans un certain système, mais ce n'est pas de la musique. Cela plaisait autrefois à des spectateurs français, qui ne cherchaient que le vaudeville dans leurs opéras-comiques, et dont les organes n'étaient point façonnés pour entendre autre chose; mais à l'époque même où Grétry écrivait, les autres peuples de l'Europe entrevoyaient dans la musique un but plus noble que de se rapprocher de la parole, et d'affaiblir l'une pour se mettre à la portée de l'autre. « Tu parles trop pour un homme qui « chante, tu chantes trop pour un homme qui parle », disait Jules César à certain professeur de déclamation qui voulait faire servir la musique à seconder la parole: cette critique est applicable à tous les musiciens qui ont eu la faiblesse de se laisser diriger par des gens de lettres jaloux de la gloire de leurs hémistiches, et qui se persuadaient que leurs vers étaient ce qu'il y avait de plus important dans un opéra.

Ce n'est pas qu'on doive bannir l'esprit des paroles destinées à la musique, ni même de l'œuvre du musicien; les meilleurs opéras italiens, français et allemands offrent des traits où l'intonation musicale seconde heureusement la parole; il suffit de se souvenir que ce n'est point l'objet essentiel de la musique. D'ailleurs, ces traits où la musique partage l'effet de la parole sont toujours de courte durée. Le musicien ne fait jamais briller le poète sans détourner l'attention de sa musique.

On m'objectera encore qu'il y a beaucoup de morceaux comiques où l'articulation précipitée des paroles produit un bon effet; on pourra même m'opposer des narrations qui n'ont pas empêché les hommes de génie

de faire de bonne musique : ceci mérite d'être examiné.

Les opéras bouffes italiens sont remplis de morceaux qu'on appelle *note et parole ;* leur effet est vif, piquant, spirituel ; mais il ne faut pas s'y tromper : dans ces morceaux, la qualité des idées musicales est moins importante que le rhythme. Les ouvrages de Fioravanti sont pleins de ces choses dont l'effet est parfait, quoique les pensées du musicien soient communes ; c'est que le rhythme en est excellent. Ce rhythme est tout ce qu'on remarque. L'arrangement plus ou moins comique des paroles attire ensuite l'attention, et l'on finit par penser à peine à la musique, qui n'est plus qu'un accessoire. Remarquez d'ailleurs que l'accent bouffon de l'acteur et ses *lazzi* sont pour beaucoup dans l'effet de ces morceaux. Tout cela est bon à sa place ; mais, encore une fois, la musique n'y joue qu'un rôle secondaire.

Quant aux narrations, elles sont de deux espèces. Dans la première, le compositeur ne voulant point mettre obstacle à l'articulation des paroles, évite de donner à la voix la phrase mélodique, jette l'intérêt dans l'orchestre sur un thème caractérisé, et ne donne à la voix qu'un débit presque monotone qui permet d'entendre distinctement ce que dit l'acteur. Dans ce cas l'effet est complexe pour les auditeurs dont l'oreille est exercée, et leur attention se partage entre la scène et la musique ; les autres n'entendent que les paroles et peu ou point la musique.

L'autre manière de traiter la narration consiste à ne prendre du sujet que son caractère gai ou triste, tranquille ou animé, et à faire un morceau de musique où les paroles n'ont qu'une action secondaire, tandis que

l'attention se porte sur l'œuvre du musicien; tel est l'air admirable *Pria che spunti* du *Matrimonio segreto*.

De quelque manière qu'on envisage l'union de la musique aux paroles, on voit qu'on ne peut sortir de cette alternative : ou la musique domine les paroles, ou les paroles dominent la musique. Il n'y a point de partage possible entre elles, à moins qu'elles ne soient assez faibles pour qu'on soit indifférent à l'une comme aux autres. La musique qui émeut exprime des situations et non des paroles; quand celles-ci se font remarquer, l'autre n'est plus qu'un accessoire; dans le premier cas, l'ame est émue; dans le second, l'esprit est occupé. L'une et l'autre choses sont bonnes quand elles sont employées à propos, car il n'est pas donné à l'homme d'être continuellement ému; les émotions fatiguent; il faut des repos, et surtout de la variété dans notre manière d'être.

Rien ne prouve mieux la faculté d'émouvoir que possède la musique, indépendamment de la parole, que les effets produits par la musique instrumentale. A la vérité, ces effets n'ont lieu que pour ceux dont l'éducation a été bien faite; mais cela ne conclut rien contre cette proposition, car nous n'avons d'idées que par l'éducation. Quel est l'homme, quelque peu initié à cet art, qui n'ait été ému par les accens passionnés de la symphonie en *sol* mineur de Mozart? Quel est celui qui n'ait senti de l'élévation dans ses idées par le grandiose de la marche de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven? On pourrait citer des milliers d'exemples semblables.

Mais, dira-t-on, la nature de ces émotions est vague et n'a point d'objet déterminé. Sans doute; c'est préci-

ment pour cela qu'elles ont tant d'action sur nous. Moins l'objet est évident, moins l'esprit est occupé, plus l'ame est émue; car rien ne la distrait de ce qu'elle éprouve. Nos perceptions s'affaiblissent par leur multiplicité; elles sont d'autant plus sensibles qu'elles sont plus simples.

Perdons l'habitude de comparer ce qui n'a point d'analogie, et de vouloir que tous les arts agissent de la même manière. La poésie a toujours un objet dont l'esprit s'empare avant que le cœur soit ému; la peinture n'a d'effet qu'autant qu'elle nous présente avec vérité les scènes ou les objets qu'elle veut reproduire, et qu'elle attaque nôtre conviction. On ne demande rien de tout cela à la musique : qu'elle nous émeuve, et c'est assez. — Mais sur quel sujet? — Peu m'importe. — Par quels moyens? — Je l'ignore; je dis plus : je ne m'en inquiète guère.

Dira-t-on que cet art serait réduit à n'être qu'un plaisir des sens, s'il en était ainsi? ce serait une erreur. Ainsi que l'amour, s'il a une action physique, il en a une morale aussi. On a souvent eu la fantaisie de comparer la musique à quelque chose, et personne n'a songé à la seule passion dont les symptômes et les effets sont analogues aux siens. Ainsi que l'amour, elle a ses douceurs voluptueuses, ses explosions passionnées, sa joie, sa douleur, son exaltation, et le vague, ce vague délicieux qui n'offre aucune idée déterminée, mais qui n'en exclut aucune. De ce qu'elle ne s'adresse pas à l'esprit, il ne s'ensuit pas qu'elle se borne à satisfaire l'oreille; car l'oreille n'est que l'organe, et l'ame est l'objet. La musique n'a point par elle-même les moyens d'exprimer les nuances des passions fortes, telles que la colère, la

jalousie ou le désespoir; ses accens tiennent de tout cela, mais n'ont rien de positif. C'est aux paroles à éclairer l'auditeur; sitôt que celui-ci est instruit, la musique suffit, car elle émeut. Le musicien ne doit donc pas perdre son temps à chercher les limites de nuances qu'il n'est pas en son pouvoir d'exprimer. Tous les conseils que Grétry a donnés à cet égard, dans ses *Essais sur la Musique*, sont illusoires.

Les principes de la poétique et de la philosophie de la musique sont très déliés, très difficiles à saisir, plus difficiles encore à présenter avec évidence; de quelque manière qu'on les considère, on arrivera à cette conclusion que la musique n'est ni un art d'imitation ni une langue, mais l'art d'exprimer ou plutôt d'émouvoir.

Ceci posé, il devient évident que les enthousiastes de telle ou telle manière, de telle ou telle école, de tel ou tel genre, ne comprennent point le but de la musique. Les préférences que certaines personnes manifestent pour la mélodie, ou pour l'harmonie, ou pour les moyens simples, ou pour les modulations recherchées et multipliées, sont autant d'erreurs par lesquelles on prétend limiter l'action de l'art qui a besoin de toutes ces choses et de beaucoup d'autres. Gluck croyait qu'il est nécessaire de lier si bien le récitatif aux airs qu'on ne pût presque pas sentir où commencent ceux-ci. Le résultat de son système devait être une certaine monotonie qui a peut-être fait vieillir trop vite ses chefs-d'œuvre dramatiques; depuis quelques années on a reconnu que l'effet des morceaux gagne à ce qu'on sente bien où ils commencent, parce que l'attention de l'auditoire est plus grande, et l'on a cherché à les séparer du récitatif autant qu'on l'a pu. On n'a fait en cela que recommencer

ce qui se pratiquait avant la révolution opérée dans la musique dramatique par le grand musicien qui vient d'être nommé. Mais de ce que la mode a changé, il ne faut pas croire que le système de Gluck fût absolument mauvais; car, à la monotonie près, il y a dans ce système une vivacité d'expression dont l'application peut être excellente en beaucoup de circonstances et qui est du domaine réel de l'art. La simplicité d'instrumentation a fait place à une richesse qui tient quelquefois de la profusion; faut-il condamner l'une ou l'autre? Non; car il est de certaines situations qui demandent de la simplicité et d'autres qui exigent un plus grand développement de moyens. Enfin, tous les compositeurs de l'ancienne école ont considéré le luxe des fioritures comme destructif de l'expression dramatique; dans la musique de nos jours, au contraire, on les multiplie à l'excès. Les partisans de l'ancienne tragédie lyrique affirment que cette dernière méthode est ridicule, en ce qu'elle est souvent en opposition avec les sentimens dont les personnages sont animés, et les amateurs de la musique nouvelle traitent de gothique celle qui n'est pas enrichie de ces brillantes fantaisies. Les uns et les autres ont tort; les premiers, parce que la musique doit avoir des momens de repos et ne peut pas toujours exprimer ou émouvoir; les autres, parce qu'il est telle situation où l'on ne pourrait employer les traits, les trilles, les groupes et les points-d'orgue, sans détruire tout principe de vérité. Rossini, qui a multiplié dans sa musique les choses de ce genre plus qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui, a fait voir qu'il sait y renoncer quand il en est temps, particulièrement dans le beau trio de *Guillaume Tell*. En un mot, émouvoir l'ame ou plaire à l'oreille étant le but,

tous les moyens sont bons pour y parvenir; il ne s'agit que de les employer à propos. Je ne connais aucun système, aucun procédé qui ne puisse avoir son effet; l'avantage qu'il y aurait à n'en rejeter aucun serait d'obtenir une variété qu'on ne rencontre à aucune époque de l'histoire de l'art, parce qu'on s'est toujours attaché à tel ou tel système à l'exclusion de tout autre.

A l'égard de la musique instrumentale, la carrière est encore plus étendue parce que l'objet est plus vague. Pour y réussir ou pour en juger, il est indispensable de se défendre aussi de ces penchans ou de ces aversions qui ne prennent leur origine que dans nos préjugés. Il faut de la science, disent les uns; il faut de la grace surtout, disent les autres. — Moi j'aime le brillant et les traits en notes rapides. — Moi je les déteste. — Vive la musique sage et pure de Haydn! — Non; vive la pénétrante passion de Mozart! — Eh non! vive la verve originale de Beethoven! Que signifie tout cela? est-ce à dire que chacun de ces grands artistes, en ouvrant des routes nouvelles, ait eu moins ou plus de mérite que les autres? et parce qu'il en est un qui est venu le dernier et qui a fait des choses dont on ne sentait pas le besoin auparavant, faut-il en conclure que lui seul a connu le véritable objet de l'art? Ne voulez-vous qu'un genre? vous serez bientôt fatigués de ce qui d'abord aura fait vos délices. Quelque autre nouveauté viendra qui mettra en oubli l'objet de vos affections, et de cette manière l'art musical sera comme Saturne qui dévorait ses enfans. En marchant sans cesse vers un but qu'on n'atteindra jamais, on perdra sans retour le souvenir des routes qu'on aura suivies. Quelle extravagance de ne croire qu'en soi, et de s'imaginer qu'on a des sens plus perfec-

tionnés ou un jugement plus sain que ceux par qui l'on a été précédé! On sent autrement, on juge d'autre sorte, et voilà tout. Les circonstances, l'éducation et surtout les préjugés nous obsèdent en tout ce que nous faisons, et ce sont les résultats de leur action que nous prenons pour ceux d'une raison supérieure. Encore une fois, ne rejetons rien de ce qui est à notre disposition; usons de tout en temps et nous en serons plus riches.

Pour jouir des beautés passées de mode et pour en sentir le mérite, plaçons-nous dans la position où était l'auteur lorsqu'il écrivit son ouvrage; rappelons-nous ses antécédens; peignons-nous l'esprit de ses contemporains et oublions pour un instant nos idées habituelles; nous serons étonnés d'être devenus sensibles à des choses dont nous n'aurions pu reconnaître le mérite si nous nous fussions obstinés à prendre pour objet de comparaison les productions qui sont plus en rapport avec l'état avancé de l'art et avec nos penchans. Par exemple, si l'on veut juger du mérite de Haydn et de ce qu'il a fait pour les progrès de la musique, qu'on se fasse jouer une symphonie de Van Malder ou de Stamitz, ou un quatuor de Davaux ou de Cambini, et l'on verra un génie du premier ordre créer en quelque sorte toutes les ressources dont les compositeurs usent aujourd'hui. Que revenant ensuite à Beethoven pour le comparer au père de la symphonie, on examine les qualités qui brillent dans les ouvrages de l'un et de l'autre, et l'on se convaincra que si Beethoven l'emporte sur Haydn pour la hardiesse des effets, il lui est bien inférieur sous les rapports de la netteté de conception et de plan. On verra Haydn développant avec un art infini des idées souvent médiocres et en faire des merveilles de forme, d'élé-

gance et de majesté, tandis qu'on remarquera dans les productions de Beethoven un premier jet admirable et des pensées gigantesques qui, à force de développemens puisés dans une vague fantaisie, perdent souvent de leur effet en s'avançant, et se terminent en faisant regretter que l'auteur n'ait pas fini plus tôt.

Avec cette sage direction de ses impressions, chacun parviendra à se défaire de ses préjugés et de ses penchans exclusifs : l'art et les jouissances qu'il procure y auront gagné. Les artistes éclairés ont un avantage incontestable sur les gens du monde : celui de se plaire à entendre la musique des hommes de génie de toutes les époques et de tous les systèmes, tandis que les autres n'admettent que celle qui est en vogue et ne comprennent que celle-là. Les premiers ne cherchent dans la musique ancienne que les qualités qui sont de son essence; mais les autres, n'y retrouvant pas leurs sensations habituelles, s'imaginent qu'elle ne peut en procurer d'aucune espèce. Il faut plaindre les hommes qui mettent ainsi des bornes étroites à leurs jouissances, et qui n'essaient même pas d'en agrandir le domaine; il est vraisemblable que leur nombre diminuera dès que les compositeurs auront compris que tous les styles avec tous leurs moyens sont bons à employer, et lorsqu'ils se seront déterminés à refaire dans leurs ouvrages l'histoire des progrès de leur art.

CHAPITRE XXI.

De l'analyse des sensations produites par la musique.

J'imagine qu'en écoutant de la musique l'homme qui

n'a point étudié cet art et qui ignore ses procédés n'en reçcit qu'une sensation simple. Pour lui, un chœur composé d'un grand nombre de voix n'est que comme une voix puissante, un orchestre n'est qu'un grand instrument. Il n'entend point d'accords, point d'harmonie ni de mélodie, point de flûtes ni de violons : il entend de la musique.

Mais à mesure que cet homme écoute, ses sensations se compliquent. L'éducation de son oreille se fait insensiblement; il finit par discerner le chant de l'accompagnement et se forme des notions de mélodie et d'harmonie. Si son organisation est favorable, il arrivera au point de distinguer la différence de sonorité des instrumens qui composent l'orchestre, et par reconnaître dans les sensations qu'il recevra de la musique ce qui appartiendra à la composition et ce qui sera l'effet du talent des exécutans. L'expression plus ou moins heureuse des paroles, les convenances dramatiques et les effets du rhythme sont encore des choses sur lesquelles il apprendra à former des jugemens; son oreille ne sera insensible ni au défaut de justesse, ni au manque de mesure; mais il ne sera affecté de toutes ces choses que par instinct et par habitude de comparer ses sensations. Parvenu à ce point il sera comme tous les hommes bien élevés qu'on rencontre dans les salles de spectacles; car le public éclairé qui fait les réputations des artistes n'en sait pas davantage et ne peut porter plus loin ses analyses. Dans l'harmonie, ce public n'entend point d'accords; une phrase qui se représente à lui accompagnée de diverses manières est toujours la même phrase. Les nuances délicates de forme qui composent une grande partie du mérite d'une composition n'existent point pour lui; en sorte que s'il est

moins choqué que les artistes des défauts d'une composition incorrecte, il est moins touché des beautés de la perfection.

N'est-il donc aucun moyen d'aller au-delà de cette perception incomplète de l'effet des sons, à moins de se faire initier à la science de la musique? et faut-il absolument faire une étude longue et fastidieuse des principes et des procédés de cette science pour en goûter tous les résultats? Si je parlais en artiste, je répondrais affirmativement, et je dirais avec orgueil qu'il est pour moi de certaines jouissances dans la musique qui ne seront jamais le partage des gens du monde; je soutiendrais même que ce sont les plus vives, afin de faire mieux ressortir cette espèce de supériorité que me donne un savoir spécial. Mais ce n'est pas pour cela que j'ai entrepris d'écrire mon livre. Indiquer les moyens d'augmenter les jouissances et de diriger le jugement sans être obligé de se soumettre à un long noviciat qu'on a rarement le temps et la volonté de faire, tel est mon but : voyons donc par quoi l'on peut remplacer, jusqu'à certain point, l'expérience de l'artiste et le savoir du professeur.

Je suppose qu'un auditoire sensible aux accens de la musique assiste à la représentation d'un opéra nouveau; que le nom du compositeur lui est inconnu, et que le genre de la musique est neuf et d'une originalité telle que toutes les habitudes harmoniques et mélodiques de cet auditoire sont troublées. D'après ces données, voici ce que je crois convenable de faire pour analyser la nouvelle composition.

Le premier effet d'un nom célèbre d'artiste est d'inspirer de la confiance et des préventions favorables; par un effet contraire on éprouve je ne sais quelle défiance

d'un nom inconnu, et le premier mouvement est de condamner les choses qu'on ne connaît pas. On désire de la nouveauté, mais il faut juger ce qui est nouveau; on craint de se compromettre, et comme en général il y a moins de bonnes choses que de mauvaises, on croit qu'il est plus sûr de condamner au premier abord que d'approuver. Il y a bien plus de sécurité avec les célébrités; elles dispensent d'énoncer une opinion générale, et c'est déjà quelque chose; ensuite il est à peu près certain qu'il se trouve dans l'opéra des beautés à peu près égales aux défauts; il est donc permis de porter des jugemens qui ne compromettent point pour l'avenir. Telles sont, on ne peut en douter, les causes des opinions prématurées qu'on énonce chaque jour dans le monde. Ces choses sont les conséquences de l'organisation humaine et de la société. La première règle qu'il faut se faire, pour procéder à l'analyse des sensations qu'on éprouve à l'audition d'un ouvrage nouveau, est donc de se défier de ses préventions, et d'être convaincu qu'il arrive rarement de n'être pas trompé par elles au premier abord. La difficulté de ne point se tromper est d'autant plus grande que le genre de la musique est plus nouveau; car il est bien rare que l'extrême originalité ne blesse pas d'abord. Qu'on se rappelle les jugemens défavorables qu'on a portés de la musique du *Barbier de Séville* à sa première représentation, et des compositions de Beethoven, quand on les entendit la première fois : ces exemples doivent servir de leçon. On aura beaucoup fait quand on se sera défendu de la précipitation des jugemens; car il coûte bien moins de suspendre son opinion que de revenir sur ce qu'on a dit. Que de fois il est arrivé de persister dans des erreurs manifestes,

uniquement parce qu'on les avait professées et par un intérêt d'amour-propre mal entendu!

D'autres motifs doivent nous mettre en garde contre notre penchant à nous prévenir pour ou contre. Quelle musique, si bonne qu'elle fût, n'a point perdu son charme par l'effet d'une mauvaise exécution? Quelle platitude n'a point fasciné les sens, lorsque de grands artistes en étaient les interprètes? La musique, telle qu'elle sort des mains du compositeur, est une table rase; l'exécution bonne ou mauvaise en fait quelque chose ou rien.

C'est encore une suite de la conformation humaine de croire que tout va s'améliorant dans les arts et dans la littérature comme dans l'industrie. Il en résulte qu'on se croit, en général, appelé à remettre en question les vieilles renommées, et à prononcer en dernier ressort. Mais dans ces singuliers arrêts de cassation, où l'on penche ordinairement à décider que les générations passées ont eu tort d'admirer les productions de leur temps, on ne tient pas compte de la différence des circonstances, des formes de mode qui emportent le fond, ni des traditions d'exécution qui sont perdues. On se croit suffisamment instruit après une mauvaise audition dans laquelle on était bien plus disposé à chercher le côté ridicule qu'à écouter véritablement. Que de jugemens de cette espèce! On en a vu un exemple frappant de nos jours, à propos du fameux *Alleluia* de Haendel. Ce beau morceau, après avoir été étudié avec une attention religieuse dans l'Institution royale de Musique classique dirigée par M. Choron, y fut exécuté avec une conviction qui entraîna celle du public, et qui fit naître le plus vif enthousiasme dans l'auditoire. Quelque temps après, le même morceau fut donné par la Société des concerts à l'École

royale de Musique; on devait tout attendre des chœurs et de l'orchestre admirable de ces concerts; mais la plupart des artistes qui en faisaient partie, admirateurs exclusifs de Beethoven et de l'école moderne, n'exécutèrent le chef-d'œuvre de Haendel qu'avec des préventions défavorables, en ricanant et sans soins; l'ouvrage ne fit point d'effet, et il fut décidé que cette musique formidable était *une perruquerie*.

Que si l'on parvient à se défendre de toutes les faiblesses qui faussent le jugement et gâtent les sensations, alors commencera réellement l'action de l'intelligence pour l'analyse des sensations, et pour juger de leur nature. La première chose qu'il faudra examiner sera l'objet du drame, si, comme je l'ai dit, il s'agit d'un opéra. Si le sujet est historique, on pourra reconnaître au premier abord si l'ouverture est analogue à son caractère; s'il est de fantaisie, il sera seulement possible de juger si elle est agréable et bien faite. Agréable? c'est ce que tout le monde est appelé à juger; bien faite? c'est le point de la difficulté. La bonne ou mauvaise facture dépend de l'ordre qui règne dans les idées. Une ouverture peut être riche d'invention et être mal faite; car si les idées abondantes n'ont point de liaison entre elles, elles fatigueront l'attention sans charmer l'oreille. C'est une chose d'expérience qu'une phrase, quel que soit son agrément, n'est point comprise à la première audition. Ce n'est qu'après avoir été répétée plusieurs fois qu'elle se grave dans la mémoire et qu'on en remarque toutes les qualités. Mais s'il y a beaucoup d'idées dans un morceau et si chacune d'elles est répétée plusieurs fois, le morceau sera très long et fera naître la fatigue. D'ailleurs, il serait difficile de bien retenir et de bien saisir également beau-

coup de phrases différentes. Il faut donc qu'il n'y ait pas plus d'idées dans un morceau que ses dimensions n'en peuvent comporter sans fatiguer l'attention de l'auditoire; d'où il suit qu'un petit nombre de phrases bien disposées et ramenées avec adresse composent un morceau bien fait et facile à comprendre. D'un autre côté, si les idées principales d'une ouverture se représentaient toujours de la même manière, l'ennui naîtrait de cette uniformité. L'ouverture sera donc d'autant mieux faite que les idées seront présentées successivement avec des formes plus riches d'harmonie ou d'instrumentation, de manière qu'elles se termineront par une péroraison brillante où le compositeur fera entrer des modulations inattendues qu'il aura réservées pour ce moment final; car, s'il en usait plus tôt, il finirait plus faiblement qu'il n'aurait commencé, ce qui, en toute chose, est contraire à la gradation des émotions.

Une fois instruit de ces choses, si l'on se donne la peine d'en suivre les détails, on finira par s'habituer à les distinguer promptement, et par sortir de ce vague qui traîne l'indécision à sa suite. Il sera dès lors facile de se former une opinion d'un morceau de ce genre. Sans doute, on ne parviendra jamais sans être profondément musicien à discerner dans la rapidité de l'exécution un accord d'un autre; à reconnaître l'avantage qu'il y aurait eu à faire usage de telle harmonie sur tel passage au lieu de telle autre; à sentir l'élégance de certains mouvemens harmoniques ou les défauts de certains autres; de longues études peuvent seules donner la promptitude de perception nécessaire pour porter des jugemens de cette espèce; mais on peut augmenter ses jouissances musicales, sans arriver à ce point de connaissances positives.

Le plaisir ou la froideur qu'on éprouve en écoutant un air, un duo, un morceau d'ensemble ou un finale, ne dépendent pas toujours des qualités de la musique; la situation dramatique est pour beaucoup dans l'effet que ces morceaux produisent sur nous. Cet effet est satisfaisant ou défavorable, selon qu'il y a convenance ou inconvenance avec l'objet de la scène. De là vient que certains morceaux plaisent beaucoup dans un salon avec un simple accompagnement de piano, et déplaisent au théâtre. Le mauvais effet d'un air, d'un duo, ou de tout autre morceau, peut venir de ce que le caractère n'est point analogue avec l'objet de la scène, ou de ce qu'ils prolongent trop une situation languissante, ou enfin de ce qu'une idée principale et saillante n'a pas assez de développement. La première chose, lorsqu'on veut juger d'un morceau scénique, est donc de faire la part du mérite dramatique, et celle de la musique proprement dite. Il est vrai que cette musique, si bonne qu'elle puisse être, ne l'est qu'autant qu'elle est convenable pour la place qu'elle occupe; mais cela ne conclut rien pour ou contre le mérite du compositeur; car il est des musiciens de génie qui ne sont point nés pour écrire de la musique scénique, quoiqu'ils soient capables de produire de belles choses d'un autre genre; tandis qu'il en est d'autres dont les idées sont communes, quoiqu'ils aient le sentiment des convenances de la scène. Cette distinction est une des plus difficiles à faire; car il faut, pour y parvenir, résister à des impressions puissantes par lesquelles on est dominé; il ne faut même pas se persuader qu'elle soit possible à une première audition. Les musiciens de profession, les plus expérimentés même, sont rarement capables d'un pareil effort. Cela fait voir qu'il faut nous dé-

fier des jugemens précipités que l'amour-propre nous porte souvent à faire.

Dès qu'on est parvenu à distinguer ce qui concerne le mérite scénique de celui de la musique en elle-même, il faut procéder avec ordre à l'examen de celle-ci. Parmi ses qualités, une des plus importantes doit être la variété; il faut donc considérer d'abord si elle s'y trouve. La variété, comme la monotonie, peut exister de beaucoup de manières. Elle est remarquable surtout dans la forme des pièces. Les airs d'un opéra, par exemple, peuvent, comme on l'a vu précédemment, se présenter sous la forme du rondeau, de la cavatine ou air sans reprise, de l'air à un seul, à deux ou à trois mouvemens, alternativement vifs et lents, ou enfin sous l'aspect de la romance ou de simples couplets. Si toutes ces formes, ou du moins la plupart d'entre elles, se présentent dans le cours d'un opéra, on éprouve, sans en remarquer la cause, l'effet de cette variété; mais si les mêmes formes se reproduisent sans cesse, comme celles des airs à trois mouvemens, dans la plupart des opéras italiens modernes, ou des couplets et des romances dans beaucoup d'opéras français, l'effet inévitable sera la monotonie, et par suite le dégoût.

Ce sera pis encore si les duos sont coupés dans la forme des airs; enfin, si la nature des idées a de la similitude, si les mélodies sont d'un caractère uniforme, si les moyens de modulation, d'harmonie ou d'instrumentation ont de l'analogie, l'ennui naîtra sans nul doute d'une composition dont chaque partie, considérée isolément, serait cependant digne d'éloges. Cet effet est plus commun qu'on ne pense. Il y a des multitudes de jolis airs qui ont du succès lorsqu'ils sont exécutés isolé-

ment, et qui perdent tout leur effet au théâtre, à cause de leur ressemblance avec d'autres morceaux du même ouvrage. Après l'examen des convenances dramatiques, celui de la variété ou de la ressemblance des formes est donc un des plus nécessaires pour juger du mérite d'une composition.

Les qualités mélodiques d'un air ou d'un duo sont, comme celles de la conception dramatique, du domaine du génie, et ne sont soumises qu'aux seules conditions de plaire ou d'émouvoir; pourvu que le rhythme et la quantité périodique des phrases en soient régulièrement construits, le reste est du ressort de la fantaisie, et ne peut être limité par l'autorité de qui que ce soit. Moins l'œuvre du musicien a de rapport avec ce qu'on a fait précédemment, plus il est prêt du but qu'il veut atteindre. Il ne peut plaire à tout le monde, car il n'est point d'artiste qui ait joui de cet avantage; mais personne n'est en droit de discuter le penchant ou l'éloignement qu'on éprouve pour ses productions, car c'est involontairement qu'on se plaît ou qu'on se déplaît à entendre une mélodie. Il est pourtant un signe certain de la bonté de celle-ci; c'est l'approbation du plus grand nombre qu'on appelle communément l'approbation générale. Je n'entends point par-là le suffrage des habitués de certain théâtre, de certaine ville, de certain pays; mais celui de toutes les populations policées, consacré par le temps. Ce genre d'approbation n'a jamais été donné aux choses médiocres, et c'est en ce sens qu'on dit avec beaucoup de justesse que l'opinion publique est toujours équitable.

Le simple amateur de musique, c'est-à-dire celui qui n'a de rapport avec cet art que par les sensations qu'il

lui procure, manque de l'érudition nécessaire pour savoir si l'invention de certaines mélodies appartient à l'auteur d'un opéra où elles se trouvent placées, ou si elles ne sont qu'un plagiat; mais c'est un soin dont il ne doit guère s'embarrasser. Les plagiats peuvent se diviser en deux espèces : dans la première se rangent ces réminiscences vulgaires où l'auteur reproduit sans pudeur ce que vingt autres ont fait avant lui, sans se donner la peine de déguiser ses larcins, ou peut-être sans pouvoir le faire. Le mépris public est ordinairement le prix de ces choses, et l'oubli profond dans lequel elles ne tardent point à tomber est le juste châtiment de ceux qui méprisent assez leur art pour le traiter avec si peu de conscience. L'autre espèce de plagiat est celle que les plus grands génies n'ont point dédaignée. Elle consiste à prendre dans des ouvrages ignorés de bonnes choses dont l'art peut s'enrichir, et à les utiliser en les animant comme fait le génie de tout ce qu'il entreprend. Les érudits, ou si l'on veut les pédans, ne manquent jamais de découvrir les sources où l'on a puisé, et d'en faire grand bruit; mais le public n'y prend point garde pourvu qu'on l'amuse, et il a raison. On n'a que trop délaissé de belles phrases et des mélodies auxquelles il ne manque que d'être habillées un peu plus à la moderne pour produire les plus beaux effets; c'est les sauver du naufrage que de les reproduire dans de nouvelles compositions en leur prêtant des graces nouvelles. Quoi qu'en puissent dire les savans, un amateur qui ne veut analyser ses sensations que pour leur donner plus d'activité fera donc bien de ne point mettre sa tête à la torture pour découvrir des ressemblances qui troubleraient inu-

tilement ses plaisirs, et qui finiraient par lui en faire trouver d'imaginaires.

Une des erreurs dans lesquelles tombent le plus communément les gens du monde, lorsqu'ils assistent à la représentation d'un opéra nouveau, consiste à confondre les ornemens que les chanteurs ajoutent aux mélodies avec ces mêmes mélodies, et à se persuader que c'est dans ces ornemens que consiste le mérite de la musique. Le fond sur lequel ces broderies sont placées reste souvent inaperçu, jusque là qu'il est arrivé à certains habitués d'un théâtre de ne plus reconnaître un air, parce qu'il était chanté d'autre manière que celle qui leur était familière. Un peu d'attention accordée à la contexture des phrases mélodiques donnera bientôt l'habitude de les séparer de toutes les fioritures dont elles sont habillées par les chanteurs; car ces fioritures n'ont aucun sens musical. Lorsqu'on applaudit à outrance un chanteur pour ses tours de force, ce n'est pas qu'elles procurent le moindre plaisir, mais c'est parce qu'elles étonnent. Il ne s'agit donc que de remarquer dans le chant ce qui présente à l'oreille un sens complet, susceptible d'être du moins décomposé en élémens de phrases. Avec cette habitude, on ne confondra pas ce qui n'est que le résultat de la flexibilité du gosier avec ce qui appartient au génie du compositeur. Il est des musiciens qui affirment que les mélodies vagues et peu remarquables sont les seules qui se prêtent à recevoir les broderies des chanteurs, et ils citent pour preuve de la réalité de leur opinion la musique des opéras de Mozart, dans laquelle le plus intrépide faiseur de notes ne peut rien introduire d'étranger; mais c'est tou-

jours par un faux raisonnement qu'on conclut du particulier au général. Les mélodies de Mozart, qui sont ravissantes d'expression, sont presque toutes empreintes d'un caractère harmonique; c'est-à-dire qu'elles laissent soupçonner par la succession de leurs sons l'harmonie dont elles doivent être accompagnées; il en résulte que le chanteur est retenu dans des bornes étroites par la crainte de faire entendre dans ses fioritures des sons étrangers à cette harmonie. Ajoutez à cela que ces mélodies, tout admirables qu'elles sont, n'ont pas une construction favorable à l'émission libre et naturelle de la voix, comme les cantilènes italiennes; le génie prodigieux du compositeur s'y manifeste toujours, mais on y voit jusqu'à l'évidence que l'art du chant ne lui était pas familier. En résumé, il n'est point vrai qu'une mélodie est médiocre par cela seul qu'on peut la broder et la varier avec facilité. Il y a sans doute d'excellente musique qui n'admet point de broderies, mais c'est par d'autres motifs que cette règle qu'on veut donner. Il serait plus juste de dire qu'il est des mélodies qui n'ont pas été composées pour admettre des fioritures, et d'autres qui ont été faites pour favoriser le chanteur; les unes et les autres peuvent être excellentes, chacune en son genre; un amateur attentif ne s'y trompera jamais. Si le chanteur se borne à faire entendre la mélodie dans toute sa simplicité, il pourra en conclure qu'elle n'est point de nature à être ornée; car les exécutans résistent rarement au désir de faire briller leur habileté. Il est cependant des cas où ils ont assez de goût pour sentir que le chant simple vaut mieux que ce qu'ils pourraient y mettre; mais cela est fort rare.

D'après tout ce qui vient d'être dit, on voit que,

pour se former une opinion des qualités d'un air ou d'un duo, il est nécessaire : 1° de le considérer d'abord sous le rapport des convenances scéniques ; 2° d'en comparer la forme avec celle des autres morceaux du même genre qui se trouvent dans le même ouvrage, pour s'assurer que les conditions de la variété y sont ; 3° d'en constater la régularité de rhythme et de quantité symétrique ; 4° de remarquer si la mélodie laisse des impressions de nouveauté ou de banalité ; 5° et enfin d'en séparer l'œuvre du compositeur de ce qui n'est que l'effet de l'habileté du chanteur. Au moyen de ces analyses on pourra raisonner de la bonté ou des défauts d'un morceau de cette espèce de manière à n'émettre que des opinions fondées. Il est sans doute d'autres choses qui entrent dans la conception d'un air ou d'un duo : l'harmonie plus ou moins bien choisie, le système d'instrumentation plus ou moins élégant et convenable, sont aussi des qualités qui méritent d'être examinées ; mais elles ne peuvent entrer dans l'éducation de l'oreille qu'après les objets dont je viens de parler ; car les perceptions de ceux-ci sont plus simples que celles des autres. Je ne doute pas qu'en habituant l'oreille et le jugement à faire ces analyses avec promptitude, on ne parvienne à les familiariser avec les combinaisons de l'harmonie. Quant au système d'instrumentation, il se trouvera sans doute parmi mes lecteurs quelque habitué des théâtres lyriques doué de sensibilité musicale ; eh bien ! qu'il examine ce qui s'est passé en lui depuis le temps où il entend de la musique dramatique ; il verra que son oreille distingue maintenant dans l'orchestre une foule de détails qui étaient nuls pour lui dans l'origine, et qu'il jouit des jolis traits de violon, de flûte ou de hautbois,

qui d'abord frappèrent inutilement son ouïe. Il n'est rien que nous ne puissions apprendre à voir ou à entendre, par le seul fait de la volonté de regarder ou d'écouter.

A mesure que les voix se multiplient avec les personnages et que les combinaisons se compliquent, il devient plus difficile d'analyser les sensations; de là la peine qu'on éprouve à se faire une opinion des quatuors, morceaux d'ensemble et finales, aux premières représentations d'un opéra; on n'y est ordinairement frappé que d'une seule chose, l'intérêt général; mais le plus souvent ce sont des considérations dramatiques qui déterminent les jugemens qu'on en porte. Ces considérations sont en effet d'une haute importance; car plus le nombre des personnages qui sont en scène devient considérable, plus il est nécessaire que la scène soit animée. A cet égard, il est bon de faire quelques observations.

Depuis qu'on a imaginé les morceaux d'ensemble et les finales, on a varié sur leur but dramatique; mais, en général, on les a considérés comme des moyens d'accroître l'intérêt par des oppositions de caractères et de passions. D'accord sur ce point, les musiciens ne l'ont pas été sur les moyens. Les uns, considérant que l'action doit être d'autant plus languissante que le nombre des personnages mis en scène est plus grand, si ceux-ci n'y prennent une part active, ont voulu que les quatuors, sextuors ou finales eussent une marche rapide : tel est le système des compositeurs français et allemands; les autres, au contraire, ont pensé qu'il est nécessaire de profiter de l'occasion où beaucoup de chanteurs sont réunis pour produire de beaux effets de musique, au risque de faire languir l'action dramatique; de là les

longs concerts qu'on trouve dans les finales ou les autres morceaux d'ensemble de l'école italienne moderne. Ces deux systèmes ont, parmi les amateurs et les artistes, beaucoup de partisans et de censeurs; les uns, entraînés par leur goût pour les convenances dramatiques et leur penchant pour ce qui est raisonnable, les autres, dominés par leur sensibilité pour la musique; car toute la différence d'opinion réside en deux systèmes différens, qui ont leurs qualités et leurs défauts. Le système dramatique est d'un effet plus sûr à la première représentation d'un opéra, surtout en France, parce que l'on s'y occupe plus du sujet de la pièce et de la marche de l'action que de la musique; mais dans la suite on voit souvent que le système musical l'emporte, et qu'il donne aux succès plus de consistance.

D'après ce qui vient d'être dit, il est évident que les sensations sont complexes dans l'audition des morceaux d'ensemble et des finales; il est donc à peu près impossible de les analyser d'abord; les artistes les plus expérimentés n'y parviennent pas toujours; il leur arrive même souvent de prononcer à ce sujet des jugemens qu'ils désavouent ensuite. Ce n'est qu'après avoir entendu deux ou trois fois les morceaux de cette espèce qu'on peut se faire une idée nette de leur construction et en apprécier le mérite. Tout ce qui concerne leur partie mélodique s'analyse de la même manière que dans les airs et les duos; mais il est une condition de perfection pour ces morceaux qui doit offrir plus de difficultés à quiconque n'a point fait une étude sérieuse de l'art; c'est la disposition des voix et les mouvemens contrastés qui en résultent. Pour vaincre cette difficulté, il est nécessaire de séparer d'abord ce qui appartient à

l'expression dramatique et à la mélodie du reste des parties constitutives du morceau, et de fixer son opinion sur ces objets; portant ensuite et successivement son attention sur les détails du mouvement des voix, des oppositions de caractère, d'harmonie et d'instrumentation, on pourra se former peu à peu des notions de toutes ces choses, et l'on finira par être si bien familiarisé avec elles qu'on n'éprouvera plus de difficulté à les réunir et à en apprécier l'ensemble, au lieu de n'en recevoir qu'un plaisir vague, tel que l'éprouve le public, qui n'a point appris à réfléchir ses sensations.

La musique d'église est plus simple que la musique dramatique sous de certains rapports, et plus compliquée sous d'autres points de vue. Dans son origine, ce n'est que l'expression d'un sentiment religieux dégagé de passion, et conséquemment fort simple. Mais le besoin que nous avons d'émotions n'a pas permis aux musiciens de rester long-temps dans des limites si étroites. Les textes sacrés, les psaumes, les proses contiennent des récits douloureux, des élans de joie, et un langage figuré empreint de toute la pompe de l'Orient; le sentiment pieux qu'enveloppent ces figures et ce langage a disparu aux yeux de beaucoup de compositeurs pour ne leur laisser apercevoir que la possibilité d'exprimer ces douleurs, ces joies du roi-prophète, ou les événemens retracés dans le symbole des apôtres. Dès lors, il a fallu avoir recours aux moyens ordinaires employés dans la musique dramatique, et s'en servir avec les modifications d'un style plus sévère. Ces innovations ont trouvé des censeurs et des partisans comme toutes les nouveautés qu'on introduit dans les arts. Le parti le plus sage, dans ces sortes de disputes, est de considérer qu'il y a des

beautés et des défauts inhérens à chaque genre, et qu'il n'est rien dont un homme de génie ne puisse tirer parti. Il ne peut pas exister de musique qui ne suive la marche du goût général et qui soit absolument étrangère aux progrès du genre dramatique; car celui-ci est d'un usage si général qu'il est connu de tout le monde, et qu'il est nécessairement le régulateur des autres. Après avoir éprouvé toutes les émotions du théâtre, on est peu disposé à goûter une musique simple et calme pendant toute la durée d'un office; les compositeurs ont été entraînés par la nécessité à faire passer dans leur musique sacrée un peu de l'expression mondaine de l'opéra. Toutefois, il ne faut pas croire que la musique d'église calme et majestueuse ne puisse être goûtée aujourd'hui. Qu'on prenne, par exemple, les messes ou les motets de Palestrina, ou, dans un autre genre, les psaumes de Marcello, et l'on verra qu'avec une bonne exécution cette musique agira sur un auditoire sensible, comme pourrait le faire un style plus moderne, mais avec des effets différens.

Pour se disposer à goûter de la musique religieuse d'un caractère grave et antique, il faut d'abord se dépouiller de ses habitudes et se bien pénétrer de cette vérité que l'art a plus d'un moyen pour arriver jusqu'au cœur; car les obstacles que nous opposons par notre volonté à certaines émotions contre lesquelles nous avons des préjugés les empêchent de naître. Une fois mis dans une disposition d'attention et de désir d'éprouver du plaisir, nous ne tardons guère à en ressentir si l'ouvrage que nous écoutons renferme des beautés réelles, quoique ces beautés soient d'un ordre étranger à nos idées ordinaires. Il ne s'agit donc plus que d'analyser nos sensa-

tions, et pour cela nous devons procéder comme pour la musique d'un autre genre.

Les cantilènes de la musique religieuse sont rarement aussi faciles de perception que celles de la musique dramatique, parce qu'elles sont plus intimement liées à l'harmonie. Ajoutez à cela qu'elles sont le plus souvent mêlées d'imitations, de fugues et de toutes les formes scientifiques dont on a vu le détail précédemment; aussi n'est-il guère possible de classer dans la mémoire cette espèce de mélodie, comme on le fait de celles des opéras. A cause de cette difficulté, il faut percevoir en masse les impressions de la musique religieuse, c'est pourquoi elle exige plus d'aptitude à analyser l'harmonie. Ce n'est donc pas par ce genre de musique qu'il faut commencer l'éducation de l'oreille. Celle-ci ne pouvant devenir habile que par degrés, il est nécessaire de ne lui faire contracter l'habitude de porter des jugemens sur la musique sacrée qu'après qu'elle se sera familiarisée avec le style dramatique. Aux études sur les masses d'harmonie succéderont insensiblement les observations sur les formes scientifiques; et pour peu qu'on y prête d'attention, on finira par avoir des notions suffisantes de ces combinaisons, qui sont caractéristiques du style religieux.

Le dernier degré de l'éducation musicale d'un amateur qui n'a point fait d'études sérieuses de la musique, est le style instrumental. Aussi voit-on peu de personnes étrangères à cet art qui aiment à entendre des quatuors, quintettis ou autres morceaux qui n'ont pas pour objet de faire briller l'habileté de l'instrumentiste. Dans ce genre de musique, le but n'est point marqué, l'objet n'est pas sensible. Délecter l'ouïe est certainement l'un des principes de la musique instrumentale comme de toute

autre; mais il faut aussi qu'elle émeuve; elle a son langage d'expression particulier qu'aucun autre n'interprète; il faut donc deviner ce langage au lieu de le comprendre, et cela demande de l'exercice. Je dirai de la musique instrumentale ce que j'ai déjà eu occasion de répéter plusieurs fois : il faut avoir la patience de l'écouter sans prévention, bien même qu'on ne s'y plaise pas; avec de la persévérance on finira par la goûter, et dès lors on pourra commencer à l'analyser; car ce genre de musique a aussi ses mélodies, son rhythme, ses quantités symétriques, ses variétés de forme, ses effets d'harmonie et ses modes d'instrumentation. En y appliquant les procédés de l'analyse dramatique, on en acquerra des notions comme de toute autre espèce de musique.

CHAPITRE XXII.

S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître.

Je suis certain que beaucoup de lecteurs, en parcourant le chapitre qui précède, se seront dit : « Que prétend cet homme avec ses analyses? Veut-il donc gâter « nos jouissances par un travail continuel, incompatible « avec les plaisirs que procurent les arts? Ceux-ci doivent « être sentis et non analysés. Loin de nous ces observations et ces comparaisons, bonnes tout au plus pour « ceux dont l'ame sèche ne peut trouver autre chose dans « la musique, ou pour des professeurs de contrepoint. « Nous voulons jouir et non juger; donc nous n'avons pas « besoin de raisonnemens. » C'est fort bien. A Dieu ne

plaise que je veuille troubler vos plaisirs; mais à peine aurez-vous prononcé ces paroles que, si vous allez au théâtre, vous allez vous écrier: *Quelle charmante musique!* ou bien: *Quelle détestable composition!* C'est ainsi qu'on prétend jouir d'ordinaire sans porter de jugemens. L'orgueil des ignorans n'est pas moins réel que celui des savans; mais il se cache derrière le manteau de la paresse.

Se persuaderait-on, par hasard, que je suis assez privé de sens pour vouloir qu'on substitue l'analyse des produits des arts aux plaisirs qu'ils donnent? Non, non, telle n'a point été ma pensée; mais certain qu'on ne voit que ce qu'on a appris à regarder, qu'on n'entend que ce qu'on sait écouter, que nos sens, enfin, et par suite nos sensations, ne se développent que par l'exercice, j'ai voulu démontrer comment on dirige celui de l'ouïe pour le rendre plus habile à saisir toutes les impressions de la musique; je n'ai pas cru devoir ajouter que les exercices cessent d'eux-mêmes dès que l'organe est instruit, parce que cela s'entend de reste; il n'est plus question de se guider par des lisières ni de s'appuyer sur les meubles dès qu'on sait marcher. Ces analyses que j'ai présentées comme nécessaires pour juger des qualités de la musique ou de ses défauts, ces analyses, dis-je, se font avec la rapidité de l'éclair, dès qu'on en a contracté l'habitude; elles deviennent inhérentes à notre manière de sentir, au point de se transformer elles-mêmes en sensations. Eh! qu'est-ce, je vous prie, que ces analyses en comparaison de celles que fait un musicien habile? Il ne se borne point, lui, à saisir quelques détails de formes, à distinguer des mélodies plus ou moins bien rhythmées, une expression plus ou moins dramatique, etc.; le mu-

sicien entend tous les détails de l'harmonie, remarque un son qui dans un accord ne se résout pas convenablement, ou un heureux emploi d'une dissonance inattendue, d'une modulation inusitée, et de toutes les finesses de la simultanéité ou de la succession des sons; il distingue les diverses sonorités d'instrumens, applaudit ou censure des innovations de formules ou des abus de moyens; enfin, les immenses détails de tout ce qui compose les grandes masses musicales sont présens à son esprit comme s'il les examinait avec réflexion sur le papier. Croit-on qu'il fasse péniblement toutes ces remarques, que cela l'empêche de goûter l'effet général de la composition, et qu'il en éprouve moins de plaisir que celui qui s'abandonne en aveugle à ses sensations? Nullement. Il ne pense seulement pas à toutes ces choses; elles sont présentes à sa pensée, mais comme par enchantement, sans qu'il le sache, sans même qu'il s'en occupe.

Merveilleux effet d'une organisation perfectionnée par l'étude et par l'observation! Tout ce qui semblerait devoir affaiblir la sensation, pour augmenter la part de l'intelligence, tourne au profit de cette même sensation. Nul doute qu'une musique médiocre ou mauvaise ne soit plus pénible à entendre pour un artiste habile que pour l'homme du monde incapable d'en apercevoir les défauts; sous ce rapport celui-ci a l'avantage; mais aussi combien les jouissances du premier sont plus vives, si toutes les conditions désirables se trouvent réunies dans une composition! Ces conditions ne sont nécessaires qu'autant qu'elles concourent à la perfection; mais la perfection résulte de choses si délicates, si fugitives, qu'on ne peut la sentir qu'autant que ces choses sont à la

portée de l'intelligence et qu'on s'est familiarisé avec elles. De là vient que les simples curieux n'aperçoivent point la différence qui se trouve entre un tableau de Raphaël et un ouvrage du Corrége ou du Guide. On ne peut mettre en doute que la perfection ne procure des plaisirs plus purs que ce qui n'en n'est que l'à-peu-près; mais la perfection ne se voit que lorsqu'on a appris à la voir; il faut donc l'apprendre. Qu'on retourne la question comme on voudra, il faudra en venir à cette conclusion.

Apprendre à faire des analyses du principe des sensations musicales est sans doute une étude qui détourne l'attention de ce qui pourrait flatter les sens; cette étude trouble le plaisir qu'on éprouverait à entendre de la musique; mais qu'importe, si l'on ne fait que suspendre ce plaisir pour le rendre plus vif? Chaque jour l'étude deviendra moins pénible, dès qu'on en aura contracté l'habitude, et le moment viendra où l'analyse se fera sans qu'on y prenne garde, et sans que les sensations en soient troublées. Si l'on pouvait se rendre compte des changemens qui s'opèrent dans la manière de sentir et apprécier les beautés et les défauts des œuvres musicales par le seul fait de l'habitude, et indépendamment de toute connaissance positive, on remarquerait que, non-seulement le goût se modifie, mais qu'on finit par faire jusqu'à certain point de ces analyses dont je viens de parler, sans le savoir, et sans en connaître les règles. De là vient que des habitués des théâtres lyriques ont un jugement plus sûr que ceux qui n'assistent aux représentations d'opéras que de loin en loin. Il est évident que ce qu'on fait sans guide, on peut le faire mieux si l'on est guidé. Tout ce qu'on débite dans le

monde et dans les livres sur la sensibilité naturelle pour les arts, et sur l'altération de cette sensibilité par l'observation, n'est ni fondé, ni raisonnable; mais la paresse s'accommode de ces niaiseries.

CONCLUSION.

Ai-je mis dans ce livre tout ce qu'on espérait y trouver? je l'ignore. Cela est d'autant moins vraisemblable que tout le monde n'y cherchera pas les mêmes choses. En commençant à le parcourir, la plupart des lecteurs auront des opinions, des préjugés, des affections ou des antipathies. Comment espérer de réformer tout d'abord ce qui ne s'use qu'avec le temps? Mais ce qui ne sera pas l'effet immédiat de la lecture du livre sera le résultat des réflexions qu'il aura provoquées. Je crois avoir pénétré dans les causes de l'ignorance volontaire où l'on reste à l'égard de la musique; pour la faire disparaître, je n'ai demandé qu'un peu d'attention; les plus rebelles finiront par me l'accorder, fût-ce même sans le savoir.

FIN.

DICTIONNAIRE

DES MOTS

DONT L'USAGE EST LE PLUS HABITUEL

DANS LA MUSIQUE.

A

ABRÉVIATIONS. Signes par lesquels on représente dans la notation de la musique certaines suites de sons et même des phrases entières. Les abréviations diminuent le travail du copiste, et facilitent quelquefois la lecture de la musique.

ACCIOCATURA. Mot italien qui n'a point d'équivalent dans la langue française ; il indique une sorte d'ornement employé dans l'exécution de la musique de piano ou de harpe, lequel consiste à faire entendre successivement et rapidement les notes d'un accord au lieu de les frapper ensemble.

ACCIDENTEL (signe). On appelle *signes accidentels* les ♯, ♭, ou ♮, qui, n'étant point placés près de la clef, se rencontrent dans le cours d'un morceau de musique.

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui accompagne un chanteur ou un instrumentiste sur le piano ou sur l'orgue.

ACCOMPAGNEMENT. Art d'accompagner. Il se divise en plusieurs espèces. La première est l'*accompagnement plaqué*, qui consiste à jouer avec la main gauche sur le clavier la basse écrite sur le papier de musique (voy. *basse*), pendant qu'on exécute avec la main droite les accords indiqués par des chiffres au-dessus de cette basse (voy. *accords* et *chiffres*). La deuxième est l'*accompa-*

gnement figuré dans lequel la mélodie se joint à l'harmonie (voy. *mélodie* et *harmonie*). La troisième est l'*accompagnement de la partition* (voy. *partition*), qui consiste à jouer simultanément sur le piano toutes les parties d'orchestre (voy. *orchestre*).

ACCOMPAGNEMENT. On appelait aussi autrefois de ce nom ce qu'on désigne aujourd'hui par celui d'*instrumentation* (voy. *instrumentation*).

ACCORD. Réunion de plusieurs sons qui s'accordent ensemble, qui plaisent à l'oreille.

ACCORDS CONSONNANS. Les accords consonnans sont ceux dans lesquels il n'entre que des intervalles agréables appelés consonnances (voy. *intervalle* et *consonnances*).

ACCORDS DISSONANS. Les accords dissonans sont ceux qui procurent à l'oreille une sensation moins douce que les accords consonnans, et qui sont composés de *dissonances* (voy. ce mot).

ACCORDS FONDAMENTAUX. Les accords fondamentaux sont ceux dans lesquels on dispose les sons dans l'ordre le plus simple, c'est-à-dire à la tierce l'un de l'autre (voy. *tierce*). Il n'y en a que deux, *l'accord parfait* (voy. ce mot), et *l'accord de septième* (voy. *septième*).

ACCORDS DÉRIVÉS. Accords tirés des fondamentaux, et dans lesquels on ne dispose pas les sons dans l'ordre le plus direct.

ACCORD PARFAIT. Accord composé de trois sons accordés à la tierce l'un de l'autre. C'est le plus doux à l'oreille, et le seul qui donne la sensation d'une conclusion harmonique.

ACCORDER. C'est mettre dans un rapport satisfaisant de justesse pour l'oreille les sons d'un instrument avec lui-même ou avec d'autres instrumens, soit en augmentant ou diminuant la tension des cordes d'un violon, d'une basse, d'une guitare ou d'un piano, soit en allongeant ou raccourcissant le tube d'un instrument à vent, comme la flûte, le cor, etc.

ACCORDEUR. Celui qui accorde les instrumens; ce nom ne se donne qu'à ceux dont l'état est d'accorder les pianos ou les orgues.

ACOUSTIQUE. Science du son; ce mot est dérivé d'un verbe grec qui signifie *entendre*. L'acoustique se partage en deux parties distinctes; l'une est relative aux phénomènes qui se manifestent dans la résonnance des corps sonores, l'autre se compose

de calculs qui ont pour objet de déterminer les rapports des sons entre eux. La première se nomme *acoustique expérimentale*, l'autre est l'*acoustique arithmétique* ou *canonique*.

ACOUSTIQUE. S'emploie quelquefois comme adjectif. Ainsi on dit un *instrument acoustique*, un *phénomène acoustique*, etc.

AD LIBITUM. Mots latins qui signifient *à volonté*. Lorsqu'on les trouve placés sous un trait de vocalisation ou sous un *point d'orgue* (voyez *Vocalisation* et *Point d'orgue*), ils indiquent qu'on peut jouer ce qui est écrit ou le supprimer si on le trouve bon. On trouve aussi quelquefois ces mots placés au commencement d'une partie d'accompagnement de violon, de basse, etc.; cela signifie que ces accompagnemens ne sont pas indispensables.

ADAGIO. Mot italien qui signifie *posément*. On l'écrit au commencement des morceaux de musique pour indiquer un mouvement lent.

ADAGIO se prend quelquefois comme le nom du morceau dont il indique le mouvement; c'est ainsi qu'on dit: *Un bel adagio*, un *adagio de Beethoven*, etc.

AFFETTUOSO. Mot dont on se servait autrefois pour avertir le chanteur ou l'instrumentiste qu'ils devaient jouer ou chanter avec une expression douce et mélancolique. L'emploi de ce mot et de plusieurs autres du même genre est devenu moins fréquent depuis qu'on indique les différens degrés de lenteur ou de vitesse, par les numéros du métronome de Maelzel.

AFFINITÉ *des sons*. Tendance qu'ils ont les uns vers les autres. La *note sensible* (voy. ce mot.) a de l'affinité avec la tonique; le *quatrième degré* (voy. ce mot) en a avec le troisième.

AGILITÉ, s. f. Se dit de la facilité possédée par un chanteur ou par un instrumentiste à exécuter des suites rapides de sons.

AGITATO. Mot italien qui, placé en tête d'un morceau de musique, est le signe d'un caractère d'expression passionnée joint à la vitesse.

AGRÉMENS. On donnait autrefois ce nom à certains traits improvisés ou écrits dont on ornait les mélodies; on l'a remplacé ensuite par celui d'*ornemens* (voy. ce mot.), et, de nos jours, par le mot italien *fioriture* qu'on a francisé (voy. ce mot).

AIGU. Se dit d'un son élevé de l'échelle musicale (voy. *Son*).

AIGU se prend quelquefois substantivement, et s'emploie pour désigner par comparaison la partie élevée d'une voix ou d'un instrument. On dit : Aller du *grave* à l'*aigu*, pour passer des sons bas aux sons élevés.

AIR. Nom générique par lequel on désigne toute pièce de musique pour une voix seule. La forme des airs est fort variée. Les airs les plus anciens sont les *chansons populaires* (voy. *Chanson*) qu'on appelle aussi *airs nationaux*. Chaque peuple en a de particuliers ; on cite les *barcarolles* de Venise, les *tarantelles* et les *villanelles* de Naples, les *lieder* de l'Allemagne, les *Ranz-de-Vaches* de la Suisse, les *boleros*, *seguedilles* et *tirannas* de l'Espagne, les *songs* de l'Écosse et de l'Irlande (voy. tous ces mots). Chaque province de France a les siens ; dans l'Auvergne, on trouve les bourrées ; dans le Poitou, les *branles* ; dans la Bourgogne, les *Noëls*, etc. (voy. ces mots). Il y a des airs qui, sans être populaires, ont des formes particulières à certains pays ; en France, on a la *romance* ; en Italie, la *canzone*, etc. (voy. ces mots). Les airs d'opéras sont de plusieurs espèces : le premier air que chante un acteur, dans la pièce, s'appelle *cavatine* ; les airs d'un seul mouvement, dont la phrase principale est ramenée plusieurs fois, portent le nom de *rondeau*. Il y a des airs d'un seul mouvement, d'autres qui ont deux mouvemens : l'un modéré ou lent, l'autre vif. Enfin, il en est qui sont composés de trois mouvemens : le premier modéré, le second lent et le troisième vif. Quelquefois ces airs sont précédés d'un *récitatif*. On leur donne en général le nom de *grands airs*, et celui de *scène* quand ils remplissent en effet toute une scène. La forme des airs d'opéra a varié selon les temps et les lieux (voy. *cavatine*, *rondeau*, *récitatif*).

Les petits airs d'opéras français prennent le nom de *couplets*, d'après celui de la petite pièce de poésie sur laquelle ils sont placés.

Les *airs de danse* font partie des airs nationaux de différens peuples. Il y avait autrefois des airs de danse d'un caractère déterminé, qu'on appelait *gigue*, *courante*, *allemande*, *anglaise*, *menuet*, etc. (voy. ces mots) ; il n'y a plus aujourd'hui que des *contredanses* dont les thèmes sont pris dans des airs d'opéra (voy. *Contredanse*). L'Allemagne a donné naissance à une sorte de

danse dont l'air est en mesure ternaire et qu'on appelle *valse* (voy. ce mot). Le *fandango* des Espagnols est aussi un air de danse d'un mouvement vif en mesure ternaire (voy. *Fandango*); enfin les Polonais ont la danse grave à trois temps, qu'on appelle *polonaise* (voy. ce mot). L'air de danse appelé *galope* ou *galopade* est une valse rapide et sautée à deux temps.

ALLA BREVE. Mots italiens qu'on trouve quelquefois au commencement des morceaux de musique d'église, et qui indiquent un mouvement rapide d'une mesure à deux temps, composée d'une ou de deux rondes.

ALLA MILITARE, *à la militaire*. Ces mots, placés au commencement d'un morceau de musique, indiquent qu'il faut donner à son exécution le caractère des marches militaires.

ALLA PALESTRINA. Se dit d'un style de musique d'église et de chambre, traité avec tant de perfection, dans le seizième siècle, par un compositeur de l'école romaine, nommé Pierre-Louis de Palestrina, que ses ouvrages sont devenus les modèles du genre.

ALLA POLACCA, c'est-à-dire, dans le mouvement de la polonaise, en mesure ternaire modérée.

ALLEGRO. Mot italien, qui signifie *gai*, mais qu'on emploie plus communément en musique pour désigner un certain degré de vitesse dans le mouvement des morceaux, abstraction faite de leur caractère gai ou triste. L'*allegro* est le mouvement intermédiaire entre le *presto*, qui est l'excès du vif, et l'*adagio*, qui est l'excès du lent. On indique ses différentes modifications de lenteur ou de vitesse, en joignant au mot *allegro* quelque épithète qui indique le caractère de chacune de ces modifications. Ainsi, dans la gradation de l'allegro de plus en plus vif, on écrit *allegro con moto* ou *allegro mosso*, *allegro con brio*, *allegro animato* ou *con animo*, *allegro assai* et *allegro vivace*; dans la vitesse décroissante on trouve *allegro giusto*, *allegro commodo*, *allegro moderato* et *allegro maestoso*. Entre les deux extrêmes *allegro maestoso* et *allegro vivace*, la différence de mouvement est très grande.

ALLEGRETTO. Diminutif d'*allegro*, indique un mouvement moins vif, quoique d'un caractère léger et marqué.

ALLEMANDE. Air de danse à deux temps composés de la valeur

de deux noires dans une mesure, et dont le mouvement est celui d'un *allegretto* un peu animé. Autrefois, lorsque les termes italiens *allegro*, *allegretto*, etc., n'étaient point encore en usage, on désignait les morceaux de musique instrumentale à deux temps correspondans au mouvement de l'allegretto par le mot *allemande*, bien que ces morceaux ne fussent pas des airs de danse. En général, on se servait des noms des airs de danse pour l'indication des mouvemens, parce que l'allure de ces airs était connue de tout le monde.

ALTÉRATION, s. f. Nom qu'on donne en général aux changemens accidentels d'intonation qu'une note éprouve par l'effet d'un signe d'élévation ou d'abaissement. L'altération a toujours pour effet de réduire à un demi-ton les passages d'une note à une autre.

On distingue les altérations en *ascendantes* et *descendantes*; les altérations ascendantes transforment la note altérée en note sensible accidentelle; les altérations descendantes en font un quatrième degré momentané.

ALTÉRÉS, ALTÉRÉES. Les *intervalles altérés* sont ceux que l'altération d'une note tirent de leur conformation naturelle au ton et au mode d'un morceau de musique; les *notes altérées* deviennent telles par l'addition d'un signe étranger au ton.

ALTISTE. Chanteur qui exécute la partie d'*alto* dans les chœurs (voy. l'article suivant).

ALTO. Nom qu'on donnait autrefois à la voix de castrat qui correspondait à la voix grave de femme appelée *contralto*, ou aux ténors élevés des chœurs; dans ce dernier cas, l'*alto* était synonyme du mot français *haute-contre* (voy. ce mot).

ALTO VIOLA, c'est-à-dire, *viole* qui correspond à la voix d'*alto*, qui remplit dans la musique instrumentale le même office que la voix d'*alto* dans la vocale. Aujourd'hui on indique plus communément cet instrument par le simple mot de *viole*, ou *viola*.

AMABILE. Mot italien qu'on trouve quelquefois dans la musique, et qui indique que le caractère de l'exécution doit être doux et gracieux.

AME, petit morceau de bois cylindrique qui, placé dans l'intérieur du violon, de la viole ou de la basse, sert d'une part à soutenir la table sous la pression des cordes, et, de l'autre, à

mettre en communication de vibration toutes les parties de l'instrument.

Âme se dit aussi de la faculté d'expression qui réside dans la sensibilité d'un chanteur ou d'un instrumentiste. On dit de celui dont le chant ou le jeu décèle une grande énergie d'expression, *qu'il a de l'ame.*

A-MI-LA. On appelait ainsi autrefois la note *la.* Quelques musiciens de province se servent encore de cette expression surannée.

A-MI-LA se disait aussi du petit instrument d'acier à deux branches, qu'on nomme aujourd'hui *diapason* (voy. ce mot).

AMOROSO. Mot qui se place quelquefois au commencement d'un morceau de musique, et qui indique à la fois une certaine nuance de lenteur dans le mouvement et un caractère de douce langueur dans la mélodie.

Chanter amoroso se dit dans une acception grotesque et pour désigner une manière de chanter affectée et langoureuse.

ANCHE, s. f. Languette simple ou double qui vibre par l'action de l'air, et dont les battemens sont les agens du son dans certains instrumens à vent. Ces instrumens sont le *hautbois*, le *cor anglais*, le *basson*, la *clarinette* et le *cor de bassette*. L'anche du hautbois, du cor anglais et du basson consiste en deux languettes de roseau, amincies par l'extrémité qui doit être pressée par les lèvres, et ajustées de l'autre sur un petit tuyau cylindrique, en cuivre, qui s'adapte à l'instrument (voy. *Hautbois, Cor anglais, Basson*). L'anche de la clarinette et du cor de bassette n'est composée que d'une seule languette mince, également en roseau, qui s'applique à la partie supérieure de l'instrument appelée *le bec* (voy. *Clarinette* et *Cor de bassette*). La beauté du son qu'on tire de ces instrumens dépend à la fois de la qualité de l'anche, de la conformation des lèvres qui la pressent, et de la quantité d'air qu'on y introduit.

Anche est aussi le nom d'une petite languette de laiton qui s'applique à de certains tuyaux d'orgue et qui produit le son par sa vibration (voy. *Jeux d'anche*).

ANDANTE. Mot italien qui indique un mouvement modéré, mais d'un rhythme sensible. C'est le participe du verbe *andare*, aller.

ANDANTE se prend quelquefois substantivement lorsqu'on dit un *andante de quatuor* ou *de symphonie*.

ANDANTINO. Modification du mouvement *andante*; littéralement, *andantino* signifie *allant un peu*; c'est donc à tort que quelques écrivains ont cru que le mouvement andantino doit être plus animé que l'andante.

ANGÉLIQUE, s. f. Instrument à clavier du genre du clavecin ou de l'épinette (voy. ces mots). On croit qu'il a été inventé à Mulhausen, au commencement du XVIIe siècle, par un facteur d'orgue nommé Ratz.

ANGÉLIQUE (*voix*). Sorte de jeu d'orgue composé de tuyaux cylindriques à anche (voy. *Jeux d'anche*).

ANGLAISE, s. f. Air de danse à mesure binaire, d'un mouvement animé et d'un rhythme égal.

ANIMATO, *animé*. Mot qui indique l'accélération d'un mouvement donné. Il se joint ordinairement à un autre mot qui détermine le caractère du morceau, comme *allegro animato*.

ANIMO, *con animo*. Expressions qui se trouvent quelquefois dans la musique, et qui indiquent la nécessité d'un caractère d'énergie dans l'exécution.

ANIMOCORDE ou ANÉMOCORDE. Instrument à clavier dans lequel les cordes résonnent par le moyen d'un courant d'air qui les frappe. Cet instrument fut inventé à Paris, en 1789, par un Allemand, nommé Jean Schnell. Il n'est plus en usage.

ANONNER. Lire avec peine, exécuter avec embarras la musique qu'on a sous les yeux.

ANTICIPATION. Manifestation prématurée dans une harmonie d'un son qui appartient à l'harmonie de l'accord suivant. Quelquefois l'anticipation est dans la mélodie; d'autres fois elle est dans les parties qui l'accompagnent.

ANTIENNE, s. f. Chant d'église divisé en strophes, qui sont récitées alternativement par une partie des chantres du chœur, pendant que l'autre se tait. *Antienne*, en latin *antiphona*, est formé de deux mots grecs, ἀντὶ, *contre*, et φωνὴ, *voix*, c'est-à-dire voix mises en opposition. Les prières si connues *Ave maris Stella*, *Salve Regina*, et *Regina cœli*, sont des antiennes.

ANTIPHONAIRE ou ANTIPHONIER, s. m. Recueil des antiennes notées en *plain-chant* (voy. ce mot).

APOLLON. Instrument de musique, de l'espèce du luth, monté de vingt cordes, inventé à Paris en 1678, par un musicien nommé Promt.

APOLLONICON. Grand orgue perfectionné, inventé par messieurs Flight et Robson, à Londres, vers 1824. Cet orgue peut être joué à volonté par un organiste ou par un mécanisme au moyen de cylindres notés.

APOLLONION. Instrument à clavier inventé par Jean Vœller, à Darmstadt, vers la fin du dix-huitième siècle. Cet instrument était un piano à deux claviers avec plusieurs jeux d'orgue, et surmonté d'un automate qui jouait divers concertos de flûte.

APPASIONATO. Mot italien qui indique la nécessité d'une expression passionnée dans l'exécution de la musique.

APPOGIATURE, s. f. Mot italien francisé et qui vient du verbe *appogiare*, appuyer. L'appogiature est un ornement de la mélodie qui consiste en une note sans valeur réelle dans le chant qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous d'une autre note essentielle. Le caractère de la phrase, les circonstances et le goût du chanteur ou de l'instrumentiste déterminent la durée de la note d'appogiature; quelquefois elle est assez rapide pour n'avoir qu'une valeur inappréciable; d'autres fois elle enlève à la note essentielle la moitié de la durée; il arrive même qu'on lui donne une valeur plus grande. Il est des cas où le compositeur écrit la note d'appogiature; il en est d'autres où il abandonne à l'exécutant le soin de juger de sa nécessité.

ARCHET, s. m. Baguette flexible en bois, à laquelle sont attachés des crins qu'on enduit d'une résine préparée (voy. *Colophane*), et qui sert à faire résonner les cordes du violon, de la viole, du violoncelle et de la contrebasse. Le nom d'*archet* vient de ce qu'originairement la baguette était courbée en forme d'arc. En italien on dit *arco*. Les crins de l'archet se tendent à volonté par le moyen d'une vis placée à l'une des extrémités.

ARCHILUTH, s. m. Sorte de grand luth qu'on a confondu quelquefois avec le théorbe, quoique ce fussent deux instrumens différens. L'archiluth était monté de vingt cordes accordées deux par deux à l'unisson. C'était un instrument difficile à jouer

ARCO. Mot italien qui signifie *archet*. Lorsqu'il est écrit sous une partie de violon, de viole ou de basse, il indique qu'il ne faut pas pincer les cordes, mais jouer avec l'archet.

ARIA, s. m. Ce mot, qui signifie air dans la langue italienne, ne se dit en France que dans une acception ironique, par les personnes qui sont peu sensibles à la musique. On dit *de grands aria*, pour dire des airs longs et ennuyeux.

ARIETTE, s. f., diminutif d'*air*. Une ariette devrait donc être un petit air, cependant on nommait ainsi tous les airs grands et petits. *Ariette* est maintenant un mot vieilli qui ne se dit plus.

ARIOSO. Adjectif qui, lorsqu'il est pris substantivement, indique que l'exécution d'une pièce de musique doit être d'un caractère large et passionné.

ARMER LA CLEF. C'est mettre auprès d'elle le nombre de dièses et de bémols convenable pour le ton d'un morceau de musique.

ARPEGGE, s. m., en italien *arpeggio*. Manière de faire entendre successivement les notes d'un accord, particulièrement sur les instrumens à archet. Ce mot vient de l'italien *arpa*, *harpe*, parce que cet instrument paraît avoir donné lieu aux premiers arpéges qu'on ait faits.

ARPÉGER, v. n Faire des arpéges.

ARRANGER, v. a. C'est réduire la partition d'un opéra, d'une ouverture, d'un air, ou de tout autre morceau de musique pour un petit nombre d'instrumens ou pour un seul, ou seulement en changer la nature, comme lorsqu'on arrange un concerto de violon pour piano, et *vice versâ*. Il serait plus exact de dire *déranger* qu'arranger, car on ne change guère la disposition primitive d'un bon morceau de musique sans en altérer le caractère et l'effet.

ARTICULER, v. a. C'est faire entendre distinctement les paroles dans le chant, et rendre les notes avec précision et netteté, soit avec la voix, soit sur un instrument.

ASCENDANT, TE, adj. Se dit d'un intervalle (voy. ce mot) ou d'une note dont la destination est de se résoudre en montant.

ASPIRATION, s. f. Action de respirer dans le chant. Lorsque l'aspiration est bruyante ou seulement sensible, il en résulte un effet désagréable à l'oreille des auditeurs.

ASPIRER, v. a. Prendre la respiration.

ASSAI. Adverbe italien qui signifie *beaucoup*. Il indique une augmentation de lenteur, de vitesse, de force ou de douceur, lorsqu'il est joint à d'autres mots, tels que *largo*, *allegro*, *forte-piano* (voy. ces mots).

ATTACCA SUBITO. Mots italiens qu'on trouve quelquefois à la fin d'un morceau de musique; ils indiquent qu'il faut commencer immédiatement le morceau suivant.

ATTAQUE, s. f. Action d'un musicien qui commence un morceau, un trait après un repos, avec précision et hardiesse. Dans les chœurs des théâtres, il y a des *chefs d'attaque* qui guident les autres chanteurs lorsque ceux-ci ne sont que des musiciens médiocres.

ATTAQUER, v. a. Faire l'attaque avec précision.

AUBADE, s. f. Concert qui se donne à l'aube du jour, en plein air, sous les fenêtres de quelqu'un. L'aubade n'est guère en usage que dans les corps de musique militaire; on la donne aux princes, aux autorités militaires, etc.

AUGMENTATION, s. f. Se dit de l'agrandissement de la valeur des notes d'un thème ou d'un sujet de fugue; sorte d'artifice dont on se sert quelquefois pour donner de la variété à ce genre de morceau (voy. *Fugue*).

AUGMENTÉ, ÉE. Adj. qui se joint au nom d'un intervalle lorsque sa note supérieure est élevée, ou lorsque la note inférieure est baissée par l'effet de *dièses*, de *bécarres* ou de *bémols* (voy. ces mots) qui n'appartiennent ni au ton, ni au mode du morceau ou du passage.

AUTHENTES ou AUTHENTIQUES. Nom de certains tons de *plain-chant* (voy. ce mot).

B

BAISSER, v. a. C'est descendre l'intonation d'une note, ou parce qu'elle est trop haute ou parce que la voix manque d'énergie.

BALLADE, s. f. Chanson dont l'origine remonte au douzième siècle, et dont l'usage s'est conservé en Angleterre, en Irlande et en Écosse. Dans les manuscrits des anciens *trouvères* ou troubadours on trouve des *ballades* et des *chansons balladées* avec le chant noté. Le sujet de la ballade est ordinairement un trait d'histoire vrai ou romanesque, développé sous la forme d'une ode, et divisé en plusieurs strophes. Les mélodies de ballades écossaises et irlandaises sont d'un caractère mélancolique; il y en a de charmantes,

BALLET, s. m. Ce mot vient de l'italien *ballo*, danse. Sa signification exacte a varié. Au quinzième siècle il y avait des ballets composés de danses graves, de personnages historiques, mythologiques ou même bibliques; ces ballets étaient dansés par les rois, les princes et leurs courtisans. Plus tard on eut des ballets mêlés de chant; tel était le *ballet comique de la royne*, composé par Balthasarini, pour les noces du duc de Joyeuse, en 1581; puis vinrent les *ballets-opéras* et les *ballets pantomimes*. Ces derniers sont composés d'une action dramatique à laquelle la danse est mêlée.

BANDE, s. f. Mot qui a passé depuis peu de la langue italienne en français, et qui signifie un *corps de musique militaire*. Il n'a point de synonyme dans la langue française.

BARBITON, s. m. Nom d'un instrument à cordes de la musique grecque. On croit que c'était une variété du genre de la lyre.

BARCAROLLE, s. f. Chanson de gondolier, en dialecte vénitien. Les mélodies en sont généralement agréables. Leur mouvement est modéré, en mesure binaire à divisions ternaires. *Barcarolle* signifie *chanson de barque*, et vient de *barca*.

BARDES, s. m. Poètes et chanteurs chez les anciens Gaulois, Germains et Bretons. C'étaient eux qui entonnaient les chansons guerrières, et qui étaient chargés d'exciter le courage des héros. Les Bardes les plus célèbres sont Fingal et son fils Ossian.

BARITON, s. m. Genre de voix d'homme qui tient le milieu entre la basse et le ténor.

Bariton est aussi le nom d'un instrument à archet d'un genre de la basse de viole, qui fut inventé vers 1700. On l'appelait, en Italie, *viola di bordone*. Cet instrument était monté de sept cordes de boyaux, qu'on jouait avec l'archet, et de seize cordes d'acier qu'on pinçait avec le pouce.

BARRÉ, s. m. Position des doigts en travers du manche de la guitare sur toutes les cordes, ou seulement sur quelques-unes.

BARRES, s. f. pl. Traits perpendiculaires par lesquels on sépare la quantité de notes dont la valeur forme ce qu'on appelle une *mesure*. Ces barres ont été imaginées pour faciliter la lecture de la musique et la division des temps. Elles ne furent point en usage jusqu'à la fin du seizième siècle. D'abord on ne les plaça qu'après un certain nombre pair de mesures, tel que quatre ou huit; plus tard on les posa de deux en deux, et l'on finit par en

mettre à la fin de chaque mesure, soit binaire, soit ternaire.

On se sert aussi dans la musique de barres obliques, simples, doubles, triples ou quadruples. Placées après des traits en croches simples, doubles, triples ou quadruples; elles indiquent qu'il faut les répéter autant de fois qu'il y a de groupes de barres. Les barres obliques sont une des abréviations de la musique.

BAS, adj. Synonyme comparatif de *grave*, se dit d'un son par opposition à *haut* ou *aigu*. *Chanter bas* n'a pas une signification analogue à *parler bas*, c'est-à-dire *demi-voix*; mais chanter au-dessous du ton. On disait cependant autrefois *chanter à voix basse* pour *chanter doucement*, *piano*; cette expression n'est plus en usage.

BAS-DESSUS, voix de femme d'une élévation moyenne, qu'on appelle, en Italie, *mezzo soprano*.

BASSE, s. f. Voix la plus grave de toutes. On donne aussi ce nom au *violoncelle* (voy. ce mot) qui, dans ses quatre cordes, sans démancher, a à peu près l'étendue de la voix de basse. Par analogie on appelle *basse* la partie la moins élevée de toute espèce de musique, celle qui sert de base à l'harmonie. Par exemple, on dit: *Je chanterai le dessus, vous ferez la basse sur le violon*, bien que le violon ne soit pas une basse et n'ait pas la gravité de ses sons.

BASSE CHANTANTE, en italien *basso cantante*. La partie la plus grave de la musique vocale.

BASSE CHIFFRÉE. Partie de basse surmontée de chiffres sur laquelle les organistes accompagnent l'harmonie de la musique d'église et qui servait autrefois à l'accompagnement de toute espèce de musique sur le clavecin (voyez l'article suivant).

BASSE CONTINUE. Partie de basse instrumentale surmontée de chiffres indiquant les accords qui doivent être joués par l'accompagnateur. L'invention de ce genre de basse remonte au commencement du dix-septième siècle; on l'attribue à Louis Viadana, compositeur italien. On lui donna le nom de *basse continue* parce qu'elle n'était pas interrompue comme la basse vocale. On disait autrefois *enseigner la basse continue* pour dire *enseigner l'harmonie* ou l'*art de l'accompagnement*. L'expression de *basse continue* a cessé d'être en usage.

BASSE CONTRAINTE, en italien *basso ostinato*. Formule de

basse que les anciens compositeurs se proposaient avec l'obligation de changer sans cesse le chant et l'harmonie.

BASSE-CONTRE, s. f. Variété de la voix de basse dont le timbre (voyez ce mot) est plus fort que celui de la voix de basse moyenne, appelée *basse-taille*, qui est moins étendue dans le haut et qui a quelques notes de plus dans le bas.

BASSE FONDAMENTALE. Nom imaginé par un compositeur français, nommé Rameau, pour une basse rationnelle composée des notes graves de certains accords, laquelle servait de preuve, selon lui, de la régularité de l'harmonie. Le *système de la basse fondamentale* a eu beaucoup de vogue en France pendant une partie du dix-huitième siècle; mais il n'a jamais été adopté que dans ce pays; il est maintenant oublié.

BASSE-DE-HAUTBOIS. Ancien nom français du basson (voyez ce mot).

BASSE-TAILLE. Voix de basse moyenne, moins grave que la *basse-contre* (voyez ce mot), et moins élevée que le *baritон* (voyez ce mot). *Basse-taille* est particulièrement le nom de la voix de basse des chœurs; la voix de basse des chœurs s'appelle *basse-chantante*.

BASSE-DE-VIOLE, en italien *viola da gamba*. Instrument qui servait à faire la partie de basse de la musique instrumentale avant l'invention du violoncelle (voy. ce mot). Après l'introduction de celui-ci dans les orchestres, la basse-de-viole servit encore long-temps pour jouer des solos. Elle était montée de six cordes et quelquefois de sept.

BASSE DE VIOLON. On donnait autrefois ce nom au violoncelle, à une ancienne basse moyenne appelée aussi *basse-de-chœur*, et même à la *contrebasse* (voy. ce mot).

BASSISTE, s. m. Musicien qui joue du violoncelle.

BASSON, s. m. Instrument à vent composé de plusieurs pièces de bois percées de trous et armées de clefs, qui se joue avec une *anche* (voy. ce mot), adaptée à un canal de cuivre appelé *bocal*.

Basson. Jeu d'orgue composé de tuyaux à anches, qui imitent le son de l'instrument du même nom.

BASSONISTE, s. m. Musicien qui joue du basson.

BATON DE PAUSES. Barre épaisse qui est renfermée dans l'espace de deux ou trois lignes de la portée, et qui représente un silence de deux ou de quatre mesures.

BATON DE MESURE. Morceau de bois court et rond avec lequel les chefs d'orchestres battent la mesure quand ils ne se servent pas d'un violon pour diriger les musiciens.

BATTERIE, s. f. Passage composé des notes d'un accord qu'on fait entendre successivement sur un instrument, et qu'on répète plusieurs fois dans un mouvement plus ou moins rapide.

BATTIMENTO, *battement*. Sorte d'ornement du chant analogue au *trille* (voy. ce mot), mais qui en diffère en ce que la première note est inférieure à la seconde au lieu d'être supérieure.

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les principales divisions binaires ou ternaires avec la main ou avec le pied (voyez *Mesure* et *Temps*).

BEC, s. m. Partie de clarinette qu'on met dans la bouche pour jouer de cet instrument.

BECCO POLACCO. Nom d'une très grande espèce de cornemuse, dont se servent les paysans dans quelques parties de l'Italie (voy. *Cornemuse*).

BÉCARRE. Caractère de musique fait dans cette forme ♮, et qui se place à la gauche d'une note pour indiquer l'élévation de cette note à un demi-ton supérieur si elle était précédemment affectée d'un bémol, ou l'abaissement à une distance semblable si elle était accompagnée d'un dièse (voy. *bémol, dièse* et *demi-ton*).

BÉMOL, s. m. Caractère de musique fait dans cette forme ♭, et qui indique la nécessité de baisser une note d'un demi-ton lorsqu'il est placé à sa gauche.

BERGAMASQUE, s. f. Ancien air de danse originaire de Bergame, dont on trouve des exemples dans quelques œuvres de sonates composés en Italie au dix-septième siècle.

BINAIRE (*mesure*) Division de la durée musicale en temps pairs, c'est-à-dire par 2 ou par les multiples de 2, comme 4, 8, 16, etc. Les mesures binaires de la musique sont de deux espèces : la première renferme celles dont les divisions de chaque temps sont aussi binaires, telles que ¢, $\frac{2}{4}$ et $\frac{2}{8}$. L'autre espèce comprend les mesures binaires à temps ternaires comme $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$.

BINAIRE (*temps*). Partie de la mesure qui se subdivise en nombres pairs, c'est-à-dire par deux ou par les mutiples de deux.

BIS. Mot latin qui signifie *deux fois* et qui indique, lorsqu'il est placé à la fin d'un morceau, qu'il faut le recommencer. Le public

se sert fréquemment de ce mot pour témoigner le plaisir que lui a fait un morceau de musique, et pour demander qu'il soit dit une seconde fois.

BISCROMA. Nom italien qui signifie *double croche* (voy. ce mot).

BISSEX, s. m. Instrument de la famille de la guitare, inventé, en 1770, par un musicien de Paris, nommé Vanhoeke. Cet instrument était monté de douze cordes, et son étendue était d'une octave et demie.

BLANCHE, s. f. L'un des caractères de la notation de la musique; il est fait ainsi 𝅗𝅥. Sa durée dans la mesure est de la moitié d'une ronde (voy. ce mot), du double de la noire et du quadruple de la croche (voy. ce mot). Il appartient à la division binaire de la mesure.

BOCAL, s. m. Tuyau courbe de cuivre qui s'ajuste sur le basson, et auquel on adapte l'anche pour transmettre le vent à l'instrument.

BOBISATION, s. f. (voy. *Solmisation*).

BOLERO, s. m. Air espagnol qui sert à la fois de chanson et d'air de danse. Cet air est souvent en mode mineur et son rhythme est en mesure ternaire. Cet air s'accompagne avec la guitare. Il y a en Espagne une multitude de boleros.

BOMBARDE, s. f. Instrument à vent en bois, percé de trous, dont on faisait beaucoup d'usage dans les seizième et dix-septième siècles. Cet instrument était de l'espèce du hautbois, et se jouait avec une anche. Il se divisait en plusieurs sortes : la première était la contrebasse de bombarde ou *bombardone*, qui avait une étendue de deux octaves, depuis le *contre fa*  jusqu'au *fa*  ; elle avait quatre clefs et se jouait avec un bocal comme le basson. La seconde bombarde était la *bombarde* proprement dite, qui avait aussi quatre clefs et une étendue de deux octaves, depuis *ut*  jusqu'à *ut*  . La

troisième, appelée *bombarde ténor*, avait trois clefs, et s'étendait depuis le *sol*  jusqu'au *sol*  . Le *Nicolo*, quatrième sorte de bombarde, n'avait d'étendue qu'une octave et demie, depuis *ut*  jusqu'à *sol*  . Cet instrument n'avait qu'une clef. La cinquième sorte, appelée *petite bombarde*, n'avait aussi qu'une clef et s'étendait depuis le *sol*  jusqu'au *ré*  ; enfin, la sixième bombarde, appelée quelquefois *chalumeau*, n'avait point de clef, ou quelquefois n'en avait qu'une, et s'étendait depuis le *fa*  jusqu'au *la*  . Cette famille d'instrument avait le son rude et très fort; elle a donné naissance aux variétés du hautbois.

BOMBARDE, s. f. Le plus grand et le plus fort des jeux d'anches dans l'orgue.

BOUCHE, s. f. Nom qu'on donne à l'ouverture horizontale pratiquée au bas d'un tuyau d'orgue, immédiatement au-dessus de la soudure du pied. L'air introduit par le pied du tuyau se brise sur la lèvre de cette bouche et produit le son. On divise les jeux de l'orgue en deux espèces : les tuyaux à bouche et les jeux d'anche. Les tuyaux à anche n'ont point de bouche (voy. *Jeux de l'orgue* et *Tuyaux*).

BOUCHÉ. Se dit d'un tuyau d'orgue en étain ou en bois, qui est fermé à son extrémité supérieure. Ces tuyaux rendent des sons plus bas d'une octave que s'ils étaient ouverts, parce que l'air

est obligé de parcourir deux fois leur longueur, en montant et en descendant, avant que de résonner à sa sortie.

BOUCHÉS (*sons*). Ce sont les sons qu'on tire du cor en introduisant la main dans le pavillon (voy. *Cor*).

BOURDON, s. m Nom d'un jeu d'orgue à bouche dont les tuyaux sont bouchés à leur extrémité supérieure, et qui a des sons de flûte doux et sourds.

BOURDON. Nom du grand tuyau de la musette ou de la corde grave de la vielle, qui donnent toujours le même son.

BOURRÉE, s. f. Air de danse à deux temps qui est originaire de l'Auvergne, et qu'on dansait autrefois, même à la cour.

BRAILLER, v. n. Crier en chantant et forcer le volume naturel de la voix.

BRANLE, s. m. Air de danse fort en usage en France aux seizième et dix-septième siècles. Il y en avait de deux sortes; l'un originaire du Poitou était fort gai et avait la forme d'un rondeau; on le dansait en rond; l'autre, moins vif, avait pris naissance dans la Bretagne.

BRAVO, BRAVA. Adjectif italien, qui signifie *bon*, *bonne*, et dont on a fait une exclamation admirative. Les Italiens y joignent souvent le nom du compositeur, du chanteur ou de l'instrument auquel ils adressent l'applaudissement, comme *bravo Rossini! bravo Rubini! bravo il fagotto!* Cette expression est aussi employée quelquefois comme critique. Par exemple, si l'on trouve dans un opéra d'un compositeur moderne des réminiscences d'un ancien maître, comme Cimarosa ou Païsiello, le parterre s'écrie : *bravo Cimarosa! bravo Paisiello!*

BRAVOURE (*air de*). On appelle ainsi un air dans lequel le compositeur introduit beaucoup de traits difficiles pour faire briller l'habileté d'un chanteur. Les airs de bravoure étaient autrefois fort en vogue; ils devinrent plus rares à mesure que le sentiment dramatique domina davantage dans la musique de théâtre.

BRÈVE, s. f. On appelait autrefois de ce nom une note carrée qui valait deux rondes de la musique moderne.

BRIOSO ou CON BRIO. Expression qui se joint quelquefois au mot *allegro*, et qui indique une augmentation de vitesse de ce mouvement.

BRODERIES, en italien, *fioriture*. Se dit des traits plus ou moins rapides et brillans qu'un chanteur ajoute à la musique écrite,

afin de faire briller son habileté dans l'improvisation et dans l'exécution.

BRUIT, s. m. Commotion de l'air dont l'oreille est frappée sans en apprécier les vibrations; c'est en cela qu'il diffère du *son*. On donne quelquefois par mépris le nom de *bruit* à la musique insignifiante et dépourvue de charme.

BUCCIN, s. m. Sorte de trombone dont le pavillon est taillé en forme de gueule de serpent. Le son en est sec et dur.

BUCCINA, s. f. Grande trompette de guerre des Romains. Elle était de forme conique.

BUGLE, ou BUGLE-HORN. Trompette à clefs dont on se sert maintenant beaucoup dans la musique militaire et même dans l'opéra. On attribue l'invention de la trompette à clefs à M. Halliday Weidinger, musicien de la chambre de l'empereur d'Autriche; cependant M. Halliday, fabricant d'instrumens de cuivre, à Londres, passe généralement pour l'inventeur du *bugle-horn* à six clefs.

BURLETTA, bourlette. Nom qui se donne à une sorte de petit opéra-comique ou de *farce* en musique.

C

C. Cette lettre, placée au commencement d'un morceau de musique, indique que la mesure doit se diviser en quatre temps. Si le C est traversé par un trait vertical, de cette manière ¢, on l'appelle C *barré*; il est le signe de la mesure à deux temps.

CABALETTA, s. f. Phrase courte, d'un retour périodique et d'un mouvement animé qui se place à la fin des airs, des duos, et d'autres morceaux d'opéra. La cabalette, établie ordinairement sur une de ces formes de convention qu'on appelle dans les arts des *ponsifs*, est un moyen dont les compositeurs de l'école actuelle abusent pour indiquer la fin d'un morceau et provoquer les applaudissemens.

CACOPHONIE, s. f. Musique dans laquelle les voix ou les instrumens ne s'accordent pas; la cacophonie est plus souvent l'effet de l'exécution mal réglée que de la composition.

CADENCE, s. f. Terminaison d'une phrase en musique ou repos

momentané. On donne aussi le nom de *cadence* à certaines successions d'accords qui indiquent une conclusion finale ou accidentelle de l'harmonie. On employait autrefois, en France, improprement le terme de *cadence* pour celui de *trille* (voy. ce mot).

CADENCE (la) est, dans un sens absolu, le sentiment bien réglé de la mesure à l'égard du rapport de la musique avec la danse.

CADENCE, en italien *cadenza*, est synonyme de *point d'orgue* (voy. ce mot); c'est une suite de traits de fantaisie qu'un instrumentiste ou un chanteur improvise quelquefois sur un repos d'harmonie vers la fin d'un morceau.

CAINORFICA, s. f. Instrument à clavier inventé il y a quelques années par M. Rœllig, facteur d'instrumens à Vienne. Il a la forme d'une harpe; les cordes sont jouées par des archets cylindriques qui se meuvent par le pied et qui augmentent ou diminuent la force du son en raison de la pression du doigté sur la touche. Il y a plusieurs instrumens de cette espèce.

CAISSE ROULANTE. Tambour (voy. ce mot) plus grand que les tambours ordinaires, d'un son assez doux, et dont on se sert dans la musique militaire pour exécuter des roulemens et marquer le rhythme.

CALARE. Se dit en italien quand l'intonation d'un chanteur ou d'un instrumentiste est trop basse.

CALASCIONE ou COLASCIONE. Sorte de luth monté de deux cordes, dont le corps est très petit et dont le manche est fort long. Les habitans du royaume de Naples font usage de cet instrument.

CANARDER, v. n. C'est tirer un son criard et rauque du hautbois, semblable au cri du canard; c'est un défaut fréquent chez les commençans.

CANON, s. m. Pièce de musique dans laquelle la mélodie s'accompagne par elle-même, étant prise successivement par deux, trois ou un plus grand nombre de voix ou d'instrumens, à la distance d'un certain nombre de temps ou de mesures, de telle manière que ces voix ou ces instrumens forment une harmonie agréable et correcte. Il est des *canons* où la mélodie est imitée par mouvement contraire; d'autres où l'imitation se fait à reculons: on nomme ceux-ci *canons en écrevisse*; d'autres, enfin, où différentes mélodies marchent ensemble: on les appelle *doubles, triples canons*, etc.

CANON ÉNIGMATIQUE. C'est un canon dont on ne fait connaître que la mélodie, sans indiquer où doivent se faire les entrées des différentes voix. L'énigme consiste à découvrir la place et le mode de ces entrées.

CANON FERMÉ. Canon énigmatique dont la résolution n'est point trouvée et dont la mélodie seule est écrite.

CANON OUVERT. Canon dont la résolution est faite et dont toutes les parties sont écrites.

CANTABILE. Adjectif italien pris substantivement. Ce mot indique, en général, une mélodie d'un caractère doux et gracieux et d'un mouvement lent.

CANTATE. Ce mot a deux significations. Par la première il indique un petit poème mis en musique, composé de récitatifs, d'airs, de duos, etc.; en ce sens la cantate appartient aux concerts. L'autre espèce de cantate est une sorte d'opéra ou d'oratorio qu'on représente quelquefois sur la scène ou qui requiert l'emploi d'un grand nombre de chanteurs, de choristes et d'instrumentistes. La *Création du Monde*, de Haydn, est une cantate.

CANTATILLE, s. f. Petite cantate qui a été en usage en France dans la première moitié du dix-huitième siècle.

CANTATRICE, s. f. Ce mot a remplacé celui de *chanteuse* qu'on employait autrefois en France pour désigner une femme qui chante au théâtre ou dans les concerts; cependant on appelle encore *chanteuses* les actrices dont le talent est médiocre, et l'on ne donne le nom de cantatrices qu'à celles qui se placent au premier rang par leur habileté (voy. *Chanteuse*).

CANTILÈNE, s. f. Mot traduit de l'italien et qui est synonyme de *mélodie* (voy. ce mot). On dit *une douce cantilène* pour *une agréable mélodie*.

CANTIQUE, s. m. Hymne religieux. Les cantiques font partie de la liturgie de la religion réformée. Leurs mélodies varient selon les nations, les langues et les usages particuliers de chaque église. Les cantiques de l'église anglicane ne sont pas les mêmes que ceux de la religion luthérienne.

L'église catholique n'admet que sept cantiques: les trois principaux sont celui de la Vierge (*Magnificat*) qui se chante aux vêpres, celui de Zacharie (*Benedictus*), et celui de Siméon (*Nunc dimittis*) par lequel les complies se terminent.

A l'égard des cantiques en usage dans quelques congrégations

et qui sont écrits en langue vulgaire, on ne les trouve ni dans le Graduel ni dans l'Antiphonaire. On les chante sur des airs de vaudeville ou d'opéra.

CANTO FERMO, s. m. Expression italienne dont on se sert souvent dans la musique comme d'un synonyme de *plain-chant* (voy. ce mot).

CANZONE et CANZONETTA, s. f. Mots italiens qu'on trouve souvent au commencement de certaines petites pièces de musique du genre de la romance. La *canzone* est d'un développement plus considérable que la romance française; la *canzonetta* a de l'analogie avec notre chanson.

CAPO-TASTO, s. m. Petite pièce de bois ou d'ivoire qui se fixe au manche de la guitare au moyen d'une vis, et qui fait l'office d'un sillet mobile dont l'effet est d'élever l'accord général de l'instrument d'un ou de plusieurs tons, afin de ne point obliger l'instrumentiste à faire le *barré* (voy. ce mot) avec la main, et laisser plus de liberté à celle-ci.

CAPRICE, s. m. Pièce de musique d'un style libre et dont le plan n'est pas déterminé. Ce genre de musique a eu de la vogue autrefois, surtout pour le clavecin et le violon. Les caprices de *Locatelli* et ceux de *Fiorillo* pour ce dernier instrument ont eu de la célébrité.

CARACTÈRE de la musique. Se dit du genre d'expression que le musicien donne à sa composition et de la convenance du style à l'égard de l'objet qu'on s'est proposé. On dit *de la musique d'un beau caractère*, d'un *grand caractère*. Lorsqu'il s'agit de musique légère et agréable, on se sert de préférence du mot style, et l'on dit *de la musique d'un style gracieux, élégant, etc.* (voy. *Style*).

CARACTÈRES DE MUSIQUE, signes de la notation (v. *Notation*).

CARACTÈRES DE MUSIQUE (Voy. *Typographie de la musique*).

CARAMILLO, s. m. Sorte de flageolet espagnol.

CARILLON, s. m. Collection de cloches accordées de manière à former une échelle chromatique d'environ deux octaves et demie ou trois octaves. Ces cloches sont suspendues dans un clocher et sont mises en vibration au moyen de ressorts qu'un double clavier fait mouvoir. Le clavier supérieur est destiné à jouer les notes intermédiaires en frappant les touches avec les poings; le clavier inférieur se joue avec les pieds, et sert pour les notes graves. Les meilleurs carillons sont dans la Belgique et dans la

Hollande; on y trouve aussi d'habiles carillonneurs ou joueurs de ces instrumens gigantesques. Les *timbres* ou les *airs* qui précèdent la sonnerie des airs sont joués par des cylindres piqués qui remplacent le carillonneur.

Les carillons placés dans les socles de pendules, dans les tabatières, les montres et les cachets sont composés de ressorts élastiques et sonores qui remplacent les cloches.

CARILLONNER, v. a. Jouer du carillon.

CARILLONNEUR, s. m. Joueur de carillon. Il y a des artistes fort habiles qui exécutent sur le carillon des pièces à trois parties fort distinctes.

CARRÉE, s. f. On appelait autrefois *carrée* une figure de note désignée aussi sous le nom de *brève* à cause de sa forme qui offrait en effet un carré régulier. La durée de cette note était égale à celle de deux rondes qu'on appelait alors *semi-brèves*.

CARRURE des phrases. Disposition symétrique du nombre de mesures qui entrent dans la formation de deux phrases de mélodie qui forment une période. Le nombre de mesures qui entrent dans les phrases est communément de quatre; c'est de là qu'est venue l'expression *carrure des phrases*; cependant deux phrases de trois ou de six mesures sont carrées parce qu'elles ont la symétrie de nombre (voy. *Phrase*, *Période* et *Rhythme*).

CASTAGNETTES, s. f. pl. Instrument d'origine espagnole, composé de deux petites pièces concaves faites en forme de coquille. Ces coquilles s'attachent aux doigts au moyen de cordons qui les réunissent. On les frappe l'une contre l'autre en marquant la mesure, et quelquefois en les agitant avec rapidité.

CASTRAT, s. m. Chanteur en voix de contralto ou de soprano qui, dans son enfance, a été privé des organes de la génération dans le but d'empêcher le développement physique de l'individu à l'âge de la puberté, et la mutation de la voix qui en est la conséquence. La voix de ces chanteurs avait un timbre et un accent beaucoup plus pénétrant que les voix de femmes. La plupart des grands chanteurs du dix-huitième siècle, tels que Senesino, Farinelli, Cafarelli, Gudagni et Marchesi ont été des castrats; Crescentini et Veluti sont les derniers qui ont joui d'une brillante renommée. On tolérait autrefois dans l'État Romain l'opération de la castration; elle était surtout fréquente à Maccrata. Elle est maintenant sévèrement défendue.

CATACOUSTIQUE, s. f. Science des sons répercutés, d'où dépend celle de la construction des salles de spectacles et de concerts.

CAVALQUET, s. m. L'une des sonneries de trompettes de la cavalerie française.

CAVATINE, s. f. Air que chante un acteur lorsqu'il paraît pour la première fois sur la scène dans un opéra. Ce nom vient de l'Italien *cavare*, sortir. Les cavatines étaient autrefois des airs d'un seul mouvement sans reprises; aujourd'hui elles sont souvent composées d'un récitatif et de deux ou trois mouvemens alternativement lents et vifs.

CELESTINO, s. m. Sorte de clavecin à archet qui fut inventé en Allemagne, par un mécanicien nommé Walker, vers 1784. Un cordon de soie, placé sous les cordes, était mis en mouvement au moyen d'une roue de pédale, et de petites poulies, mises au bout de chaque touche, approchaient ce cordon des cordes, et les faisaient résonner avec expression, *crescendo* et *decrescendo*.

CEMBALO ou CLAVICEMBALO, s. m. Nom italien du clavecin (voy. ce mot).

CEMBALO ANGELICO. Sorte de clavecin inventé à Rome et qui, au lieu de plumes aux sautereaux, avait des morceaux de cuir revêtus de poils, lesquels imitaient la mollesse des doigts et modifiaient le son avec douceur.

CEMBALO DA ARCO (voy. *Clavecin à archet*).

CEMBALO ou NICORDO, appelé aussi *protée*. Instrument à corde inventé, en 1650, par un Florentin, nommé François Nigelli.

CEMBALO ORGANISTICO. Piano-forté avec un clavier de pédale, inventé par l'abbé Trentin, à Venise.

CHACONE, s. f. Air de danse d'une étendue assez considérable, qui servait autrefois de finale aux opéras ou aux ballets. Il n'est plus en usage.

CHALUMEAU, s. m. Flûte champêtre des peuples de l'antiquité. On lui a donné le nom de *calamaule*, tiré du latin *calamus*. Dans les douzième et treizième siècles, on l'appelait *chalemie*. Le chalumeau est encore en usage dans les campagnes du midi de la France.

CHALUMEAU est aussi le nom des grands tuyaux extérieurs de la musette ou cornemuse.

CHALUMEAU. On donne ce nom aux sons graves de la clarinette, c'est-à-dire à ceux de la dernière octave et demie.

CHANSON, s. f. Petit poème divisé en couplets ou strophes auquel on applique un air de mélodie simple, facile à apprendre et à retenir. La chanson est originaire de France; elle y prit naissance vers le huitième siècle, et s'est maintenue en faveur jusqu'aujourd'hui. La chanson la plus célèbre du moyen-âge fut celle de *Roland;* elle était chantée à la guerre par les soldats. Les trouvères et les troubadours en ont composé des multitudes dans les douzième et treizième siècles; ils écrivaient et les paroles et la musique. De tous temps les Français ont fait beaucoup de chansons satiriques sur les événemens politiques et sur les principaux personnages de l'État; on en connaît un très grand nombre qui ont été faites aux temps de la Ligue, de la Fronde, de la Régence, etc. Dès le quinzième siècle, les chansons à plusieurs parties étaient fort recherchées, et les plus habiles musiciens s'occupaient de ce genre. On les chantait à table, et on les accompagnait avec les instrumens. Plus tard, les chansons de table ou *à boire*, à voix seule, les ont remplacées. Plusieurs provinces de France ont des airs d'un caractère particulier; on remarque principalement ceux de la Provence, de la Bourgogne, de l'Auvergne et de l'Alsace (voy. *Air*).

CHANSONNETTE, s. f. Petite chanson.

CHANT, s. m. Émission des sons diversement modifiés de la voix de l'homme et des oiseaux. *Le chant* se produit par instinct dans la race humaine; mais en perfectionnant l'organe de la voix par l'exercice on en fait un art (voy. *Voix*).

CHANT est quelquefois synonyme de *mélodie;* c'est en ce sens qu'on dit *de beaux chants, des chants dépourvus de grace.*

CHANT AMBROISIEN. Chant ecclésiastique formé, par saint Ambroise, de quelques fragmens de l'ancienne musique des Grecs. Ce chant est encore en usage dans quelques églises de Milan, mais sa tradition d'exécution s'est beaucoup altérée.

CHANT GRÉGORIEN. Chant ecclésiastique réglé par saint Grégoire, au sixième siècle. Ce chant est celui dont on se sert dans la plupart des églises catholiques. Il diffère du chant ambroisien dans quelques détails de forme plutôt que dans la tonalité. Dans son origine, le chant ambroisien était rhythmé, le chant grégorien ne l'était pas (voy. *Plain-chant*).

CHANT PARISIEN. Sorte de chant d'église en usage dans le dio-

cèse de Paris. Il est moins simple et moins beau que le chant grégorien.

CHANT SUR LE LIVRE. On appelle ainsi une harmonie improvisée sur le chant ecclésiastique, par les chantres réunis autour du lutrin. Quelques auteurs assurent qu'on faisait autrefois de fort bonnes choses en ce genre dans les églises d'Italie, particulièrement à Rome; mais en France cette musique était fort mauvaise. Elle n'est plus en usage.

CHANTANT, TE. Adj. dont on se sert quelquefois comme synonyme de *mélodieux*, *mélodieuse*. *Cela est chantant, cette musique est chantante*, signifient qu'une musique est plus riche de mélodie que d'harmonie.

CHANTERELLE, s. f. La corde la plus élevée et la moins grosse du violon et de la guitare. Cette corde (*mi*), fournit les sons les plus aigus de l'instrument lorsqu'on y applique les doigts.

CHANTEUR, s. m. Homme qui connaît l'art du chant et que la nature a pourvu d'une voix plus ou moins belle (voy. *Voix, Castrat, Haute-contre, Ténor* et *Basse*).

CHANTEUSE, s. f. Ce nom ne se donne plus qu'aux femmes qui ont peu de talent dans l'art du chant, depuis que celui de cantatrice a prévalu. Cependant on s'en sert encore dans le langage des théâtres de province, et l'on dit: *Une première chanteuse, une chanteuse à roulades*, UNE CHANTEUSE SANS ROULADES!

CHANTRE, s. m. Homme qui chante au lutrin le plain-chant des offices. Ce mot se prend quelquefois en mauvaise part, et l'on dit d'un chanteur sans goût: *C'est un chantre de paroisse.*

CHAPEAU CHINOIS. Instrument de percussion dont on fait usage dans la musique militaire. Il a la forme d'une sorte de coiffure chinoise, en cuivre, et plusieurs petites sonnettes ou grelots sont suspendus à ses bords. On le fait résonner en l'agitant par secousses.

CHAPELLE. Se dit de la réunion des musiciens qui exécutent de la musique dans une église ou dans la chapelle d'un prince. C'est ainsi qu'on dit: *La chapelle pontificale, la chapelle du roi de Bavière*, etc.

CHEF D'ATTAQUE. Musicien qui dirige dans un chœur toutes les voix de même espèce. Il y a un chef d'attaque pour les basses, un autre pour les ténors, etc. Si tous les *choristes* (voy. ce mot)

étaient des musiciens suffisamment habiles, les chefs d'attaque seraient inutiles, et il ne faudrait qu'un directeur de toute la musique.

CHEF DE MUSIQUE. Nom du musicien qui dirige un corps de musique militaire.

CHEF DE PUPITRE. Celui qui dans un orchestre dirige tous les instrumens de même espèce.

CHEF D'ORCHESTRE. Nom qu'on donne au musicien qui dirige l'exécution d'une réunion d'instrumentistes et quelquefois de chanteurs. A l'opéra de Paris on donne le nom de *chefs du chant* à des musiciens qui sont chargés de diriger l'exécution des chœurs.

CHEVALET, s. m., en italien *ponticello*. Petit pont, ou morceau de bois peu épais, légèrement arrondi, sur lequel on élève les cordes des instrumens à archet, afin de les éloigner de la touche et de leur donner plus de raideur et de sonorité.

CHEVILLE, s. f. Morceau de bois ou de fer cylindrique sur lequel on roule les cordes des instrumens afin de leur donner le degré de tension nécessaire pour les accorder.

CHEVROTER, v. n. C'est exécuter, d'une manière défectueuse, avec la voix, les deux notes d'un *trille* (voy. ce mot), sans marquer l'articulation de chacune et en imitant le bêlement des chèvres.

CHIFFRER une basse. C'est déterminer par signes et des chiffres placés au-dessus de chaque note l'accord qui doit l'accompagner.

CHIFFRES. Signes qui, placés au-dessus des notes d'une partie de basse, indiquent aux accompagnateurs les accords dont ils doivent l'accompagner sur l'orgue ou sur le piano. La collection de ces signes n'est pas uniforme dans toutes les écoles; les variétés qui existent à cet égard jettent souvent de l'incertitude dans l'esprit des accompagnateurs (v. *Accompagnateurs* et *Accompagnement*). Depuis qu'on a pris l'habitude d'écrire les accompagnemens de piano pour les morceaux de chant, la méthode de chiffrer la basse a été abandonnée; elle n'est plus d'usage que dans les études d'harmonie. Cependant la connaissance des chiffres est nécessaire pour accompagner la musique ancienne.

CHIROPLASTE, s. m. Machine en cuivre ou en bois qui s'adapte au clavier des pianos et qui est destinée à donner une bonne position aux mains des élèves commençans, ainsi qu'à guider les

mouvemens de leurs doigts. Cette machine a été inventée à Dublin, par M. Logier, qui en a fait ensuite l'objet d'une méthode d'enseignement à Londres. *Chiroplaste* est formé des deux mots grecs, χεὶρ, *main*, et πλάστης, *qui façonne*, c'est-à-dire *qui forme la main*.

CHOEUR, s. m. Dans l'acception la plus générale, c'est une réunion de personnes qui parlent ou qui chantent. Dans la musique, le chœur est ordinairement composé de quatre ou de cinq espèces de voix, c'est-à-dire de voix de femme aiguës, appelées *dessus* ou *soprano*, de *contralto*, ou voix de femme graves, de *ténor* et de *basse* (voy. tous ces mots). Dans les chœurs il y a toujours plusieurs personnes pour chanter chaque partie. On met des chœurs dans les opéras et dans la musique d'église. Quelquefois ils chantent seuls ; d'autres fois ils accompagnent une voix isolée qu'on nomme *solo*. L'opposition de ces masses vocales avec le *solo* produit de beaux effets.

CHORISTE. Homme ou femme qui chante dans les chœurs. On prononce *coriste*.

CHORUS. Se dit du refrain d'une chanson qu'on chante quelquefois en chœur à l'unisson, soit à table, soit dans l'espèce de danse chantée qu'on nomme *ronde*.

CHROMATIQUE, adj. Genre de musique où les *modulations* (voy. ce mot) sont fréquentes et rapides. On distinguait autrefois trois genres de musique : le *diatonique*, qui modulait peu ou ne modulait point, le *chromatique* où les modulations étaient multipliées, et l'*enharmonique*, où les modulations se faisaient par un mode particulier (voy. *diatonique* et *enharmonique*) ; mais ces distinctions ne se font plus, parce que la musique de nos jours est un mélange continuel des trois genres.

Chromatique se prend quelquefois substantivement, et l'on dit *le chromatique* pour *le genre chromatique*.

Une *gamme chromatique* est une gamme formée de *demi-tons*.

CHROMAMÈTRE, s. m. Instrument composé d'un petit corps sonore avec un long manche divisé par demi-tons, et monté d'une corde sur laquelle on fait glisser un capo-tasto mobile qui varie les intonations selon les divisions du manche. Une touche de clavier ordinaire fait mouvoir un marteau qui frappe la corde et la fait résonner. Cet instrument, destiné à faciliter l'accord

du piano aux personnes qui n'en ont pas l'habitude, a été inventé par M. Roller, facteur de pianos, à Paris, en 1827.

CHRONOMÈTRE, s. m. Instrument qui sert à déterminer la mesure du temps en musique, et à indiquer les diverses nuances de lenteur et de vitesse. Il y en a de plusieurs sortes; le meilleur est celui qui est connu sous le nom de *métronome* (voy. ce mot).

CLAIRON, s. m. Petite trompette dont on faisait usage dans la musique au moyen-âge. Cet instrument sonnait l'octave aiguë de la trompette ordinaire.

CLAIRON, jeu d'anche en étain qu'on emploie dans les orgues de France et des Pays-Bas, et qui sonne l'octave du jeu de même espèce appelé trompette.

CLAIRON, nom de la partie aiguë de la clarinette.

CLARINETTE, s. f. Instrument à vent composé d'un tube en bois ou en ébène, terminé par un pavillon évasé, et qui se joue en soufflant par un bec auquel est ajustée une languette mince de roseau appelé l'*anche*. Le tube est percé de trous qu'on bouche avec les doigts ou avec des *clefs* (v. ce mot), et qui servent à modifier les intonations. La clarinette a des sons plus graves que la flûte et le hautbois, et son étendue est plus grande que celle de ces instrumens. Le doigté de la clarinette étant difficile et compliqué, il est de certains tons dans lesquels on ne pourrait jouer si l'on n'employait des instrumens de différentes longueurs qui haussent ou baissent le ton, en raison de la longueur du tube.

CLARINETTISTE. Musicien qui joue de la clarinette.

CLAQUEBOIS ou RÉGALE. Instrument composé de morceaux de bois dur et sonore dont chacun fait entendre les sons d'une des notes de la gamme, quand on les frappe avec un marteau.

CLAVECIN, s. m. Instrument à clavier dont l'usage a précédé celui du *piano* (voy. ce mot). Le clavecin n'était point un instrument du même genre que ce dernier, car ses cordes, au lieu d'être frappées par des marteaux, étaient pincées par des plumes attachées à une sorte de leviers, qu'on appelait *sautereaux*. De là vient qu'il était rangé dans la classe du luth, de la mandoline, et des autres instrumens qu'on appelait *stromenti da penna* (instrumens de plume).

CLAVECIN A MARTEAUX. Instrument qui doit être considéré comme l'origine du *piano*, et dont la première invention est due à un facteur de Paris nommé Marius.

CLAVICYLINDRE, s. m. Instrument à clavier et à frottement d'un cylindre de verre, dans la forme d'un clavecin, inventé par le physicien Chladni, en 1793.

CLAVICITHERIUM. Espèce de harpe à clavier, dont les cordes de boyau étaient verticales. Il est parlé du *clavicitherium*, non comme d'un instrument nouveau, dans la *Musurgia* de Nachtigall, imprimée dans la première moitié du seizième siècle.

CLAVIER, s. m. Assemblage des leviers appelés *touches* qui servent à faire résonner les cordes du clavecin, du piano et des autres instrumens du même genre, ou les tuyaux de l'orgue. *Clavier* vient du mot latin *clavis*, qui signifie *clef* ou *touche*.

CLAVIHARPE, s. m. Instrument du genre de la harpe, à cordes de boyau verticales, qui résonnent au moyen d'un clavier. Cet instrument a été inventé à Paris, vers 1812, par M. Dietz le père.

CLAVILYRA, s. m. Instrument du même genre que le précédent, qui, depuis environ dix ans, a été fabriqué en Angleterre par M. Bateman.

CLEF, s. f. Signe qui se met au commencement des portées (voy. *Portée*) pour indiquer le degré d'élévation ou de gravité des notes qui y sont placées et le genre de voix ou d'instrument auquel ces notes appartiennent. Dans la musique moderne il y a trois *clefs* qu'on nomme *clef de sol*, *clef d'ut* et *clef de fa*. La position de ces clefs, sur les lignes de la portée, est verticale; les noms des notes changent en raison de la position des clefs. Les clefs de *sol* et d'*ut*, posées sur la première ligne de la portée, servent pour les voix et les instrumens à sons aigus; les clefs d'*ut*, placées sur la deuxième, la troisième et la quatrième ligne, appartiennent aux voix et aux instrumens intermédiaires, entre les plus graves et les plus aigus; la clef de *fa* est celle des voix graves (voy. le chap. III).

CLEF est aussi le nom de certaines pièces mécaniques qui servent à boucher ou à ouvrir les trous des instrumens à vent que les doigts ne peuvent atteindre.

CLOCHE, s. f. Instrument composé d'un mélange de cuivre, d'étain et de zinc, dont le son se propage au loin, et qu'on fait résonner au moyen d'un morceau de fer suspendu entre ses parois, ou en frappant dessus avec un marteau. Les grosses cloches se suspendent d'ordinaire dans le haut des clochers afin qu'elles agitent

l'air avec plus de facilité et transmettent le son au loin (voy. *Carillon*).

CLOCHETTE. Petite cloche.

CODA. Mot italien qui signifie *queue* ou *terminaison*, et qui s'applique à certaines phrases musicales par lesquelles on finit un morceau de musique. *La coda* ne fait pas essentiellement partie du morceau et pourrait quelquefois être supprimée.

COLOPHANE, s. f. Résine préparée qui sert à frotter le crin des archets d'instrumens afin de leur donner du mordant sur les cordes. Le nom véritable de la résine est *colophone*, mais l'usage a fait prévaloir celui de *colophane*.

COMMA, s. m. Petit intervalle dont on ne peut faire usage dans la musique pratique, mais dont les théoriciens sont obligés de tenir compte dans le calcul des proportions de l'échelle musicale. Il y a plusieurs sortes de *comma*. Le premier, qu'on nomme *comma syntonique*, est la différence qui existe entre le ton majeur représenté par la proportion 9 : 8, et le ton mineur qui s'exprime par 9 : 10; différence qui est la neuvième partie d'un ton et qui se représente par la proportion 81 : 80. Le second comma s'appelle *comma diatonique;* c'est la différence qui se trouve entre l'octave juste, représentée par la proportion 1 : 2, et le dernier terme de douze quintes successives, différence exprimée par les nombres 531441 : 534288. On donne aussi à ce comma le nom de *comma de Pythagore*. Le troisième *comma*, appelé *diesis* par les anciens théoriciens, est la différence qui se trouve entre deux sons analogues comme *ré* ♭ et *ut* ♯, différence qui s'exprime par la proportion 128 : 125. Tous ces commas s'évanouissent dans la division de l'octave en douze parties égales.

COMMODO. Mot italien qui indique un mouvement intermédiaire entre la lenteur et la vitesse.

COMPLAINTE, s. f. Sorte de romance populaire qui a pour objet un événement public, et dont l'air est d'un caractère pathétique.

COMPONIUM. Instrument inventé vers 1820 par un mécanicien hollandais, nommé Vinkel, et dont le mécanisme est resté un secret. Cet instrument, par une combinaison admirable, improvise des variations que MM. Biot et Catel ont dit être inépuisables, dans un rapport qu'ils ont fait à l'Institut. L'orgue auquel

ce mécanisme est appliqué est d'ailleurs remarquable par sa beauté.

COMPOSER, v. a. Action d'inventer de la musique et de l'écrire selon les règles de l'art.

COMPOSITEUR, s. m. Celui qui invente de la musique, et qui sait les différentes parties de l'art de l'écrire, telles que l'harmonie, le contrepoint, les effets de voix et des instrumens, etc. Il est beaucoup de faiseurs de musique qui ignorent une partie de ces choses. En Italie, on se sert du mot *maestro*, pour désigner un compositeur.

COMPOSITION, s. f. Art d'inventer et d'écrire de la musique. On se sert en général de mauvaises locutions lorsqu'on dit *qu'on apprend* ou *qu'on enseigne la composition*. Composer, c'est inventer, ce qui ne se peut enseigner; mais on apprend *l'art d'écrire*, c'est-à-dire *le contrepoint* et *l'harmonie*.

CON ANIMA, avec ame, avec expression. Locution italienne qui se met quelquefois sur la musique pour indiquer le caractère de l'exécution.

CON BRIO, avec un caractère brillant, avec éclat. Expression qui se place au commencement de certains morceaux d'un mouvement vif.

CON ESPRESSION. Qui doit être joué ou chanté avec expression.

CON MOTO. Qui doit être exécuté dans un mouvement décidé.

CONCERT, s. m. Réunion de musiciens qui exécutent des morceaux de musique vocale et instrumentale. Ce mot vient du latin *concinere*. En Italie un concert se nomme *academia*.

CONCERTO SPIRITUEL. Concert où l'on ne chante que de la musique d'église, et d'où l'on exclut les morceaux d'opéras.

CONCERTANT. Adj. pris substantivement, se disait autrefois du chanteur ou de l'instrumentiste qui exécutait dans un concert; on dit aujourd'hui *concertiste*.

CONCERTANT se dit particulièrement d'un morceau de musique dans lequel les différentes parties brillent alternativement. Ainsi l'on dit un *duo*, un *quatuor concertant* pour indiquer des pièces dans lesquelles deux ou quatre parties concertent. Une *symphonie concertante* est un morceau qui sert à faire briller le talent de quelques instrumentistes, pendant que les autres accompagnent. Il y a de ces symphonies pour divers genres d'instrumens.

CONCERTÉ, adj. Mot qui vient de l'italien et qui signifie un style de musique d'église, plus brillant que le style sévère appelé *a capella* (de chapelle). Une *messe concertée*, un *psaume concerté* sont accompagnés avec l'orchestre.

CONCERTISTE, adj. pris substantivement. Celui qui joue ou qui chante dans un concert.

CONCERTO, s. m. Sorte de pièce de musique qui sert à faire briller le talent d'un instrumentiste, pendant que plusieurs autres l'accompagnent. Ce mot est italien. Il y a des concerto de violon, de piano, de flûte, de hautbois, etc.

CONCERTO DA CAMERA. C'était autrefois un concerto qui n'était accompagné que par une basse.

CONCERTO GROSSO. Expression ancienne par laquelle on désignait un concerto pour plusieurs instrumens.

On se sert quelquefois du diminutif *concertino*, pour désigner un petit concerto.

CONCORDANT, s. m. Voix d'homme composée des sons les moins élevés du ténore et les moins graves de la basse. Ce mot n'est plus guère en usage. On dit aujourd'hui un *bariton* (voy. ce mot).

CONSERVATOIRE, s. m. École publique de musique, entretenue aux dépens des gouvernemens ou par des fondations particulières. Le premier conservatoire fut fondé à Naples, en 1537, sous l'vocation de *Santa-Maria-de-Loro*. Il y en eut depuis lors plusieurs autres dans la même ville et à Venise. Le conservatoire de musique de Paris a été établi en 1795, en vertu d'une loi du 16 thermidor an III. Dans ces derniers temps, il en a été fondé sous divers titres, à Vienne, Prague, Berlin, Londres et Bruxelles.

CONSOLE, s. f. Partie supérieure de la harpe qui contient la portion la plus compliquée du mécanisme des pédales, et à laquelle tiennent les chevilles qui servent à attacher les cordes.

CONSONNANCE, s. f. Réunion simultanée de deux sons qui s'accordent ensemble, et dont l'effet est agréable à l'oreille. Les consonnances sont la tierce, la quarte, la quinte, la sixte et l'octave.

CONSONNANT, adj. Intervalle ou accord composé de sons qui forment des consonnances.

CONTRALTO, s. m. Voix intermédiaire entre le *soprano* ou voix

aiguë de femme, et le *ténore* ou voix aiguë d'homme. Il y a des femmes qui ont naturellement la voix de contralto ; les environs de Toulouse fournissent aussi des hommes qui possèdent le genre de voix un peu plus borné à l'aigu, mais plus étendu au grave. On donne à ces voix le nom de *haute-contre*. En Italie on obtenait autrefois artificiellement de belles voix de contralto, au moyen de la castration.

CONTRAPUNTISTE, s. m. (voy. *Contrepointiste*).

CONTREBASSE, s. f. Grand instrument à archet qui, par la dimension de ses cordes, sonne l'octave grave du violoncelle. Cet instrument est un des plus nécessaires dans la composition d'un orchestre, à cause de son énergie. En France, la contrebasse est montée de trois cordes, qu'on accorde à la quinte et dont la plus haute est *la*, l'intermédiaire *ré*, et la plus basse *sol*. En Allemagne, elle a quatre cordes qui sont accordées à la quarte l'une de l'autre, ce qui rend le doigté plus facile.

CONTREBASSISTE, s. m. Celui qui joue de la contrebasse.

CONTREBASSON, s. m. Instrument à vent et à anche, du genre du basson (voy. ce mot), et qui par ses dimensions sonne l'octave du basson.

CONTREDANSE, s. f. Sorte de danse qui a succédé à toutes les danses autrefois en usage, et qui se danse maintenant dans les salons comme dans les guinguettes. Ce mot vient de l'expression anglaise *country-dance*, danse de la campagne. La musique des contredanses est d'un mouvement animé, en mesure à deux temps, à division binaire ou ternaire. La contredanse est formée de diverses figures résultant des positions des danseurs. On a donné à ces figures les noms de *pantalon*, *été*, *trénisse*, *pastourelle*, *chassé-croisé*, etc. (voy. ces mots).

CONTREPOINT, s. m. Art d'écrire la musique suivant de certaines conditions (voy. le chap. XII).

CONTREPOINT DOUBLE. Contrepoint susceptible d'être renversé ou dans lequel ce qui est au-dessus peut être transporté à la basse, et réciproquement.

CONTREPOINT FUGUÉ. Contrepoint dans lequel il y a des *imitations*, des *canons* et d'autres artifices de l'art d'écrire.

CONTREPOINT SIMPLE. Contrepoint qui n'est pas susceptible d'être renversé.

CONTRE-SUJET, s. m. Phrase d'accompagnement qu'on intro-

duit dans les fugues pour former avec le sujet un contrepoint double, susceptible d'être renversé.

CONTRE-TEMPS, adv. Aller à contre-temps, c'est manquer à la mesure, ne point attaquer en temps.

Un morceau de musique est *à contre-temps* quand son commencement n'est point établi sur le temps fort ou faible auquel il appartient; l'effet d'un tel morceau blesse une oreille exercée, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite.

COPISTE, s. m. Celui qui copie de la musique. Le copiste doit être bon musicien, car il ne se borne point à copier exactement ce qu'il a sous les yeux; quelquefois il est obligé de *transposer* (voy. ce mot), d'extraire des parties séparées d'une partition et de faire d'autres opérations qui exigent de l'intelligence et la connaissance des diverses parties de la musique.

COR, s. m. Instrument à vent, en cuivre, qui se joue avec une embouchure (voy. le chap. XIX).

COR ANGLAIS. Instrument à vent et à anche, du genre du hautbois (voy. ch. XIX), et qui, à cause de sa longueur, sonne une quinte au-dessous de celui-ci.

On appelle aussi *cor anglais* un registre de l'orgue, à anche, à tuyaux ouverts de deux ou de quatre pieds et de forme cylindrique.

COR DE BASSET (en allemand *basset-horn*). Instrument à anche du genre de la clarinette, et qui est à celle-ci ce que le cor anglais est au hautbois.

COR RUSSE. Instrument à vent en cuivre, qui se joue avec une embouchure, et qui est de forme conique. Le tube ne fournit qu'un son; pour avoir quelques octaves de tous les demi-tons, il faut avoir autant de tubes qu'on veut employer de sons, et en proportionner la longueur au degré de grave ou d'aigu qu'on veut obtenir (voy. le ch. XIX).

CORDE SONORE. Corde tendue dont on peut tirer du son (voy. *Monocorde*). Il y a plusieurs genres d'instrumens dont la production du son se fait au moyen de cordes tendues sur une caisse sonore. De ce nombre sont les instrumens à cordes frappées, tels que le clavecin, le piano et le tympanon; ceux à cordes pincées par des corps élastiques ou par les doigts, tels que le luth, la mandoline, le clavecin, la guitare, la harpe, etc.; les instrumens à archet, etc. (voy. le chap. XIX).



CORDES. Les cordes des instrumens à archet, et à pincer avec les doigts, sont faites avec des intestins de brebis et d'agneau, qui sont dégraissés dans la lessive et filés ensuite. Les meilleures cordes fines, telles que les chanterelles du violon, se fabriquent à Naples, parce qu'on y possède une sorte d'agneau qui fournit les meilleurs intestins; les cordes françaises sont mieux fabriquées que les cordes de Naples, mais leur qualité est inférieure dans les cordes fines. Le piano est monté de cordes d'acier et de laiton. Presque toutes les cordes de ce genre sortaient autrefois des fabriques de Nuremberg; plus tard, les cordes de Berlin ont obtenu la préférence; aujourd'hui les cordes anglaises sont les meilleures.

Les grosses cordes des instrumens à archet sont en boyaux recouverts d'un fil de laiton très mince. Les grosses cordes de la harpe et de la guitare sont en soie recouverte d'un fil de laiton semblable.

CORNEMUSE, s. f. Instrument à vent composé de chalumeaux percés de trous qu'on fait résonner au moyen de l'air contenu dans une outre. Cet instrument était connu des peuples de l'antiquité. Les Romains l'appelaient *utricularium* ou *tibia utricularis*.

CORNET, s. m. Petit cor dont se servent les postillons en Allemagne, et qui remplace quelquefois le tambour pour guider la marche des soldats.

CORNET. Jeu d'orgue composé de quatre tuyaux qui résonnent à la fois sur chaque touche, et qui sont accordés à l'octave, à la double quinte et à la triple tierce.

CORONA ou CORONELLA (voy. *Point d'orgue*).

CORPS SONORE. On donne ce nom à tout ce qui produit des sons, comme une corde tendue, une cloche, un tuyau d'orgue, etc.

CORYPHÉE, s. m. Chef de choristes, qui chante les solos qui se détachent du chœur.

COULÉ. Trait composé de plusieurs notes, qui se fait d'un seul coup d'archet sur le violon, l'alto et la basse, ou sans renouveler le coup de langue sur les instrumens à vent. Le *coulé* se marque par une liaison qui couvre toutes les notes du trait.

COUPE, s. f. Disposition des parties d'un morceau de musique, et retour périodique des idées principales.

COUPLET, s. m. Strophe qui se chante sur une mélodie d'un mou-

vement animé. Il y a ordinairement plusieurs couplets qui se chantent sur le même air et dont les vers sont rhythmés et disposés d'une manière uniforme (voy. *Chanson* et *Vaudeville*).

COURANTE, s. f. Air de danse en mesure ternaire, qui était autrefois usité dans les bals et qui a passé de mode. La courante suivait ordinairement l'allemande; elle était à deux reprises.

CRESCENDO. Mot italien qui indique que la force du son doit être augmentée avec gradation Le *crescendo* est un des effets les plus actifs de la musique; on l'emploie ordinairement vers la terminaison des morceaux.

CRIBLE, s. m. Planche percée de trous qui est destinée à maintenir les tuyaux dont les embouchures sont placées dans le sommier de l'orgue.

CRIER, v. act. C'est exagérer la force des sons de la voix en chantant. Ce défaut est celui des chanteurs dont la voix ne se produit point avec facilité.

CROCHE, s. f. Caractère de musique fait de cette manière  ; il représente la durée d'un son égal à la huitième partie d'une *ronde* (voy. ce mot). Cette durée n'est que relative et dépend de la rapidité ou de la lenteur du mouvement.

CROMORNE, s. m. Nom tiré de l'allemand *krumphorn*, qui signifie *cor tordu*. C'était un instrument en usage dans les XVe et XVIe siècles, et qui est oublié depuis long-temps.

CROMORNE. Jeu d'orgue composé de tuyaux cylindriques à anches. Sa qualité de son a quelque rapport avec le violoncelle.

CROQUE-NOTE, s. m. Musicien qui sait lire la musique avec facilité, mais qui est dépourvu de goût et d'expression.

CROTALES, s. f. plur. Instrument de percussion du genre des cymbales et dont se servaient les peuples de l'antiquité. Dans la musique militaire on donne quelquefois le nom de *crotale* au chapeau chinois garni de sonnettes et de grelots.

CUVETTE, s. f. Partie inférieure de la harpe où sont placés les ressorts des pédales, et dans laquelle sont attachées les tringles qui font mouvoir le mécanisme de la console (voy. *Console*, *Harpe*, *Pédales*).

CYMBALE, s. f. Jeu d'orgue aigu, placé au nombre des jeux de mutation. Il est composé d'au moins trois tuyaux à bouche en étain, sur chaque note, et quelquefois de cinq, six, sept ou davantage. On les accorde à la tierce, à la quinte, à l'octave, avec

des redoublemens. La cymbale se joint à la *fourniture*, à la *doublette* (voy. ces noms), et à des *feux de fonds*, pour composer ce qu'on appelle le *plein-jeu* de l'orgue.

CYMBALES, s. f. plur. Instrument de percussion, composé de deux plateaux circulaires en métal sonore, de onze à quatorze pouces de diamètre, d'environ une ligne d'épaisseur, et qui ont à leur centre une cavité qui sert à faciliter la production du son. On frappe ces plateaux l'un contre l'autre, et le son produit par ce choc est éclatant. Ce genre d'instrument, qui se joint ordinairement à la grosse caisse pour marquer le rhythme, ne servait autrefois que dans la musique militaire, mais Rossini en a introduit l'usage dans l'orchestre de l'Opéra.

CZACAN, s. m. Espèce de flûte en forme de canne, qui a eu de la vogue en Allemagne, vers 1800, et pour laquelle on a écrit beaucoup de musique. Le son en était doux.

D

D LA RÉ. Cette expression, qui dérive de l'ancienne manière de *solfier* (voy. ce mot), servait autrefois à désigner la note *ré*; on ne s'en sert plus aujourd'hui.

DA CAPO, et par abréviation D. C. Se met quelquefois à la fin des morceaux de musique pour indiquer qu'il faut les reprendre du commencement jusqu'à un endroit où est la fin véritable.

DÉCACORDE, s. m. Instrument antique monté de dix cordes, de l'espèce de harpes simples ou trigones.

DÉCHANT, s. m. Nom qui vient du latin *discantus*, et qu'on donnait dans les treizième et quatorzième siècles, au contrepoint à plusieurs parties sur le plain-chant (voy. *Contrepoint*).

DÉCHIFFRER, v. act. Lire de la musique. On ne se sert de ce mot que dans le sens d'une lecture difficile et pénible.

DECRESCENDO. Mot italien qui indique une diminution progressive d'intensité des sons dans l'exécution de la musique.

DEGRÉ, s. m. Position relative de chaque son de la gamme sur les lignes de la portée (v. *Gamme*). Par exemple, dans la gamme d'*ut*, *ut* est le *premier degré*, *ré* le second, *mi* le troisième, etc. (voy. *Tonique*, *Médiante*, *Dominante* et *Note sensible*). On dit que les parties de l'harmonie *marchent par degrés conjoints* lorsqu'elles

vont d'une note quelconque à la plus voisine, soit inférieure, soit supérieure, dans leur succession, et qu'elles vont par *degrés disjoints* ou *par sauts* lorsqu'elles font des mouvemens de tierce, de quarte, de quinte, etc.

DÉMANCHER, v. ac. Action de changer la position de la main sur le manche du violon, de la basse, de la guitare, etc. Démancher est une des plus grandes difficultés de ces instrumens parce qu'en portant la main avec rapidité d'une position à une autre, ou plus haute ou plus basse, il faut tomber avec justesse à l'endroit qu'indiquent les règles du doigté.

DEMI-JEU. Jouer à demi-jeu d'un instrument, c'est ne point donner aux sons toute l'intensité dont ils sont susceptibles. Le demi-jeu tient le milieu entre le fort et le doux absolus. Les Italiens indiquent le même effet par les expressions *sotto voce*, *mezza voce*, *mezzo forte*.

DEMI-PAUSE, s. f. Signe de la notation musicale qui indique un silence d'une durée égale à une blanche (voy. *Blanche*).

DEMI-SOUPIR, s. m. Signe de la notation qui indique un silence égal à la durée d'une croche (voy. *Croche*).

DEMI-TON, s. m. Distance d'une note à la note la plus rapprochée; c'est l'intervalle le plus petit qui soit employé dans la musique des Européens modernes. Par la théorie ordinaire, on distingue deux sortes de demi-tons : l'un *majeur*, qui se forme de deux notes de dénominations différentes comme *ut* et *ré* bémol; l'autre *mineur*, qui consiste en une note dans sa position naturelle au ton et la même note modifiée par un dièse, un bémol ou un bécarre, comme *ut* ♮ et *ut* ♯.

DENIS D'OR. Nom d'une sorte de clavecin avec pédale, inventé au commencement du dix-septième siècle par un prêtre de Predmitz en Moravie, nommé *Divis*.

DÉSACCORDER un instrument, c'est en détruire l'accord, soit en tournant les chevilles qui tendent les cordes, soit par des secousses qui l'agitent, ou par toute autre perturbation.

DESCENDRE, v. ac. C'est passer d'un son aigu à un plus grave. *Descendre* est aussi baisser insensiblement l'intonation d'une note, ou parce qu'on a reconnu qu'elle est trop élevée, ou à cause de la faiblesse de l'organe vocal.

DESSIN, s. m. Le dessin d'un morceau de musique est la disposi-

tion de ses différentes parties et particulièrement des phrases mélodiques.

DESSUS, s. m. On appelle de ce nom, en France, les voix de femmes et d'enfans les plus élevées. Ce nom répond au mot italien *soprano*.

Dessus, est aussi le nom de la partie la plus élevée de la musique vocale. Lorsqu'il y a deux parties aiguës dans la musique, on les divise en *premier* et *second dessus*. Autrefois les parties instrumentales se divisaient de la même manière, et l'on avait des *dessus* ou des *par dessus de viole*, et des *dessus de violon*.

DÉTACHÉ, part. Pris substantivement, en italien, *staccato*; mode d'exécution de la voix ou des instrumens dans lequel on sépare tous les sons par une émission brève et non prolongée. Le *détaché* est l'opposé du *lié*.

DÉTONNER, v. n. Chanter faux; manquer à la justesse des intonations.

DEUX-QUATRE ou DEUX-QUARTS. Mesure à deux temps qui renferme la valeur de deux noires, et qui est marquée près de la *clef* (voy. ce mot) par ce signe $\frac{2}{4}$.

DIAGRAMME des sons. Etendue générale des sons du système des Grecs.

DIAPASON. Nom grec de l'octave. On appelle aussi de ce nom l'étendue d'une voix ou d'un instrument.

Diapason est enfin le nom d'un petit instrument d'acier qui donne le son fixe d'après lequel on accorde tous les autres instrumens. Le diapason s'appelle *corista* en italien. En France, le diapason sonne le *la*; en Italie il sonne l'*ut*.

DIAPHONIE, s. f. Sorte d'harmonie composée de quartes ou de quintes et d'octaves, qui était en usage dès le dixième siècle, et dont les successions étaient fort dures.

DIATONIQUE, adj. Mot tiré du grec et qui signifie *par tons*. Ce mot avait une signification juste dans la musique des Grecs, parce que ce peuple avait un genre de musique qui ne procédait que par des intervalles de tons; mais il est vide de sens dans la musique moderne, parce que l'échelle naturelle des sons de cette musique renferme des intervalles de demi-tons. Nous ne possédons point de véritable gamme ni de genre diatoniques.

DIAULE. Flûte double des Grecs, appelée ainsi par opposition à *monaul*, qui était la flûte simple.

DICORDE, s. m. Instrument des peuples de l'antiquité, particulièrement des Égyptiens. Il avait la forme d'un luth aplati avec un long manche, et il était monté de deux cordes.

DIÈSE, s. m. Signe qui est fait dans cette forme ♯, et qui, étant placé à la gauche d'une note, indique la nécessité d'élever l'intonation de cette note d'un demi-ton.

DIÉSIS était dans le système théorique de la musique des anciens un petit intervalle que nous appelons *comma*. Cet intervalle résultait de la différence de deux sons approximatifs comme *ré* ♭ et *ut* ♯; ses proportions se déterminent par 128 : 125 (voy *Comma*).

DILETTANTE. Amateur de musique; ce mot a passé de la langue italienne dans la française.

DIMINUÉ, adj. Se dit d'un intervalle de deux sons qui n'est point conforme à la constitution d'un ton; ainsi on appelle *tierce diminuée* une tierce composée de *ut* dièse et de *ré* bémol, parce qu'il n'est aucun ton dans lequel on puisse trouver à la fois des dièses et des bémols. Un intervalle de cette nature n'est qu'une altération momentanée d'un intervalle naturel.

DIMINUENDO, *en diminuant*. Mot italien qu'on emploie pour indiquer une diminution graduée du son, dans l'exécution du son.

DIMINUTION, s. f. Synonyme de *variations* dans les dix-septième et dix-huitième siècles. On appelait aussi quelquefois *doubles* les diminutions, ce qui semblait impliquer contradiction.

DIRECT, adj. (voy. *Accord* et *Mouvement*).

DIS. Nom allemand de *ré* dièse.

DISCANT. Nom anglais de la voix de *soprano* dans la musique d'église. Ce nom vient du latin *discantus* (double chant), parce que le chant était ordinairement au ténor dans l'ancien contrepoint, tandis que le double chant ou l'accompagnement était au-dessus. Dans la musique ordinaire les Anglais appellent *treble* la voix de soprano.

DISCORD, adj. Se dit d'un instrument à cordes qui n'est pas d'accord.

DISCORDANT, adj. Qui choque l'oreille par des sons faux ou par un défaut d'accord dans l'harmonie.

DISJOINT, adj. Intervalle où les sons ne se touchent pas, comme la tierce, la quarte, etc.

DISSONANCE, s. f. Réunion de deux sons qui ne s'accordent pas d'une manière parfaite et qui ne peut servir que de passage à

une *consonnance*, c'est-à-dire une réunion de sons plus agréables à l'oreille. Les dissonances sont la seconde, la septième, et la neuvième de plusieurs espèces.

DISSONANT (voy. *Accord*, *Intervalle*).

DITALE-HARPE (voy. *Harpe*).

DITTANKLASIS. Nom donné par le mécanicien Muller, de Vienne, à un clavecin inventé par lui en 1800. Cet instrument était composé de deux claviers dont les cordes étaient accordées à l'octave l'une de l'autre. Il s'y trouvait en outre une lyre avec des cordes de boyaux.

DIVERTISSEMENT, s. m. Partie de la *fugue* qu'on désigne aussi quelquefois sous le nom *d'épisode* (voy. le ch. XII).

DIVERTISSEMENT. Sorte de pièce de musique instrumentale qui a eu de la vogue depuis 1790 jusqu'en 1810 environ. Elle consistait en un genre facile et léger, et quelquefois en un mélange de différens thèmes variés.

DIVERTISSEMENT. On donne quelquefois ce nom à de petits intermèdes, composés de danse et de musique, qui terminent des représentations dramatiques.

DIXIÈME, s. f. Octave de la tierce.

DIX-SEPTIÈME, s. f. Double octave de la tierce.

DO. Nom substitué, en Italie, dans le dix-septième siècle à celui d'*ut*, pour la désignation de la première note de la gamme, dans la solmisation.

DOIGTER, v. n. Diriger les doigts sur les instrumens par de certaines règles qui ont pour but de faciliter l'égalité et la rapidité de l'exécution.

DOIGTER. Verbe pris substantivement pour indiquer le résultat du mécanisme des doigts sur les instrumens. On dit : *Ce doigter ne vaut rien ; Kalkbrenner possède le meilleur doigter sur le piano.* Quelquefois on écrit *doigté* au lieu de *doigter*.

DOLCE (par abréviation *dol*). Ce mot italien écrit dans la musique indique un mode d'exécution doux et suave.

DOMINANTE, s. f. Cinquième note de la gamme d'un ton ; dans le ton d'*ut*, *sol* est la dominante. On donne le nom de *dominante* à cette note parce qu'elle se trouve dans la plupart des accords naturels.

DOMINANTE. Dans le plain-chant la dominante est la note qui se fait entendre le plus souvent.

DOQUET ou TOQUET, s. m. Nom de la trompette qui fait la partie grave dans les fanfares harmoniques de cavalerie.

DOUBLE, s. m. On donnait autrefois ce nom aux variations d'un thème.

DOUBLE est aussi le nom des chanteurs qui, dans les grands théâtres, remplacent les premiers acteurs dans leurs rôles.

DOUBLE-BASSE, s. f. Nom qu'on donnait autrefois à la contre-basse en France. Cette expression est encore en usage en Angleterre.

DOUBLE-BÉMOL. Signe par lequel on indique l'abaissement d'une note à un ton au-dessous de son intonation naturelle. Le double-bémol se figure ainsi : 𝄫.

DOUBLE-CORDE. Manière de jouer deux cordes à la fois sur le violon, la viole et le violoncelle. La plus grande difficulté de la double-corde consiste à jouer avec justesse.

DOUBLE-CROCHE, s. f. Figure de note qui représente un son d'une durée égale au seizième de la ronde. Ce nom, qui vient du double crochet qui termine la queue de la note, donne une idée fausse de la durée de la note, qui n'est qu'une demi-croche (voy. le ch. VI.)

DOUBLE-DIÈSE. Signe qui sert à indiquer la nécessité d'élever d'un ton l'intonation d'une note. Le double dièse est fait ainsi : 𝄪.

DOUBLE-FUGUE. Nom mal approprié par quelques auteurs, et surtout par les Allemands, à une sorte de fugue à deux sujets (voy. le ch. XII).

DOUBLE-NOTE. Note doublée à l'unisson sur deux cordes d'un violon, d'une viole ou d'une basse. On l'indique par une note à laquelle on met deux queues, l'une tournée vers le haut, l'autre vers le bas du papier.

DOUBLETTE, s. f. Jeu d'orgue aigu, à bouche, qui sonne l'octave du *prestant* (voy. ce mot), et dont le tuyau le plus long n'a qu'un pied de long.

DOUZIÈME, s. f. Octave de la quinte.

DUO, s. m. Composition pour deux parties concertantes vocales ou instrumentales. Le duo instrumental est toujours pour deux instrumens seuls; le duo vocal est souvent accompagné par un orchestre, un piano, etc. En italien, on dit *duetto*.

DULCIAN, s. m. Ancien nom du basson (voy. ce mot), dans les quinzième, seizième et dix-septième siècles.

Dulcian est aussi le nom d'un jeu d'orgue à anche, qui n'est d'usage qu'en Allemagne. Il ressemble au jeu du basson des orgues françaises.

DUR, adj. Se dit d'un accord ou d'une harmonie qui blesse l'oreille.

Dur est aussi le nom par lequel on désigne en Allemagne les tons majeurs. Ainsi le ton de *ré* majeur s'appelle *D dur*.

DUTKA, s. f. Double flûte des paysans russes, composée de deux roseaux d'inégale longueur, percés chacun de trois trous.

E

E LA FA. Ancienne dénomination du mi ♭, dans la solmisation.

E SI MI. Ancien nom de la troisième note de la gamme, appelée aujourd'hui simplement *mi*. En Italie on l'appelait *E la mi*.

ÉCHELLE, s. f. Nom qu'on donne en général au système des sons de la musique des divers peuples. Plus particulièrement on appelle aussi échelle la gamme des sept sons, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si* (voy. *Gamme*). Ce nom d'échelle vient de la position graduée des notes sur la portée (voy. *Portée*); il répond au diagramme des Grecs.

ECHO, s. m. Réflexion du son par un corps dur, et qui se répète à l'oreille après avoir été déjà entendu. Les angles par lesquels le son est renvoyé sont égaux à ceux de la lumière lorsqu'il frappe une surface plane et polie. On donne aussi le nom d'*écho* au lieu où l'effet se fait entendre. Il y a des dispositions de lieux telles que le son et même des phrases entières sont répétées. Dans un endroit nommé la *Simonette*, à deux milles de Milan, il y a un écho qui répète jusqu'à vingt fois.

Les effets de l'écho s'emploient quelquefois avec avantage dans la musique. Il y a un double trio de Haydn composé tout entier dans ce but.

Écho est aussi un jeu d'orgue, ou plutôt un petit orgue particulier, qui se joint aux grands instrumens de cette espèce, et pour lequel il y a un clavier particulier.

ECLISSES, s. f. plur. Planches minces et courbées, qui forment l'épaisseur des violons, des violes, des basses, etc., et sur lesquelles reposent la table et le fond de ces instrumens.

ÉCOLES, s. f. Nom par lequel on désigne les divers systèmes de composition, et certains penchans qui se manifestent dans les produits de l'art. Il y a des écoles générales telles que l'école italienne, l'école allemande et l'école française; puis des écoles particulières de certains maîtres, comme l'école de Palestrina, l'école de Durante, etc.

EFFET. L'effet en musique est le résultat des inspirations du génie et des combinaisons de l'art. Les *effets* particuliers sont le produit de certains systèmes, de certaines formes; ils varient selon les temps et les caprices de la mode.

EFFORT, s. m. Défaut qui se manifeste dans l'émission de la voix chez certains chanteurs. Quelquefois ce défaut résulte de la mauvaise direction donnée aux études de vocalisation; mais souvent il est causé par la nature ingrate de l'organe vocal.

ÉLODICON, s. m. Instrument inventé il y a environ quinze ans, par M. Eschenbach, et fabriqué par M. Voigt, facteur d'instrumens à Schweinfurt. Le principe de cet instrument consistait à faire vibrer non les cordes tendues, mais des lames métalliques, au moyen d'un soufflet artificiel. On y avait réuni les effets du clavicorde avec ceux de l'orgue. C'est le même principe de vibrations de lames métalliques, par l'action de l'air, qu'on a reproduit depuis lors dans plusieurs autres instrumens.

EMBOUCHURE, s. f. Là par où l'on introduit le souffle dans les instrumens à vent. L'embouchure de la flûte est un trou percé latéralement dans l'instrument. L'embouchure du cor est conique; celle de la trompette, du trombone, du serpent a la forme d'un entonnoir; celle de la clarinette est un bec armé d'une anche; le hautbois, le cor anglais et le basson n'ont qu'une anche double pour embouchure.

EMBOUCHURE se dit aussi de la disposition naturelle des lèvres de l'exécutant pour jouer de son instrument; ainsi l'on dit que tel flûtiste a *une bonne ou une mauvaise embouchure*.

ENHARMONIE, s. f. L'enharmonie, dans la musique moderne, consiste dans le changement de destination d'un accord par le changement d'une ou de plusieurs notes d'une dénomination dans une autre, changement qui détermine une mutation de

gamme. Par exemple, si un trait mélodique semble appartenir au ton de *sol* par *fa* dièse, et si ce *fa* ♯ est changé en *sol* bémol par l'harmonie dont il est accompagné, ce *sol* bémol deviendra le quatrième degré du ton de *ré* bémol, et il y aura *enharmonie* dans ce changement. Il est au reste à remarquer que ce mot a été transporté de la musique des Grecs dans la musique moderne sans application juste.

ENSEMBLE, adv. Aller *ensemble* dans l'exécution de la musique, c'est régler convenablement le mouvement, le rhythme et les nuances de fort et de doux de toutes les parties. Ce mot est pris quelquefois substantivement, et l'on dit : *Il y a eu de l'ensemble dans ce morceau, ce quatuor a manqué d'ensemble.*

ENSEMBLE (MORCEAU D'). On appelle ainsi les morceaux de musique vocale et dramatique dans lesquels il y a plus d'une ou deux voix, tels que les *trios*, *quatuors*, *quintettes*, etc. (voy. tous ces mots). Les chœurs sont aussi des *morceaux d'ensemble*; cependant on les désigne en général par leur nom spécial.

ENTONNER, v. a. Signifie à la lettre *prendre le ton*, *saisir l'intonation*. Cette dernière locution est plus habituelle et l'on dit : *Cette intonation est difficile à saisir*, au lieu de dire : *Cette note est difficile à entonner.*

ENTONNER ne se dit guère que pour le prêtre ou le chantre qui donne le ton d'un *psaume*, du *Magnificat*, du *Te Deum* ou de quelque autre pièce de plain-chant. On dit aussi *entonner un refrain de chanson.*

ENTR'ACTE, s. m. Morceau de musique instrumentale qui se joue dans l'intervalle de deux actes d'un opéra, d'une tragédie, d'un ballet, etc.

ENTRÉE, s. f. Commencement de chaque partie dans un morceau de musique, après un repos ou dans les répercussions d'une figure (voy. *Répercussion*). C'est en ce sens qu'on dit : *La flûte a manqué son entrée ; les basses n'ont pas bien attaqué leur entrée.*

ENTRÉE se dit aussi des parties d'un ballet qu'on désigne sous le nom de scènes dans un opéra. Cependant ce nom a vieilli, et l'on donne aujourd'hui le nom de scène aux entrées de ballet.

ÉPIGONE. Instrument de musique des Grecs, qu'on croit avoir été monté de quarante cordes.

ÉPINETTE, s. f. Instrument à clavier et à cordes pincées par des

morceaux de plume, qui fut en usage vers la fin du seizième siècle (voy. le ch. xv).

ÉPISODE, s. m. Partie de la fugue qu'on appelle aussi quelquefois *divertissement* (voy. le ch. xii).

ESPACE, s. m. Intervalle qui se trouve entre les lignes de la portée où l'on écrit de la musique (voy. *Portée.* — Voy. le ch. iii).

ESPRESSIVO. Mot italien qu'on écrit dans la musique, et qui indique qu'il faut jouer ou chanter avec expression.

ÉTENDUE, s. f. Se dit de la distance plus ou moins considérable qu'il y a entre le son le plus grave et le plus aigu d'un instrument ou d'une voix.

ÉTOUFFOIR, s. m. Appareil mécanique destiné à arrêter à propos les vibrations des cordes dans les instrumens à clavier (voy. le ch. xv).

ÉTUDES, s. f. plur. Pièces de musique destinées à faciliter le mécanisme de la voix ou du jeu des instrumens. Les compositeurs donnent à ces pièces un caractère mélodique afin d'éviter le dégoût du travail. Les études pour la voix s'appellent particulièrement *vocalises* (voy. ce mot).

EUPHONE, s. m. Instrument à frottement du genre de l'*harmonica* (voy. ce mot), inventé par le docteur Chladni, à Wittemberg, en 1790. Il consistait en une caisse carrée d'environ trois pieds et haute de huit pouces, qui contenait 42 petits cylindres de verre dont le frottement, et par suite la vibration, s'opérait par un mécanisme intérieur.

ÉVITÉE (voy. *Cadence*).

EXÉCUTANT, part. pris substantivement. Musicien qui joue ou chante de la musique.

EXÉCUTER, v. ac. Jouer ou chanter de la musique écrite par un compositeur.

EXÉCUTION, s. f. Action de jouer ou de chanter de la musique (voy. la troisième section, ch. xviii et xix).

EXERCICES, s. m. plur. Recueils de traits difficiles destinés à l'étude du chant ou du jeu des instrumens. Les exercices diffèrent en général des études en ce qu'ils ne sont point arrangés dans une forme de pièce plus ou moins mélodique.

EXPRESSIF, IVE, adj. Caractère passionné de la musique, suivant de certaines nuances.

EXPRESSION, s. f. Qualité par laquelle le musicien émeut ceux qui l'écoutent (voy. ch. XVIII et XIX).

EXTENSION, s. f. Faculté relative d'allonger les doigts sur le manche ou sur le clavier des instrumens pour y saisir de grands intervalles. L'exercice développe cette faculté.

F

F. Cette lettre placée sous un trait, dans la musique, signifie *forte*, fort. Deux FF indiquent l'excès de la force, *fortissimo*.

F. Placée à la tête de la portée dans la musique du moyen-âge, était le signe de la clef de *fa*.

F est le signe de la quatrième note de la gamme d'*ut*. On disait autrefois, en France, F *ut fa*, pour désigner cette note; dans l'ancienne solmisation italienne, on disait F *fa ut*.

FA. Nom de la quatrième note de la gamme d'*ut*.

FACTEUR d'orgues, de pianos, de harpes, ou d'instrumens à vent. On donne ce nom à l'artiste qui construit ces instrumens. Le facteur d'orgues fabrique quelquefois des pianos; néanmoins la fabrication de ces instrumens exige des connaissances différentes et des travaux qui n'ont point d'analogie. La construction de la harpe est aussi un art spécial. Les facteurs d'instrumens de cuivre font les cors, les trompettes, les trombones, les ophicléides, etc.; les facteurs d'instrumens à vent en bois font les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les flageolets et les bassons.

FACTURE, s. f. Manière plus ou moins scientifique d'écrire la musique; par *facture* on entend plutôt la partie harmonique de la musique que la mélodique. On dit: *Ce morceau est d'une bonne facture; la facture de cette symphonie est médiocre.* En général ce mot ne s'applique qu'aux compositions d'une certaine importance.

FAGOTTO, s. m. Nom italien du basson (voy. ce mot).

FAIBLE, adj. (voy. *Temps*).

FAIRE DE LA MUSIQUE peut se dire et de l'acte de la composition, et de celui d'exécuter de la musique écrite; cependant l'opération du compositeur se désigne plutôt par *composer* ou *écrire de la musique*. Ainsi, quand on dit: *Nous ferons de la mu-*

sique ce soir, cette phrase s'entend dans le sens de l'exécution.

FANDANGO, s. m. Ancien air de danse à trois temps d'un mouvement animé, originaire de l'Espagne où il est encore en usage. On le danse en jouant des *castagnettes* (voy. ce mot).

FANFARE, s. f. Air militaire qui est exécuté par plusieurs trompettes, ou par une combinaison de trompettes, de cors, de trombones et d'ophicléides (v. tous ces noms). On produit des effets agréables et des modulations variées dans ces sortes de morceaux, au moyen d'instrumens en différens tons.

On joue aussi des fanfares avec les trompettes de chasse.

FANTAISIE, s. f. Pièce de musique dont l'origine date du seizième siècle. Ce fut d'abord une composition où, suivant le titre, le compositeur s'abandonnait aux caprices de son imagination. C'est ainsi que la fantaisie fut comprise par les grands musiciens allemands, jusqu'à Mozart; mais depuis environ vingt ans, rien n'est moins libre que la fantaisie; on ne la fait plus que sur un modèle donné qui est toujours le même, et dans lequel l'imagination n'est pour rien. Elle a toujours pour thème quelque air d'opéra dont le motif est varié.

FANTASTIQUE. Ce mot s'est glissé jusque dans la musique. La musique fantastique est composée d'effets d'instrumentation sans dessin mélodique et avec une harmonie incorrecte.

FARANDOULE, s. f. Air de danse d'un mouvement vif à *six-huit*, sur lequel un grand nombre de personnes dansent en se tenant par la main, ou avec des mouchoirs et en faisant diverses figures.

FARCE EN MUSIQUE. Sorte d'opéra plus gai et moins raisonnable que l'opéra bouffe, en usage en Italie.

FAUSSE QUINTE, s. f. Expression inexacte par laquelle on désignait autrefois la *quinte mineure* (voy. *Quinte diminuée* et *Quinte mineure*).

FAUSSE RELATION. Relation de deux notes qui se font entendre successivement dans des parties différentes, comme le dessus et la basse, et qui donnent la sensation de deux tons sans analogie; par exemple, *ut* dièse et *ut* bécarre.

FAUSSET ou FAUCET, s. m. Voix sur-laryngienne appelée plus exactement voix de tête. Ce genre de voix n'existe guère que chez les hommes et particulièrement chez les ténors.

FAUX, adj et adv. Intonation qui n'est pas juste à l'égard des autres sons. *Chanter faux*, c'est chanter ou trop haut ou trop

bas, et ne pas s'accorder avec d'autres voix ou avec les instrumens qui accompagnent.

On a mis souvent en question s'il y a des voix fausses ou si l'on ne chante faux que par suite d'un défaut dans l'orgnisation de l'oreille; il y a lieu de croire que ces deux causes exercent de l'influence sur la justesse dans le chant; on a vu des voix justes se fausser après un exercice trop violent ou trop prolongé.

FAUX-BOURDON, s. m. Contrepoint sur le plain-chant à trois ou quatre parties, et à notes contre notes dont on fait usage aux fêtes solennelles dans quelques églises de France et d'Italie.

FERMATA, s. f. Mot italien synonyme de *comune*, *corona* et de *pausa generale*, et qui signifie un arrêt dans la mesure.

FIFRE, s. m. Petit instrument à vent, du genre de la flûte et d'un son perçant. Il fut inventé en Suisse et était déjà en usage parmi les soldats dans la première partie du seizième siècle, à la bataille de Marignan.

FIGURE, s. f. Groupe de notes qui forme un certain dessin. C'est de là qu'on a appelé *chant figuré* et *musique figurée* tout ce qui n'est pas du plain-chant.

FIGURÉ, adj. (voy. *Contrepoint*).

FILER UN SON. C'est le poser doucement avec la voix, puis l'enfler peu à peu et après qu'il a acquis le plus grand degré de force, et le diminuer de la même manière.

FINALE, s. m. Note par laquelle se termine une antienne, une hymne, ou une autre pièce de plain-chant.

FINALE, s. m. Morceau d'ensemble très développé qui termine un acte d'opéra. Un finale renferme quelquefois des airs, des duos, des trios, ou quatuors, ou quintettes et des chœurs.

FIORITURES, s. m. plur. Mot italien francisé qui signifie *ornemens du chant.*

FLAGEOLET, s. m. Sorte de flûte à bec, percée de six trous et armée de clefs (voy. le ch. XIX).

FLAGEOLET. Jeu d'orgue très aigu dont les tuyaux à bouche sont composés d'étain, de zinc et de plomb. Le tuyau le plus long n'a que six pouces.

FLAGEOLET (*flagioletto*) se dit aussi, en Italie, du jeu en sons harmoniques sur le violon.

FLAUTINO, s. m. Mot italien qui signifie *petite flûte*. Cette flûte

sonne l'octave de la flûte ordinaire (voy. *Octave*, *Petite flûte*, *Piccolo*).

FLEBILE. Adjectif italien qui se joint quelquefois à l'indication d'un mouvement; il signifie plaintif. *Andante flebile*, andante plaintif.

FLOTTA, s. f. Nom d'un chœur chanté autrefois par un grand nombre d'élèves des conservatoires de Naples à la procession de saint Janvier.

FLOTTOLE. Sorte de cantique d'une mélodie douce, que les élèves des conservatoires de Venise chantaient dans les processions des saints.

FLUTE, s. f. Instrument à vent dont les formes ont été très variées depuis l'antiquité jusqu'aujourd'hui (voy. le ch. XIX). Il y a eu des flûtes simples, doubles, égales, inégales, à bec, à une embouchure latérale, etc. Les flûtes sont faites en bois, en cristal, en porcelaine, etc.

FLUTES. Plusieurs jeux d'orgues portent ce nom. Il y a des *flûtes ouvertes*, *bouchées*, *coniques*, *à cheminée*; elles diffèrent autant par la qualité du son que par la forme.

FLUTÉ, ÉE, adj. On dit: *un son flûté*, *une voix flûtée*, pour indiquer que ce son ou cette voix ont la douceur de la flûte.

FLUTET, s. m. (voy. *Galoubet*).

FOGLIETTO, s. m. On appelle de ce nom, en Italie, la partie de premier violon qui contient les solos et les rentrées des autres parties de l'orchestre; cette partie est une espèce de partition obligée.

FOLIES, s. f. plur. Air qui se dansait autrefois en Espagne avec des castagnettes du même nom. Cet air est à trois temps, d'un mouvement modéré et d'une mélodie simple; il est connu, en France, sous le nom de *Folies d'Espagne*.

FONDAMENTAL, adj. Qui est la base de l'harmonie. On appelle *son fondamental* le son le plus grave de l'*accord parfait* ou de l'*accord de septième* (voy. *Accord*). Un accord fondamental est celui dont les autres dérivent par renversement (voy. *Dérivé* et *Renversement*. Voy. aussi le ch. X).

FORCE, s. f. (voy. *Intensité*).

FORCER LA VOIX. Pousser les sons avec effort; sortir de son étendue naturelle; crier. Ce défaut prive l'organe vocal de sa douceur et de sa justesse.

FORLANE, s. f. Danse gaie et vive du Frioul, dans l'État vénitien, dont l'air est à *six-huit*.

FORT, adj. (voy. *Temps*).

FORT, TE, adj. pris substantivement comme synonyme d'*habile*. On dit: *Ce violoniste est fort*; *cette dame est forte sur le piano*.

FORT BIEN, s. m. Nom d'une sorte de piano inventé, en 1758, à Gira, par un facteur d'instrumens nommé *Federici*.

FORTE, adv. italien (prononcez *forté*), *fort*. Nuance d'intensité dans l'exécution de la musique. On l'indique par une F dans la musique.

FORTE-PIANO, s. m. Ancien nom de l'instrument qu'on appelle aujourd'hui *piano* (voy. ce mot).

FORTISSIMO. Superlatif de FORTE, *très fort*. On l'indique par FF. dans la musique.

FOURCHETTE, s. f. Partie du mécanisme de la harpe, inventé par Sébastien Erard, pour élever les cordes d'un demi-ton (voy. le ch. XV).

FOURNITURE, s. f. Jeu d'orgue qui entre dans la composition du plein-jeu et qui est composé de plusieurs tuyaux d'un son aigu, accordés à la quinte, à l'octave de la tierce, et à la double octave du son principal, avec des redoublemens.

FRAGMENS. On appelait ainsi à l'ancien Opéra de Paris un choix de plusieurs actes de ballets ou d'opéras, qui n'avaient point de rapport l'un avec l'autre, mais qui formaient un spectacle varié, d'une durée ordinaire. Il y avait aussi des *fragmens* composés exprès.

FREDONS, s. m. plur. Ornemens de l'ancien chant français. Ce mot ne se prend que dans un sens ridicule.

FREDONNER, v. ac. Chanter à voix basse et entre les dents quelque passage d'air ou de chanson.

FUGUE, s. f. Morceau de musique établi sur une phrase donnée, qui passe alternativement dans toutes les parties, par une imitation périodique (voy. le ch. XII).

FUGUÉ, adj. (en italien *fugato*). Qui est dans le style de la fugue. Le *contrepoint fugué* est un contrepoint par imitation (voy. le ch. XII).

FUSA, s. f. Ancien nom italien de la croche (voy. *Croche*).

FUSÉE, s. f. Trait rapide en montant ou descendant. Ce mot était en usage dans l'ancienne musique française; on ne s'en sert plus aujourd'hui.

G

G. Cette lettre est le signe par lequel on désigne encore la cinquième note de la gamme d'*ut*, dans la solmisation allemande et anglaise.

G RE SOL. Ancien nom de *sol*, dans la solmisation française; les Italiens disaient: G *sol ré*, ou G *sol ré ut*.

GALIARDE, s. f. Ancien air de danse d'un mouvement animé en mesure ternaire. Il se jouait dans les seizième et dix-septième siècles, après la Pavane et autres danses lentes.

GALOUBET ou FLUTET, s. m. Sorte de flûte à bec en usage dans la Provence, et qui, étant accompagnée du tambourin, sert à faire danser les paysans. Ses sons sont aigus. Il n'est percé que de trois trous et on le joue d'une seule main. Celui qui en joue, bat de l'autre main, avec une baguette, sur le tambourin, long tambour qui fait peu de bruit.

GAMME, s. f. On appelle de ce nom la série des sons de la musique européenne, qui est disposée de telle sorte qu'il y a un ton entre la première note et la seconde, un ton entre la seconde et la troisième, un demi-ton entre celle-ci et la quatrième, un ton entre la quatrième et la cinquième, un autre ton entre celle-ci et la sixième, enfin un ton entre la sixième et la septième, et un demi-ton entre la septième et la huitième, après quoi la série recommence dans le même ordre, une octave plus haut et de même jusqu'aux sons les plus aigus.

Le nom de gamme vient de ce que l'on représentait autrefois la note la plus grave de l'échelle des sons par la troisième lettre de l'alphabet grec appelée *gamma*. On attribue l'usage du *gamma*, et le nom de *gamme*, à un moine italien du onzième siècle, nommé *Gui d'Arezzo*; mais lui-même en parle comme de choses connues avant lui (voy. *Hexacorde*. Voy. aussi le ch. IV, intitulé: *De la différence des gammes*).

GAVOTTE, s. f. Air de danse en mesure à temps binaires et d'un mouvement modéré. La gavotte n'est plus en usage que dans les ballets.

GENRES, formules de successions harmoniques et mélodiques. Les Grecs avaient trois genres: 1° Le *diatonique*, dans lequel

tous les sons étaient à la distance d'un ton, suivant la signification exacte du mot *diatonique*; 2° le *chromatique* où l'on employait des demi-tons et quelquefois des quarts de tons; 3° *l'enharmonique*, dont nous n'avons qu'une idée imparfaite et sur lequel les écrivains grecs eux-mêmes ne sont pas d'accord. Ces expressions, transportées dans la musique moderne, sont ou insignifiantes ou complètement fausses. Ainsi nous n'avons point de gamme diatonique puisqu'on y trouve des demi-tons; les mots *chromatique* et *enharmonique* n'expriment rien dans notre langage musical. Nous n'avons pas de genre d'ailleurs proprement dit, dans notre musique, car ils y sont tous mêlés.

GIGUE, s. f. Air de danse d'un mouvement vif à mesure binaire et à division ternaire. Le mouvement de cet air a été employé par un grand nombre de compositeurs du dix-septième et du dix-huitième siècle, dans leurs pièces instrumentales.

GIUSTO (TEMPO). Expression italienne dont on se sert pour indiquer un mouvement qui n'est ni trop vif ni trop lent.

GLOTTE, s. f. Embouchure des instrumens à vent chez les Grecs.

GLOTTE, s. f. Partie charnue de l'organe de la voix dont les mouvemens contribuent à l'articulation des sons.

GORGHEGGIO. Mot italien par lequel on désigne un passage rapide exécuté avec la voix. Ce mot est en usage partout.

GRADUEL, s. m. Chant qui se récite dans l'office solennel de la messe après l'épître. On appelle aussi *graduel* le livre de plain-chant qui contient l'office du matin.

GRAND JEU ou GRAND CHOEUR. On appelle de ce nom une pièce d'orgue qu'on exécute sur les claviers réunis du grand orgue et du positif avec les pédales, et dans lequel on réunit tous les jeux d'anches, tel que les trompettes, clairons, bombardes, chromornes, auxquels on joint quelquefois des jeux de mutation, tels que les cornets et les nazards, et même, lorsque la soufflerie fournit du vent en abondance, les jeux de fonds, c'est-à-dire, les bourdons, flûtes et montres (voy. tous ces mots).

GRAND-OPÉRA, nom par lequel on désignait autrefois l'Opéra de Paris, pour le distinguer de l'*Opéra-Comique* On dit maintenant l'*Opéra*.

GRAVE, adj. Qualité des sons produits par les instrumens de

grandes dimensions et par les voix de basse. Un *son grave* est l'opposé d'un son aigu.

GRAVE (prononcez *gravé*), adv. italien, gravement. On le met à la tête des morceaux de musique dont le mouvement doit être très lent.

GRAVEUR, subst. de deux genres. Artiste qui grave de la musique sur des planches d'étain, en y imprimant des empreintes de poinçons à coups de marteau.

GRAVITÉ des sons. Intonation des cordes et des tuyaux de grandes dimensions ou des voix de basse.

GRAVURE, s. f., de la musique. Art du graveur.

GRAVURES, s. f. plur. Rainures pratiquées dans le sommier de l'orgue, pour la circulation du vent jusqu'à l'orifice inférieure des tuyaux.

GRAZIOSO. Adj. italien qui signifie *gracieux* et qu'on met en tête de certains morceaux de musique pour indiquer un caractère d'exécution doux et agréable.

GROUPE, s. m., en italien *grupetto*. Ornement du chant composé de trois ou quatre notes de peu de valeur, et qui précède quelquefois l'attaque d'une autre note de durée plus longue. Il y a différentes formes de groupes; le goût du chanteur le dirige dans l'emploi qu'il en fait.

GUDDOK. Nom d'un violon rustique à trois cordes, en usage parmi les paysans russes.

GUIDE ou GUIDON, s. m. Signe qui se mettait autrefois au bout de la portée sur le degré où devait être placée la note de la portée suivante, afin de faciliter la lecture de la musique. Ce signe n'est plus en usage.

GUITARE, s. f. Instrument à cordes avec un manche sur lequel il y a des cases marquées pour poser les doigts. Les cordes de cet instrument se pincent avec la main droite. La guitare est montée de six cordes; on l'appelait *guiterne* dans les quinzième et seizième siècles (voy. le ch. XIX).

GUITARISTE, s m. Musicien qui joue de la guitare.

GUZLA, s. f. Instrument champêtre des Morlacques sur lequel il n'y a qu'une corde de crins tressés. Cet instrument sert à accompagner les chants nationaux appelés *pisme*.

H

H. Lettre qui, dans la désignation des notes, indique en Allemagne le *si* bécarre.

HALALI, s. m. Nom d'un air qui se joue sur les trompes de chasse lorsque la bête se rend.

HARMONICA, s. m. Instrument composé de cloches, de gobelets de verre qu'on accorde au moyen de l'eau qu'on y verse avec plus ou moins d'abondance, et dont on frotte les bords avec les doigts pour les faire résonner, ou formé avec des cloches de même matière, traversées par un axe mobile et qu'on met en mouvement par une pédale (voy. le ch. xv).

HARMONICA. On appelle aussi de ce nom un instrument composé d'une échelle chromatique plus ou moins étendue, de lames de verre fixées par un bout, libres par l'autre, et qu'on frappe avec de petites baguettes flexibles terminées par un morceau de liége.

HARMONIE, s. f. Résultat de plusieurs sons entendus ensemble et qui s'accordent.

HARMONIE. Doctrine des accords; système de leur classification (voy. le ch. x). C'est en ce sens qu'on dit: *J'apprends l'harmonie*; *on enseigne l'harmonie au Conservatoire.*

HARMONIE. Musique d'instrumens à vent où l'on n'introduit pas les instrumens de percussion. C'est par ce nom qu'on distingue ce genre de musique de la *musique militaire* (voy. ce mot); cependant les musiciens confondent assez souvent ces deux choses.

HARMONIE. Les facteurs d'orgue désignent par ce mot la qualité propre du son de chaque jeu de cet instrument. Ils disent: *Cette flûte, ce hautbois, cette trompette sont d'une bonne harmonie,* c'est-à-dire d'une bonne qualité de son.

HARMONIEUX, adj. Ce qui a de l'harmonie. *Cette musique est harmonieuse, l'ensemble de ces voix est harmonieux.*

HARMONIQUES. Sons qui résonnent faiblement à l'octave de la quinte et à la double octave de la tierce d'un son grave lorsqu'on fait vibrer avec force une corde de grande dimension (voy. le ch. x).

HARMONIQUES (SONS), (voy. *Sons harmoniques*).

HARMONISTE, s. des 2 g. Musicien qui sait la science de l'*harmonie*.

HARPE, s. f. Instrument de grande dimension, monté de cordes de boyaux, qu'on pince avec les deux mains pour en tirer des sons (voy. le ch. xv).

Voy. aussi *Colonne*, *Console*, *Cuvette*, *Fourchette*, *Pédale*, *Sabot*.

HARPE-DITALE. Petite harpe d'une étendue de quatre octaves, construite par M. Pfeiffer, à Paris. Le mécanisme des pédales de la grande harpe est placé sous les doigts dans celle-ci.

HARPISTE, s. des 2 g. Musicien qui joue de la harpe.

HAUT, adj. Se dit de l'intonation du son, et signifie *élevé*, *aigu*. *Cette femme a la voix haute* est une locution dont on se sert pour dire qu'elle a des sons aigus dans la voix. *Chanter trop haut*, c'est chanter au-dessus du ton, chanter faux.

HAUTBOIS, s. m. Instrument à vent et à anche, percé de trous et armé de clefs, qui tient une place importante dans l'orchestre (voy. le ch. xv).

Hautbois. Jeu d'anche de l'orgue qui se divise en deux parties, dont la supérieure s'appelle *haulbois* et l'inférieure *basson*. Les facteurs d'orgues placent ordinairement ces deux parties de l'orgue sur deux registres différens, afin de pouvoir les réunir ou les séparer à volonté.

HAUBOISTE, s. des deux genres. Musicien qui joue du hautbois.

HAUTE-CONTRE, s. f. Ancien nom français d'une voix de ténor élevé, appelée en Italie *tenore contraltino*. Ce genre de voix ne se trouve communément en France qu'à Toulouse et dans ses environs (voy. *Contralto* et *Tenore*).

HEXACORDE, s. m. Gamme du plain-chant composée de six notes qu'on croit généralement avoir été inventée par un moine du onzième siècle, nommé Gui d'Arezzo, mais qui n'a été mise en usage qu'après lui (voy. *Gamme*, *Muances* et *Solmisation*).

HUIT-PIEDS. Nom par lequel on désigne communément les orgues dont le tuyau le plus grand du jeu de flûte ouverte a huit pieds de longueur. Le tuyau de huit pieds ouvert est censé sonner à l'unisson de la quatrième corde à vide du violoncelle; mais ces proportions ne sont plus exactes depuis que le diapason s'est élevé (voy. *Diapason*).

HUIT PIEDS BOUCHÉ. Jeu d'orgue de l'espèce des flûtes, composé de tuyaux à bouche fermés par leur extrémité. On donne

aussi à ce jeu le nom de *bourdon de seize* (voy. *Bourdon, Tuyau, Orgues*. Voy. aussi le ch. XV).

HYMNE, s. m. et f. *Chant triomphal* ou *patriotique*. En ce sens, *hymne* est du genre masculin. *La Marseillaise est un hymne de la révolution française*. *Hymne*, chant d'église, est du genre féminin.

I

IMITATION, s. f. Phrase mélodique qui passe alternativement d'un instrument ou d'une voix à un autre, et qui sert d'accompagnement à d'autres phrases, au moyen de certains procédés de l'art d'écrire. Il y a plusieurs sortes d'imitations dont on peut voir l'indication au ch. XII).

IMITATIVE (MUSIQUE). *La musique imitative* est celle qui a pour objet de produire des effets semblables ou analogues à ceux qu'on remarque dans la nature, tels que le bruit de la tempête, le mouvement des flots, celui d'une chasse, le galop des chevaux, etc. Ces sortes d'imitations sont fort imparfaites et ne produisent guère que des effets de convention. Cependant elles sont quelquefois nécessaires.

IMPROVISATION, s. f. Invention spontanée d'un morceau de musique pendant qu'on joue d'un instrument. Il y a peu d'exemples d'improvisations réelles; souvent ce qu'on donne comme tel n'est que le remplissage d'un cadre préparé à l'avance, et dans lequel on fait entrer beaucoup d'idées arrêtées. Ce n'est que lorsque l'artiste n'a que lui pour auditoire qu'il improvise à la lettre; alors, au milieu de pensées vagues ou insignifiantes, il s'en produit quelques-unes qui ont le caractère de l'inspiration.

IMPROVISER, v. n. Faire acte d'improvisation.

INGANNO, s. m. Mot italien qui signifie *tromperie*. On l'emploie dans la musique pour indiquer une modulation inattendue et différente de celle que semblait indiquer la préparation (voy. *Cadence* et *Modulation*).

INSTRUMENS. s. m. plur. Appareils destinés à produire des sons à l'imitation de la voix humaine, et à former des concerts par la réunion de leurs timbres. On divise communément les instrumens en quatre sections principales, savoir : 1° Les instrumens

à cordes; 2° *idem* à vent; 3° *idem* à percussion; 4° *idem* à frottement et à corps métalliques ou vitreux. La classe des instrumens à cordes se subdivise en instrumens à cordes pincées, à archet et à clavier. Parmi les instrumens à vent on remarque ceux du genre des flûtes à tuyaux, à bouche ou à bec, ceux qui se jouent avec une anche ou languette vibrante, et ceux à embouchure en cuivre. Les instrumens de percussion renferment deux classes, les tambours ou instrumens à peaux tendues et les timbres de diverses formes. Enfin les instrumens à frottement sont les *harmonicas*, les *fers harmoniques*, les *plaques*, etc. Pour plus de détails, voy. le chapitre XV.

INSTRUMENTAL, ALE. adj. Qui se rapporte aux instrumens. On dit *un concert instrumental*, pour un concert où l'on n'entend que des instrumens; on appelle *composition instrumentale* la musique qui est écrite pour les instrumens. Quelquefois, par voie de critique, on appelle *chant instrumental* celui où le chanteur, abusant de sa facile vocalisation, imite les traits des instrumens, au lieu de conserver à son organe le caractère d'expression qui est dans sa nature.

INSTRUMENTISTE, s. des 2 g. Musicien qui joue d'un ou de plusieurs instrumens.

INTENSITÉ, s. f. Qualité énergique des sons; force de leur vibration.

INTERMÈDE, s. m. Petite pièce mêlée de vers, de musique et de danse qui se jouait autrefois entre les actes d'une tragédie, d'un opéra sérieux ou d'une comédie de caractère. Le genre de ces intermèdes était presque toujours gai ou bouffon. En Italie on donnait autrefois le nom d'*intermezzo* (intermède) à de petits opéras tels que *la Serva Padrona*, de Pergolèse, bien qu'ils ne fussent pas toujours joués dans les entr'actes des autres pièces; on les appelle aujourd'hui des *farces*. Les intermèdes sont passés de mode en France.

INTERVALLE, s. m. Distance qui se trouve entre un son et un autre.

INTERVALLE CONSONNANT. Relation de deux sons d'intonations différentes et agréables à l'oreille.

INTERVALLE DISSONANT. Relation de deux sons d'intonations différentes, et qui affecte l'oreille du besoin d'entendre ensuite un intervalle consonnant (voy. le ch. X).

INTERVALLE REDOUBLÉ. Distance plus grande que l'octave entre deux sons; la neuvième est un intervalle de seconde redoublée; la dixième est un intervalle de tierce, etc. (voy. le ch. x).

INTERVALLE SIMPLE. Distance de deux sons renfermés dans les limites de l'octave (voy. le ch. x).

INTERVALLE RENVERSÉ (voy. *Renversement*).

INTRODUCTION, s. f. Commencement d'un opéra dans lequel la musique n'est point interrompue, et qui renferme quelquefois plusieurs scènes et plusieurs morceaux. L'introduction est au nombre des formes les plus modernes de l'opéra; elle est maintenant obligatoire.

On appelle aussi *introduction* un mouvement lent et assez court par lequel commencent quelquefois une symphonie, un quatuor, une ouverture, et qui est immédiatement suivi d'un mouvement plus vif.

INVERSE (CONTREPOINT) est le nom d'une sorte de composition systématique dans laquelle une ou plusieurs parties prennent à rebours, c'est-à-dire en mouvement rétrograde, les phrases que d'autres parties ont fait entendre dans un mouvement direct (voy. *Mouvement rétrograde*. Voy. aussi le ch. XII).

INVERSE CONTRAIRE (CONTREPOINT ou IMITATION). Contrepoint dans lequel une ou plusieurs parties prennent par mouvement rétrograde et par mouvement contraire ce que d'autres ont fait entendre par mouvement direct (voy. le ch. XII).

IRRÉGULIERS (TONS). C'est dans le plain-chant une antienne, une hymne, ou toute autre pièce dont le chant participe de plusieurs tons à la fois (voy. *Tons du plain-chant*).

J

JEU, s. m. Manière de jouer d'un instrument. On dit: *Le jeu de ce violoniste est brillant.*

JEU, s. m. Collection de tuyaux d'orgues d'une certaine forme, d'une certaine espèce, établie sur toutes les notes dont se compose l'échelle générale de l'instrument. Un *jeu de flûte ouverte de quatre pieds* est un jeu dont le tuyau le plus grand a quatre pieds

de hauteur ; un jeu de hautbois est un jeu composé de tuyaux à anches qui imitent le son du hautbois, etc. On distingue les jeux de l'orgue en *jeux à bouche*, *jeux d'anches et jeux de mutation* (voy. le ch. XV).

JEU CÉLESTE. Nom d'une pédale du piano qui fait avancer sous les cordes des morceaux de buffle pendant qu'une autre pédale lève les étouffoirs (voy. *Piano*).

JOUER des instrumens, c'est en tirer des sons de manière à satisfaire plus ou moins l'oreille, et les coordonner dans un ordre mélodique ou harmonique. On disait autrefois *toucher du piano, pincer de la harpe et de la guitare, donner du cor, sonner de la trompette*, etc. On dit maintenant *jouer* de tous les instrumens.

JUSTE, adj. Une intonation est *juste* quand elle est dans un rapport convenable avec les autres notes du ton et du mode (voy. ces mots). Une octave est *juste* quand elle n'est point altérée par un signe d'élévation ou d'abaissement accidentel.

JUSTE, adv. *Jouer juste, chanter juste*, c'est faire entendre dans son jeu ou dans son chant des *intonations* d'une justesse convenable.

K

KYRIE est un mot grec qui sert à invoquer le nom du Seigneur au commencement de la messe. Les compositeurs font quelquefois de longs morceaux, dans les messes en musique, sur ces mots seuls : *Kyrie eleison*, *Christe eleison*. Kyrie est le nom de ces morceaux, et l'on dit : *Un beau kyrie, un long kyrie !*

L

LA. Sixième note de la gamme moderne et de la gamme du plain-chant.

LAMENTABLE. Épithète qu'on donne quelquefois à la musique triste et lugubre ; elle se prend toujours en mauvaise part.

LARGHETTO. Mot italien qui sert à indiquer une nuance de len-

teur plus prononcée que l'*andante* et moins lente que l'*adagio* (voy. ces deux mots).

LARGO, *large*, adv. Le plus lent de tous les mouvemens de la musique.

LARIGOT, s. m. Jeu d'orgue à bouche qui sonne la quinte au-dessus de la *doublette* (voy. ce mot). Ce jeu est un des plus aigus de l'orgue.

LEGATO, adj., *lié*. Mot italien qui s'emploie pour indiquer un mode d'exécution dont tous les sons sont liés avec soin.

LENTO, adv. *lentement*, indique un mouvement très lent dans la musique.

LIAISON, s. f. Arc de cercle qu'on met entre deux notes de même intonation, pour les lier l'une à l'autre de manière à n'en faire qu'une d'une durée égale à la valeur de toutes deux.

LIAISON est aussi une courbe qu'on met au-dessus de plusieurs notes d'intonations différentes pour qu'elles soient exécutées par un seul coup d'archet ou par un seul coup de langue de manière à être liées.

LICENCE, s. f. Incorrection qu'un compositeur se permet dans sa manière d'écrire l'harmonie de la musique, et dans laquelle il viole momentanément la règle de l'école et par suite celle de l'oreille.

LIGATURE, s. f. Synonyme de *liaison* (voy. *Syncope*).

LIGNE, s. f. Traits horizontaux qui composent la portée sur laquelle est écrite la musique. Ces lignes sont au nombre de cinq dans la musique ordinaire et de quatre dans le plain-chant. Le nombre de ces lignes a varié dans le moyen-âge; à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, la portée était composée de huit lignes pour la musique d'orgue et de clavecin.

LIVRE OUVERT. *Lire à livre ouvert*, c'est lire la musique avec facilité.

LOCO. Ce mot italien indique, après un passage marqué pour être joué à une octave supérieure ou inférieure, le retour à la position naturelle des notes.

LONGUE, s. f. Figure de note qui, dans l'ancienne notation, était le signe d'une durée double de celle de la *brève* ou *ronde* (voy. ces mots). Dans la mesure ternaire, la longue valait trois brèves.

LOURE, s. f. Air de danse en mesure binaire à temps ternaire qui

était autrefois en usage dans le midi de la France. Son rhythme avait de l'analogie avec celui de l'air appelé *Sicilienne*.

LUTH, s. m. Instrument originaire de l'Orient, où il est encore connu sous le nom d'*éoud*. Il était particulièrement en usage aux seizième, dix-septième et dans la première moitié du dix-huitième siècle. Son corps était arrondi comme celui de la mandoline qui en est le diminutif, et la partie supérieure de son manche, qui était très large, était renversée. Il était monté de vingt-quatre cordes. Huit de ces cordes étaient placées en dehors du manche et se pinçaient à vide pour faire les basses; les seize autres étaient accordées par couples à l'unisson, et fournissaient huit sons à vide. Dans les seizième et dix-septième siècles, le luth était l'instrument principal de toute *musique de chambre* (voy. ces mots).

LUTHIER, s. m. On donnait autrefois ce nom à l'artiste qui construisait des luths et des instrumens de la même espèce, tels que l'*archiluth*, le *théorbe* et la *mandoline*. Par la suite, on a étendu ce nom à tous les fabricans d'instrumens à archet, ou même à ceux qui faisaient des guitares et des harpes. Dans quelques villes de province on voit même des enseignes de luthier au-dessus de la porte des fabricans d'instrumens à vent.

LUTRIN, s. m. Pupitre de chœur sur lequel on place les livres de plain-chant dans les églises catholiques.

LYRE, s. f. Nom générique des instrumens à cordes pincées de l'antiquité, qu'on désignait par des noms particuliers, tels que ceux de *cythare*, *chelys*, de *phorminx*, etc. (voy. le ch. XV). On attribuait son invention à Mercure. Elle était composée d'un corps sonore, surmonté de deux branches attachées par une traverse à laquelle on fixait les cordes.

LYRE, s. f. On a donné ce nom à une variété de la guitare qui a eu quelque vogue depuis 1795 jusqu'en 1810. Cette guitare avait en effet quelque analogie de forme avec la lyre antique, et n'en différait que par le manche qui permettait de varier les intonations de chaque corde. Cette forme était peu favorable à la production du son; c'est ce qui l'a fait abandonner.

LYRIQUE, adj. Expression qui s'appliquait autrefois à la poésie destinée à être chantée avec l'accompagnement de la lyre. Aujourd'hui on appelle poésie lyrique tout ce qui est destiné à être mis en musique, bien que la lyre soit oubliée. C'est ainsi

qu'on désigne aussi quelquefois un opéra sous le nom de *drame lyrique*, et qu'un théâtre où l'on représente des pièces en musique s'appelle *théâtre lyrique*.

M

MADRIGAL, s. m. Pièce composée pour les voix, sans accompagnement, qui était fort en usage dès le commencement du seizième siècle, et qui ne cessa d'être à la mode qu'après le triomphe de la musique dramatique. Les madrigaux étaient écrits pour quatre, cinq, six ou sept voix, dans un style rempli de combinaisons recherchées et d'*imitations* (voy. ce mot). Les compositeurs italiens et belges se sont surtout distingués dans la composition des madrigaux; à l'époque où ce genre de musique était en vogue, les musiciens français écrivaient dans un style plus libre leurs chansons à plusieurs voix.

MADRIGALESQUE, adj. Se dit du style du madrigal.

MAESTOSO, adj. italien qui désigne un mouvement lent et majestueux de la musique.

MAESTRO, *maître*. Ce mot a passé de l'italien dans la langue française. On dit aujourd'hui *le grand maestro* pour désigner un compositeur distingué.

MAESTRO DI CAPELLA (voy. *Maître de chapelle*).

MAIN HARMONIQUE. Nom que les anciens écrivains sur la musique donnaient à la figure interne dont les doigts portent les noms des notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, disposés de manière à faciliter aux élèves la *solmisation* (voy. ce mot) dans les trois genres appelés *par bémol*, *par bécarre* et *par nature*, selon la méthode des *muances* (voy. ce mot). L'invention de *la main harmonique* est communément attribuée au moine *Gui d'Arezzo*, qui vivait dans le onzième siècle; cependant on n'en trouve nulle trace dans ses ouvrages.

MAITRE DE CHAPELLE. On ne donnait autrefois ce nom qu'aux musiciens attachés au service d'une église pour composer de la musique sacrée. On appelle aujourd'hui *maître de chapelle* tout compositeur qui écrit pour le théâtre.

MAITRE DE CONCERT. Nom qu'on donne en Italie et en Allemagne au musicien qui dirige l'exécution de la musique dans

les cours ; en France ce nom n'est point en usage ; on dit *maître de musique*, ou *chef d'orchestre*.

MAITRE DE MUSIQUE. Musicien qui dirige la musique d'une église et qui donne des leçons aux enfans de chœur.

MAÎTRE DE MUSIQUE se dit aussi d'un musicien qui enseigne les principes du solfége (voy. ce mot).

MAÎTRE DE MUSIQUE enfin est le nom du musicien qui dirige la musique d'un régiment.

MAITRISE, s. f. Institution de musique dépendante des églises cathédrales ou collégiales. Les maîtrises se composent du maître de musique et d'un certain nombre d'enfans de chœur placés sous sa discipline. Le nombre des maîtrises était autrefois en France d'environ 450, et celui des élèves qui y étaient élevés était de quatre à cinq mille ; la plupart de ces établissemens ont été supprimés après la révolution de 1789.

MAJEUR, adj. qui indique la qualité d'un intervalle plus grand que le *mineur* de même dénomination. Ainsi la *seconde majeure* est composée d'un ton, et la *seconde mineure* d'un demi-ton.

Cet adjectif s'applique aussi au mode d'un ton (voy. *Mode* et *Ton*), qui est *majeur* quand la tierce et la sixte de la tonique (voy. ce mot) sont dans leur plus grande extension relative au ton, et *mineur* quand ces intervalles ont une étendue plus petite d'un demi-ton.

MANCHE, s. m. Partie supérieure des instrumens à cordes pincées ou à archet, qui sert à tenir ces instrumens. Les cordes sont tendues sur le manche par des chevilles, et l'on en modifie les intonations en les pressant avec les doigts contre ce manche en divers points de leur longueur.

MANDOLINE, s. f. Instrument à cordes pincées, de la famille du luth et de plus petite dimension. On l'accorde comme le violon. Sa chanterelle est simple, mais les trois autres cordes sont doubles. Ces cordes doubles sont accordées à l'unisson pour le *la* et le *ré*, et celles du *sol* sont à l'octave. On pince les cordes de la mandoline avec un morceau d'écaille de tortue, un bout de plume d'aigle, ou un morceau d'écorce de cerisier (voy. le ch. XV).

MANDOR, s. f. Instrument à cordes pincées de la famille du luth, monté de quatre cordes doubles, accordées de quinte en quarte (voy. le ch. XV).

MARCHE, s. f. Pièce de musique composée pour des instrumens à vent et de percussion, destinée à régler le pas d'une troupe militaire. Les marches s'emploient quelquefois dans la musique théâtrale, et souvent on y joint un chœur. Le mouvement de la marche est à quatre temps, d'un caractère bien déterminé, mais modéré.

MARCHE D'HARMONIE se dit quelquefois d'une progression régulière et uniforme d'accords sur un mouvement de basse quelconque (voy. *Progression*).

MARCHES, s. f. pl. On donnait autrefois ce nom aux touches des divers claviers de l'orgue. On appelle aussi *marches* les touches de la *vielle* par lesquelles on forme les intonations en les appuyant contre la corde.

MASURKA, s. f. Air de danse qui est en usage dans la Pologne. Le mouvement de cet air est animé.

MAXIME, s. f. Note de musique dont la forme est un carré long terminé par une queue verticale au côté droit. Cette figure de note, dont la valeur était de huit rondes dans les mesures binaires et de douze dans les ternaires, a disparu de la musique moderne.

MÉDIANTE, s. f. Troisième note de la gamme d'un ton quelconque (voy. *Gamme* et *Ton*).

MÉDIUM, s. m. Portion moyenne de l'étendue d'une voix ou d'un instrument, également éloignée des extrémités grave et aiguë.

MÉLODICA. s. f. Instrument à clavier dans la forme d'un clavecin avec un jeu de flûte, inventé, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, par Jean-André Stein, d'Augsbourg.

MÉLODICON, instrument à clavier, inventé par le mécanicien Pierre Rieffelsen, à Copenhague. Le son était produit dans cet instrument par le frottement de pointes métalliques sur un cylindre d'acier.

MÉLODIE, s. f. Succession de sons qui forment un sens musical plus ou mois agréable à l'oreille. La mélodie est une des parties les plus importantes de la musique. Ses élémens sont la succession des sons et le rhythme (voy. *Rhythme*).

MÉLODIEUX, adj. Qui a de la mélodie. On dit : *Une musique mélodieuse, un chœur mélodieux.*

MÉLODION, s. m. Instrument inventé en Allemagne, par M. Dietz

le père. Les sons de cet instrument étaient produits par le frottement de petits cylindres métalliques.

MÉLODISTE, s. m. Musicien qui est doué de la faculté d'inventer de la mélodie. On appelle aussi *mélodiste* l'amateur de musique qui a un goût passionné pour la mélodie. Il y a en Angleterre une société de *mélodistes* qui a pour but d'encourager la production des airs populaires.

MÉLODRAME, s. m. Dans son acception la plus exacte, ce mot signifie *drame en musique*. Un opéra est un véritable mélodrame; cependant l'usage a prévalu d'appeler *mélodrames* certaines pièces dialoguées où la musique n'est employée que pour la danse ou pour annoncer des entrées et des sorties d'acteurs.

MÉLOMANE, s. m. Amateur passionné de musique. Le *mélomane* diffère du *mélodiste* en ce qu'il aime la réunion de toutes les parties de l'art, au lieu que le mélodiste n'aime que la mélodie.

MÉLOMANIE, s. f. Manie de la musique.

MÉLOPÉE, s. f. Art de la composition du chant chez les anciens. Cet art avait des règles sévères et multipliées. Il n'y a point de mélopée dans la musique moderne, la composition de la mélodie étant presque entièrement livrée aux fantaisies de l'imagination.

MÉLOPLASTE, s. m. Tableau composé des cinq lignes de la portée, avec quelques lignes additionnelles (voy. *Portée*) au-dessus et au-dessous. Ce tableau, sur lequel le professeur de musique promène une baguette terminée par une petite boule, sert à représenter par une notation mobile des chants qui sont chantés par les élèves au fur et à mesure que la baguette leur indique de nouveaux sons, ce qui les dispense d'apprendre à lire les signes ordinaires de la musique, de connaître les clefs et tous les accessoires de la musique écrite. Cette méthode du méloplaste a été inventée vers 1817, par Pierre Galin, de Bordeaux.

MÉNESTRELS ou MÉNÉTRIERS. Musiciens poètes, ou quelquefois simplement joueurs d'instrumens, qui allaient, dès le onzième siècle, de ville en ville et de châteaux en châteaux, chantant et s'accompagnant. Les rois, les princes et les grands vassaux de la couronne avaient presque tous des ménestrels à leur service. Il y a lieu de croire que le nom de *ménestrel* a passé dans la langue française de l'anglais *minstril*. Les noms français par lesquels on désignait auparavant les musiciens étaient *troubadours* dans le

midi de la France, *trouvères* dans le nord, *chanterres*, etc. *Ménétrier* est aujourd'hui pris en mauvaise part; ce nom ne se donne qu'aux joueurs d'instrumens qui ne savent pas la musique, et qui ne servent qu'à faire danser dans les guinguettes.

MENUET, s. m. Air à trois temps d'un mouvement modéré qui tire son nom d'une danse autrefois en usage. On appelle aussi *menuet* certain morceau en mesure ternaire qui, dans les symphonies, précède ou suit l'*adagio* ou l'*andante*. Autrefois ce morceau avait à peu près le mouvement de l'air de danse du même nom; peu à peu ce mouvement s'est accéléré. Il est en général maintenant très rapide; c'est à cause de cela qu'on lui donne aujourd'hui le nom de *scherzo* (badinage), préférablement à celui de *menuet*. Le *menuet* ou *scherzo* est ordinairement composé de deux parties, chacune divisée en deux reprises. La première partie a proprement les noms de *menuet* ou de *scherzo*; la seconde s'appelle *trio* (voy. ce mot).

MERLINE, s. f. Orgue à cylindre qui sert à instruire les merles et les bouvreuils. Le son de la merline est plus fort que celui de la *serinette* qui est employée pour les serins et les chardonnerets.

MERULA. Ancien registre d'orgue qu'on appelait quelquefois en France *rossignol*. Il consistait en une boîte d'étain remplie d'eau, avec deux ou trois tuyaux dans lesquels l'eau était agitée par le vent; ce registre imitait le gazouillement des oiseaux. Il est maintenant hors d'usage.

MESURE, s. f. Division du temps dans la musique en un certain nombre de parties égales. Les musiciens considèrent comme unité de temps certains signes de durée qu'ils divisent en parties plus petites; mais la véritable unité de durée, en musique comme en astronomie, c'est *la minute* (pour la théorie de la mesure, voy. le ch. VI. Voy. aussi *Métronome* et *Mouvement*).

MESURÉ, part. Ce mot indique certaines parties du récitatif qui ne se disent pas librement et sans mesure comme le reste (voy. *Recitatif*).

MÉTHODE, s. f. Manière de chanter ou de jouer d'un instrument d'après de certains principes plus ou moins rationnels. On dit d'un chanteur dont la voix est bien posée, dont la vocalisation est correcte et dont la prononciation est bien articulée, qu'il a *une bonne méthode*.

MÉTHODE, s. f. Se dit aussi du recueil de préceptes et de règles propres à former de bons chanteurs, de bons instrumentistes, ou de bons lecteurs de musique. Il y a des méthodes pour chaque instrument, pour chaque partie de la musique.

MÉTRONOME, s. m. Instrument propre à mesurer le temps musical, inventé par le mécanicien Winckel, d'Amsterdam, et perfectionné par Maelzel, qui lui a donné son nom (voy. le ch. VI).

MEZZA, MEZZO, adj. italien qui signifie *demi*. *Mezzo voce*, à demi-voix; *mezzo forte*, à demi fort.

MI. Nom de la troisième note dans l'ordre de l'échelle musicale *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, etc.

MINEUR, adj. Intervalle de deux sons, plus petit d'un demi-ton que l'intervalle majeur de même dénomination (voy. *Majeur*). Une tierce mineure renferme l'intervalle d'un ton et demi; une tierce majeure est formée de deux tons.

MINIME, s. f. Signe de la moindre de toutes les durées en notes blanches dans l'ancienne musique. Elle avait la forme de la blanche de la musique moderne.

MINUETTO. Voy. *Menuet*.

MISE DE VOIX, en italien *messa di voce*. Art de poser le son de la voix d'une manière pure et libre, et de régler la respiration dans le chant.

MIXTE, adj. Se dit des sons sur-laryngiens appelés communément *voix de tête* ou *fausset*. La *voix mixte* n'existe presque pas chez les femmes, mais elle se rencontre chez presque tous les hommes, et particulièrement dans la voix de ténor.

MODE, s. m. Manière d'être d'un ton (voy. *Ton*). Dans la musique des anciens, il y avait un assez grand nombre de *modes*; dans la musique moderne, il n'y en a que deux, et le mot n'a pas la même acception. Ces deux modes sont *le majeur* et *le mineur*. Le mode est majeur quand la troisième note de la gamme (voy. ce mot) d'un ton quelconque est à la distance de deux tons de la première, et la sixième à l'intervalle de quatre tons et demi; le mode est mineur quand ces deux intervalles sont plus petits d'un demi-ton.

MODE était aussi, dans la notation, en usage depuis la fin du onzième siècle jusqu'au milieu du dix-septième, une manière de fixer par des signes la valeur relative des notes et des silences,

Le mode se marquait après la clef par des cercles ou des demi-cercles, avec ou sans point à leur centre, accompagnés des chiffres 2 ou 3, selon que la mesure était binaire ou ternaire. C'est de cet usage qu'est resté dans la musique moderne celui d'employer le C ou le ¢ pour indiquer la mesure à quatre ou à deux temps (voy. le § prem., ch. VI).

MODERATO, adv. italien, *modéré*. Mouvement ni trop vif ni trop lent dans une pièce de musique.

MODULATION, s. f. Manière de changer de *mode* ou de *ton* (voy. ces deux mots), dans le cours d'une pièce de musique (voy., pour plus de détails, le ch. IX).

MODULER, v. act. Faire des modulations suivant de certaines règles.

MONAULE, s. m. Flûte à un seul tuyau qui était en usage chez les peuples de l'antiquité.

MONFERINE, s. f. Air de danse en $\frac{6}{8}$, d'un mouvement vif et gai, en usage dans le Piémont et dans la Lombardie.

MONOCORDE, s. m. Instrument monté d'une seule corde dont on varie les intonations au moyen de chevalets mobiles, et qui sert à mesurer les proportions des intervalles des sons.

MONOLOGUE, s. m. On donnait autrefois ce nom aux scènes d'opéra composées de récitatifs et d'airs où il n'y a qu'un seul acteur. Ce terme n'est plus en usage, bien qu'il n'ait pas d'équivalent, et l'on se sert, selon les circonstances, pour désigner les monologues de musique, des noms de *scène*, *cavatine*, *aria con recitativo*, *air de sortie*, etc., etc.

MONTER, v. n. Se dit de l'effet par lequel un instrumentiste ou un chanteur passe graduellement des sons graves aux sons élevés.

MONTER est aussi manquer à la justesse des intonations en les élevant au-dessus du point exact qui leur convient, ou élever ce qui est trop bas.

MONTER UN INSTRUMENT. C'est le mettre en état d'être joué. Ainsi, monter un instrument à cordes et à archet, tels que le violon et la basse, c'est non-seulement y mettre des cordes et proportionner la grosseur de celles-ci, c'est aussi les garnir de leurs accessoires, tels que les chevilles, le cordier ou le chevalet, et donner à celui-ci la courbe et l'inclinaison convenable; *monter un orgue*, c'est disposer convenablement chaque pièce du mécanisme dans un emplacement donné.

MONTER UN OPÉRA. C'est distribuer les rôles, faire les études et les répétitions nécessaires, et préparer les accessoires, tels que la mise en scène, les décorations et les costumes.

MONTRE, s. f. Jeu de l'orgue dont les tuyaux en étain poli sont placés à la façade de l'instrument. La montre appartient à l'espèce des *jeux de flûte*; lorsqu'elle est bien faite sa qualité de son est à la fois douce et pénétrante.

MORCEAU, s. m. Portion d'un opéra, d'une symphonie, d'une sonate, etc. On dit d'un air, d'un andante de symphonie, d'un rondeau, d'un quatuor, que *ce sont de beaux morceaux*.

MORDANTE, en italien *mordente*. Ornement de la mélodie composé de deux ou trois petites notes et dont on peut varier la forme.

MORENDO. Mot italien qui signifie *en mourant*, c'est-à-dire en ralentissant un peu le mouvement, et diminuant la force du son jusqu'au degré le plus faible.

MOSSO. *Più mosso*, c'est-à-dire *plus animé*, plus accéléré dans le mouvement.

MOTET, s. m. Morceau de musique pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement d'orgue ou d'orchestre, composé sur des paroles sacrées, et destiné à être exécuté pendant la messe ou dans quelque autre cérémonie de l'église.

MOTIF, s. m. Idée principale d'un morceau de musique, considérée sous ses trois aspects de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme. On dit d'un air, d'un duo, d'un chœur, ou de tout autre morceau de musique, que *le motif en est heureux* ou *mal choisi*. Lorsque le morceau est composé de plusieurs mouvemens, chacun de ces mouvemens a ordinairement un motif particulier.

MOTO (CON), *avec mouvement*, c'est-à-dire avec une sorte de rapidité.

MOUVEMENT, s. m. Mode de vitesse ou de lenteur d'un morceau de musique. Ses diverses nuances s'indiquent par des mots, comme *adagio*, *allegro*, *andante*, ou par les signes du *métronome* (voy. ce mot).

MOUVEMENT. Progrès ascendant ou descendant d'une basse ou de toute autre partie de l'harmonie, selon de certaines formes.

Le mouvement relatif de deux parties s'appelle *mouvement semblable* lorsque ces parties montent ou descendent ensemble; *mouvement oblique* lorsqu'une des parties monte ou descend

tandis que l'autre soutient la même note; *mouvement contraire* quand une des parties monte tandis que l'autre descend.

MUANCES, s. f. Changemens du nom des notes dans la *solmisation* (voy. ce mot) du plain-chant, lorsque le chant sort des bornes de l'*hexacorde* (voy. ce mot). Les chanteurs ont pour règle, dans ces changemens, d'appeler *mi fa*, en montant, les deux notes entre lesquelles il y a un demi-ton, et *fa la*, en descendant, les notes qui forment le même intervalle, lorsque le mouvement descendant se prolonge.

MUE *de la voix*, s. f. Changement qui s'opère dans la voix, à l'âge de puberté. Ce changement dans la voix des hommes se fait en substituant des sons graves et mâles aux sons aigus de la voix enfantine, de telle sorte que l'ensemble de la voix se trouve baissé d'une octave ou d'une octave et demie. Chez les femmes, la mue est presque insensible, et ne se manifeste que par une plus grande intensité dans le timbre après qu'elle a cessé. Pendant la *mue* proprement dite, et dans le moment de la crise, la voix est rauque et l'émission du son pénible, ou même tout-à-fait impossible. Il est nécessaire de suspendre pendant cette crise toute étude de chant.

MURKY, s. f. Ancien air de danse du Nord, à l'imitation duquel on a fait autrefois des pièces de clavecin.

MUSETTE, s. f. Instrument qui, dans son état grossier, s'appelle *cornemuse* (voy. ce mot). Il est composé d'un ou deux tuyaux percés de trous qu'on bouche avec les doigts, d'un tuyau plus grand qui ne rend qu'un son et qu'on appelle *bourdon*, d'une espèce d'outre en peau de mouton qui contient le vent et qui le communique aux chalumeaux, enfin d'un petit tuyau qui sert à introduire le vent dans l'outre. Cet instrument a été fort en usage en France vers le milieu du dix-huitième siècle.

MUSETTE, s. f. Air pastoral qui tire son nom de l'instrument sur lequel on le jouait. Il était ordinairement en mesure à $\frac{6}{8}$, d'un mouvement assez lent, avec une basse en pédale soutenue. Cette espèce d'air n'est plus guère en usage.

MUSICAL, ALE, adj. Qui appartient à la musique. La *déclamation musicale* est le récitatif.

MUSICALEMENT, adv. Conformément aux préceptes de la musique.

MUSICIEN, s. m. Qui sait la musique, qui sait chanter ou jouer

d'un instrument, qui compose (voy. *Chanteur, Instrumentiste, Compositeur*).

MUSICO, s. m. Nom qu'on donnait autrefois aux castrats et qu'on donne encore quelquefois aux femmes qui chantent en voix de *contralto* (voy. ce mot).

MUSIQUE, s. f. Résultat de la combinaison des sons dont l'objet est d'émouvoir l'ame de manières diverses et de plaire à l'oreille.

La *musique*, considérée comme art, renferme plusieurs parties dont les principales sont : l'*invention* formant un tout mélodique, harmonique et rhythmique ; la *technologie*, ou l'art d'écrire et de lire les combinaisons des signes ; l'*exécution*, ou l'art de chanter et de jouer des instrumens.

MUSIQUE D'ÉGLISE. Musique écrite sur les paroles de la Messe, des Vêpres, des Complies, des Antiennes, Hymnes, Litanies, Psaumes, etc. Il y a de la musique d'église pour les voix seules, il y en a avec accompagnement d'orgue et avec orchestre. Le *plain-chant* (voy. ce mot) est la musique primitive de l'Église.

MUSIQUE DRAMATIQUE. C'est celle qui est destinée au théâtre (voy. *Mélodrame, Opéra, Opéra-comique, Opéra-bouffe*). On dit quelquefois que la *musique instrumentale*, et même la *musique d'église*, est dramatique lorsqu'elle exprime des affections passionnées de l'ame et lorsqu'elle fait naître de vives émotions.

MUSIQUE INSTRUMENTALE. Celle qui est destinée aux instrumens.

MUSIQUE MILITAIRE. Marches, pas redoublés (voy. ces mots) écrits pour être joués sur des instrumens à vent et de percussion à la tête des troupes.

MUSIQUE VOCALE. Musique écrite pour les voix.

MUTATION (JEUX DE). On appelle ainsi les registres de l'orgue dont les tuyaux ne sont point accordés au diapason des jeux de fonds et qui sonnent ou la tierce, ou la quarte, ou la quinte de ceux-ci, et quelquefois plusieurs de ces intervalles à la fois (voy. *Cornet, Cymbale, Fourniture, Larigot, Nazard, Tierce*, etc. Voy. aussi ch. XV).

MUTATION, s. f. (voy. *Muances*).

N

NAZARD, s. m. Jeu d'orgue qui tire son nom de sa qualité de son nazillarde. Il sonne la quinte du *prestant* (voy. ce mot), c'est pourquoi on lui donne quelquefois le nom de *quinte*. Le *nazard* est de l'espèce de jeux d'orgues qu'on appelle *jeux de mutation*.

NATUREL. Adjectif dont on se sert souvent en musique d'une manière impropre en appelant *ton naturel* d'une note l'état de cette note lorsqu'elle n'est accompagnée d'acun dièse ni bémol. On trouve dans la plupart des méthodes de musique que *le dièse hausse la note d'un demi-ton*, que *le bémol la baisse d'autant*, et que *le bécarre la remet dans son ton naturel*. L'erreur est évidente, car il est naturel à une note d'être accompagnée d'un dièse ou d'un bémol lorsque le ton et le mode l'exigent.

NEUVIÈME, s. f. Intervalle de deux notes dont la plus haute est à l'octave supérieure de la seconde. La *neuvième* peut être majeure ou mineure; en l'un ou l'autre cas elle est une dissonance (voy. *Dissonance*).

NICOLO, s. m. Nom d'une ancienne sorte de hautbois qui était à la quinte inférieure du hautbois ordinaire et qui n'est plus en usage.

NOCTURNE, s. m. Nom qui dans l'origine se donnait à de certaines pièces qu'on jouait la nuit dans des sérénades (voy. ce mot), et qui ensuite a passé à de petits morceaux à deux, trois ou quatre voix, mais plus communément à deux. Le style du nocturne est, comme celui de la romance, doux et gracieux. On écrit ordinairement ce genre de morceau pour un soprano et un ténor, ou pour deux sopranı.

NOELS, s. m. Mélodies simples de quelques cantiques qui se chantent à l'église pendant les fêtes de Noël. Ces vieux airs sont originaires de la Provence et de la Bourgogne. Les Français aiment beaucoup les Noëls, et les organistes en jouent souvent en disposant les registres de leur instrument de manière à imiter la musette; les plus habiles les varient et y introduisent des difficultés. Les Noëls de Daquin ont eu autrefois de la réputation.

NOIRE, s. f. Figure de note qui a cette forme  , et qui représente

la durée de son égale au quart de la ronde et à la moitié de la blanche.

NON TROPPO. Expression italienne qui se joint aux indications de mouvement, de vitesse ou de lenteur, ou aux modifications de force et de douceur. Ainsi *Non troppo allegro* veut dire *pas trop vite*; *non troppo adagio*, pas trop lent; *non troppo forte*, pas trop fort.

NOTATION. Système d'écriture de la musique par des caractères spéciaux.

NOTE, s. f. Caractère de musique qui indique à la fois le son qu'il faut produire et la durée de ce son.

NOTE est pris aussi souvent par abstraction comme le nom d'un son qui peut être représenté par un signe; c'est ainsi qu'on dit qu'il y a sept notes dans la musique qui sont *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*. Dans ce cas *note* est synonyme de *son*.

NOTE SENSIBLE. On appelle ainsi la septième note d'une gamme, lorsque, par de certaines combinaisons, elle est appelée impérieusement à monter sur la huitième appelée *tonique* (voy. ce mot). Elle fait pressentir cette tonique, elle en fait sentir la présence future; de là lui vient le nom de *note sensible*.

NOTER, v. a. Action d'écrire la musique avec les notes et les autres caractères nécessaires pour l'intelligence de la pensée du compositeur. On se sert plus souvent du verbe *copier*, mais ce terme est impropre à l'égard des musiciens qui ne copient pas les ouvrages des autres, mais qui écrivent ceux qu'ils inventent. *Noter* est pour ce cas le mot convenable.

NOTES DE PASSAGE. On appelle de ce nom les notes qui ne font point partie de l'harmonie et qui ne sont que des points intermédiaires entre les notes essentielles des accords.

NOTEUR, s. m. On appelait ainsi autrefois les musiciens qui étaient employés dans les chapelles à écrire la musique qu'on distribuait aux exécutans. Ce nom n'est plus en usage; on l'a remplacé par celui de *copiste* (voy. ce mot).

O

OBLIGÉ. Adjectif qui indique qu'on ne peut pas retrancher certaines choses dans l'exécution de la musique; ainsi une *partie*

obligée est une partie de chant ou d'instrument nécessaire, qui n'est point de remplissage, ou qu'on ne peut exécuter à volonté (*a l libitum*). Par syncope on appelait autrefois *récitatif obligé* celui dont l'accompagnement devait être exécuté par tout l'orchestre au lieu de l'être seulement par des accords plaqués sur le clavecin. Cette expression ne s'emploie plus que rarement.

OCTAVE, s. f. Intervalle qui renferme cinq tons et deux demi-tons, et au-delà duquel les sons se reproduisent dans une disposition semblable à celle des divers degrés contenus dans l'octave. L'octave est considérée comme la plus parfaite des *consonnances* (voy. ce mot). Les diverses modifications de l'octave s'appellent *octave juste, octave diminuée, octave augmentée.*

OCTAVE ou OCTAVIN. Petite flûte qui sonne l'octave de la flûte ordinaire. Les Italiens appellent cet instrument *flautino* et quelquefois *piccolo*.

OCTAVIER, v. n. Lorsque le souffle s'introduit avec trop de force dans un instrument à vent, au lieu de produire le son que voulait faire entendre l'exécutant, il donne l'octave supérieure; c'est ce qu'on appelle *octavier*. Il en résulte un effet désagréable à l'oreille. Ce n'est que par un long exercice que les instrumentistes parviennent à ne pas octavier. La clarinette n'octavie pas, elle fait entendre la quinte au lieu de l'octave lorsqu'on force le vent.

ODEOPHONE, s. m. Instrument inventé à Londres par un Viennois nommé Vanderburg. Ce n'était qu'une modification assez bien imaginée du clavi-cylindre de Chladin. Le son se tirait de petits morceaux de métal, au moyen d'un clavier ou d'un cylindre.

OEUVRE, s. m. Ce mot, dont on se sert pour désigner les ouvrages de musique d'un auteur, est masculin en français. On dit l'œuvre IV de Mozart, l'œuvre LV de Beethoven. Cette indication des ouvrages par numéros de production est commode et facile.

ONZIÈME, s. f. On appelait autrefois de ce nom le redoublement de la quarte à l'octave, et l'on appelait *accord de onzième* un accord qu'on désigne maintenant par le nom d'*accord de quarte et de quinte.*

OPÉRA, s. m. Drame en musique (voy. l'Histoire abrégée de l'*opéra*, chap. XVII). L'opéra italien se divise en trois genres:

l'*opéra sérieux*, le *semi-sérieux* et le *bouffe*. L'opéra français est de deux genres : le *grand opéra*, chanté d'un bout à l'autre, et l'*opéra-comique*, où les acteurs parlent et chantent tour à tour.

OPÉRA, s. m. Se prend souvent dans le sens de spectacle et même de salle où l'on joue des opéras. Ainsi quand on dit qu'*on va à l'Opéra*, cela veut dire qu'on se rend dans la salle de l'Opéra, mais non à tel ou tel autre ouvrage qu'on doit représenter.

OPÉRA, mot italien qui signifie *œuvre*, et par lequel on désigne le numéro des ouvrages d'un musicien.

OPÉRA-BALLET. Spectacle mêlé de chant et de danse qui fut fort à la mode en France jusqu'en 1775 et qui est maintenant à peu près oublié.

OPÉRETTE, s. f. Mot qui a passé de la langue allemande dans le français, et par lequel on désigne de petits opéras sans importance sous le rapport de l'art. Ces opéras s'appellent en Italie *des farses*.

OPHICLÉIDE, instrument à vent qui peut être considéré comme l'*alto*, le *ténor* ou la *basse* de la tompette à clefs, selon les dimensions qu'on lui donne.

ORATORIO, s. m. Drame en musique dont le sujet est pris dans la Bible ou dans les légendes des saints. L'invention de l'oratorio est attribuée à saint Philippe de Néri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire, dans la première moitié du seizième siècle.

ORCHESTRE, s. m. Se disait originairement du lieu où les musiciens étaient réunis pour l'exécution de la musique, mais ce mot se prend plus souvent aujourd'hui dans l'acception de la réunion même de ces musiciens et de l'effet qu'ils produisent. On dit qu'un orchestre est bon ou mauvais selon que les musiciens qui exécutent la musique la rendent bien ou mal (voy. sur la composition et les qualités des orchestres, chap. XIX).

ORCHESTRINO, s. m. Nom donné par M. Poulleau, de Paris, en 1808, à un piano à archet de son invention, lequel imitait le violon, la viole d'amour et le violoncelle.

ORCHESTRION, s. m. Nom de deux instrumens à clavier qui ont été inventés vers la fin du dix-huitième siècle. Le premier est un orgue portatif composé de quatre claviers, chacun de 63 touches, et d'un clavier de pédales de 39 touches. L'ensemble de l'instrument présente un cube de 9 pieds. Cet instrument fut construit

en Hollande sur le plan qui en fut donné par l'abbé Vogler, et fut rendu public au mois de novembre 1789 à Amsterdam. On y trouve un mécanisme de crescendo et de decrescendo, et l'intensité de ses sons était semblable à celle d'un orgue de 16 pieds. L'autre instrument du même nom, inventé par Thomas-Antoine Kunz, à Prague, en 1796, était un piano uni à quelques registres d'orgue.

OREILLE, s. f. Est pris souvent pour le sens de l'ouïe à l'égard des perceptions de la musique. *Avoir de l'oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible et capable d'apprécier les moindres différences d'intonation et de mesure. *Avoir l'oreille fausse*, c'est être privé de cette sensibilité d'organe.

ORGANISTE. Artiste qui joue de l'orgue (voy. ch. XIX, quelques renseignemens sur les organistes les plus célèbres et sur la difficulté de jouer de l'orgue).

ORGANO-LYRICON. Instrument inventé à Paris, en 1810, par un français nommé M. de Saint-Pern. Sa forme était celle d'un secrétaire à cylindre; il contenait un piano ordinaire autour duquel se groupaient quelques instrumens à vent.

ORGUE, s. m. au sing. et f. au plur. Le plus grand de tous les instrumens, composé du mécanisme d'un ou de plusieurs claviers et de plusieurs rangées de tuyaux qui vibrent au moyen de l'air fourni par des soufflets (voy. chap. XV, l'analyse abrégée de la construction de l'orgue et l'indication des meilleurs facteurs de cet instrument).

ORGUE A CYLINDRE. Instrument du genre de l'orgue ordinaire, mais dans lequel un cylindre, armé de petits morceaux de métal, remplace les doigts de l'organiste pour faire mouvoir ce clavier. Ce cylindre est mû par une manivelle ou par un mouvement d'horlogerie. On donne souvent les noms d'*orgue d'Allemagne* ou d'*orgue de Barbarie* à l'orgue à cylindre.

ORGUE HYDRAULIQUE. Instrument dont il est parlé par quelques auteurs de l'antiquité; mais les descriptions qu'ils en ont données sont trop obscures pour qu'on puisse savoir quels étaient son mécanisme et sa forme; on sait seulement que les sons y étaient produits au moyen de l'eau.

ORPHEOREON. Instrument de la famille des luths, armé de huit cordes de métal. Il n'est plus en usage.

ORPHICA. Instrument à clavier inventé par M. Rüllig. Les touches

ont si peu de largeur que cet instrument ne peut être joué que par des mains d'enfant.

OUVERTURE, s. f. Symphonie qui précède le commencement de l'action théâtrale d'un opéra ou d'un ballet.

P

P. Cette lettre, par abréviation, signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*.

PANAULON. Flûte traversière qui descend jusqu'au *sol* du violon, imaginée par M. Trexler, de Vienne.

PANDORE, s. f. Instrument à cordes dont le chevalet était oblique et dont la forme avait quelque analogie avec celle du cistre. Les cordes se pinçaient avec une plume. Cet instrument est maintenant hors d'usage.

PANDURA, s. f. Instrument dont on se sert dans le royaume de Naples. Il est peu différent de la mandoline, mais il est plus grand ; il est armé de huit cordes de métal qui rendent une harmonie agréable et qu'on pince avec une plume.

PAN-MELODICON. Instrument inventé, en 1810, par M. Leppich, à Vienne. Il consiste en un cylindre conique, mû par une roue, qui met en vibration de petits morceaux de métal courbés à angles droits, lesquels sont touchés légèrement au moyen d'un clavier.

PANTALON, s. m. Instrument à cordes du genre du tympanon, inventé par un musicien allemand nommé Pantaleon Hebenstreit, au commencement du dix-huitième siècle. Cet instrument avait l'étendue du clavecin et était monté de deux rangs de cordes, les unes en métal, les autres en boyaux. Ses sons étaient majestueux, surtout dans la basse.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle de ce nom le papier sur lequel des portées de cinq lignes sont tracées à de certaines distances par des procédés mécaniques, pour y écrire la musique. On appelle *papier à la française* celui qui est réglé dans sa hauteur, et *papier à l'italienne* celui qui est oblong.

PARODIE, s. f. Signifie littéralement *imitation burlesque*, mais on donne quelquefois ce nom à des morceaux de musique dont on a changé les paroles ou même des pièces instrumentales, dont

on a fait des airs, des duos, etc. Autrefois on appelait improprement *parodies* les traductions d'opéras.

PARODIER, v. a. Faire des parodies en changeant la nature primitive des compositions musicales.

PARTIE, s. f. On appelle de ce nom la portion de musique appartenant à chacune des voix ou à chacun des instrumens qui concourent à former l'ensemble d'un morceau de musique. Ainsi, quand on dit *une partie* de *hautbois*, de *cor*, de *violon*, ou de *ténor*, de *soprano*, on parle de la musique destinée à ces instrumens ou à ces voix pour l'exécution d'une symphonie, d'une ouverture, d'un chœur, etc.

PARTIE, s. f. Est aussi la portion d'un morceau de musique séparée d'un autre par une double barre verticale accompagnée de points qui indiquent l'obligation de recommencer chacune des deux parties. Presque tous les premiers morceaux des sonates, des symphonies, des quatuors, etc., sont coupés en deux parties.

PARTIMENTI, s. m. pl. Nom italien de certains exercices préparés pour l'étude de l'accompagnement et de l'harmonie, dont on fait usage dans les écoles d'Italie. Ces exercices sont composés de parties de basse où les accords sont indiqués par des chiffres placés au-dessus des notes, et ces accords doivent être joués par la main droite des élèves pendant qu'ils jouent la basse avec la gauche. Il y a plusieurs recueils de ces exercices qui sont devenus classiques.

PARTITION, s. f. Réunion de toutes les parties instrumentales et vocales qui entrent dans la composition d'un morceau de musique. Toutes ces parties sont superposées sur la même page de papier réglé afin que le compositeur puisse juger de l'effet de son ouvrage en l'écrivant, et que le chef d'orchestre puisse saisir d'un coup d'œil l'intention de l'auteur. Les voix et les instrumens sont disposés dans la partition selon leur degré d'élévation ou de gravité, les plus aigus aux lignes supérieures, les moyens au milieu, et les plus graves aux lignes inférieures. Il y a cependant des partitions où cet ordre rationnel n'est pas suivi.

PARTITION, s. f. Est aussi une certaine règle d'après laquelle les accordeurs d'orgue et de piano accordent ces instrumens. Chacun a sa méthode à cet égard ; la meilleure est celle qui permet

de comparer le plus souvent et le plus sûrement les différens sons qu'on accorde entre eux avec celui qui a servi de point de départ, parce que celle-là permet de rectifier avec promptitude les erreurs de l'oreille.

PAS-REDOUBLÉ, s. m. Sorte de marche militaire d'un mouvement plus rapide que la *marche* proprement dite. Le pas redoublé est toujours en mesure à $\frac{2}{4}$ ou à $\frac{6}{8}$.

PASSACAILLE, s. f. Air de danse d'un caractère un peu mélancolique et d'un mouvement modéré, dont on faisait autrefois beaucoup d'usage dans les opéras et les ballets, mais qui est maintenant passé de mode.

PASSAGE, s. m. Ce mot a plusieurs acceptions: dans l'une il est pris comme synonyme de *phrase : ce passage est joli, je n'aime point ce passage ;* dans l'autre il signifie un trait de notes rapides, par exemple une gamme d'un mouvement accéléré.

PASSEPIED, s. m. Air de danse à trois temps qu'on employait autrefois dans les ballets et les opéras. Il n'est plus en usage.

PASTICHE, en italien PASTICCIO, s. m. Opéra formé de la réunion de morceaux de musique pris dans plusieurs autres ouvrages dramatiques. On faisait autrefois de ces pastiches en Italie lorsque l'opéra préparé pour la saison dans une ville ne réussissait pas. Presque toujours ils étaient bien accueillis parce que chaque chanteur y faisait introduire les morceaux qui étaient les plus favorables à son talent.

PASTORALE, s. f. Opéra dont les personnages sont des bergers. Ce genre d'ouvrage a eu autrefois de la vogue, mais la fadeur du langage des amans qui en étaient les héros a fait bannir depuis ces pièces de la scène. On donne quelquefois aussi le nom de *pastorales* à de certains morceaux de musique d'un style naïf et champêtre. On connaît la *symphonie pastorale* de Beethoven, chef-d'œuvre du genre.

PATTE A RÉGLER, s. f. Petit instrument de cuivre, composé de cinq rainures également espacées, attachées à un manche, au moyen duquel on trace d'un seul coup les cinq lignes qui forment la portée de musique.

PAUSE, s. f. On donne ce nom à certain silence de la musique et au signe de ce silence (voy. ch. VI).

PAVANE, s. f. Air de danse qui fut fort à la mode dans les sei-

zième et dix-septième siècles. Cet air est originaire d'Espagne; il était d'un caractère grave et d'un mouvement lent.

PAVILLON, s. m. Partie inférieure et évasée de certains instrumens à vent, tels que le hautbois, la clarinette, la trompette et le cor.

PAVILLON CHINOIS. Instrument de percussion dont on se sert dans la musique militaire. Il est composé d'une sorte de chapeau conique en cuivre auquel sont attachés des grelots et des sonnettes, et qu'on agite au moyen d'un long bâton auquel l'appareil est attaché.

PECTIS. Instrument à cordes des anciens Grecs, dont l'invention est attribuée à Sapho.

PÉDALES, s. f. Touches du clavier qui est placé aux pieds de l'organiste; elles servent à faire entendre les notes de basse pendant que les mains exécutent d'autres parties sur les claviers supérieurs (voy. ch. XIX).

Les *pédales* sont aussi des leviers de cuivre qui servent à élever d'un demi-ton les cordes de la *harpe simple*, ou d'un ton, à volonté, dans les *harpes à double mouvement* (voy. ch. XIX).

Enfin les pédales du piano sont des moteurs de certains mécanismes au moyen de quoi on modifie à volonté la qualité de son de l'instrument, soit en levant les étouffoirs, soit en faisant mouvoir le clavier et portant les marteaux sur une ou sur deux cordes, soit enfin en interceptant les vibrations des cordes par l'attouchement de morceaux de buffle, etc.

PÉDALE, s. f. Note soutenue à la basse ou à toute autre partie, sur laquelle plusieurs accords se succèdent sans être même en rapport direct avec elle (voy. ch. X).

PERCUSSION (instrumens de). Ce sont ceux qui résonnent lorsqu'ils sont frappés (voy. ch. XV).

PERDENDOSI (en se perdant). Ce mot italien indique que, dans l'exécution, le son doit diminuer graduellement d'intensité jusqu'à ce qu'il devienne presque imperceptible.

PÉRIODE, s. f. Phrase musicale d'un sens complet, qui se divise en plusieurs autres phrases d'un certain nombre de mesures uniformes et régulières (voy. ch. IX).

PERPÉTUEL (Canon). Canon qui n'a point de fin et qu'on peut toujours recommencer (voy. ch. XII).

PHRASE, s. f. Fragment de mélodie qui a ordinairement pour fragment correspondant une autre phrase d'un nombre égal de mesure, de même rhythme et de même caractère (voy. ch. IX).

PHRASER, v. a. C'est donner à chaque phrase, dans l'exécution de la musique, le caractère convenable, et l'accompagner de tout ce qui peut en augmenter l'effet.

PHYSHARMONICA, s. m. Instrument à lames métalliques qui vibrent par l'action de l'air alimenté par un soufflet. Cet instrument a été inventé par M. Antoine Hackel, de Vienne (v. ch. XV).

PIANISSIMO, très doux. Ce mot se marque en abrégé par un double PP dans la musique.

PIANISTE, Musicien qui joue du piano.

PIANO, doux. Ce mot se marque par abréviation, c'est-à-dire par un P dans la musique. Il indique la nécessité d'adoucir les sons.

PIANO, s. m. Instrument à clavier (voy. chap. XV).

PINCER, v. a. Se dit de l'action de jouer des instrumens dont les cordes se pincent avec les doigts.

PIQUÉ, ÉE, adj. Le *coup d'archet piqué* est celui par lequel on détache les notes avec sécheresse; les *notes piquées* sont celles qui sont surmontées de points ronds ou allongés, et qu'on rend d'une manière sèche et non soutenue.

PIZZICATO, *pincé*. Ce mot se place quelquefois sous les parties de violon, de viole et de basse pour faire connaître que les cordes, au lieu d'être jouées avec l'archet, doivent être pincées avec les doigts.

PLAGAL, adj. Se dit d'une certaine forme des tons du plain-chant, qui est opposée à la forme des tons authentiques (voy. ce mot).

PLAIN-CHANT, s. m. Chant des antiennes, des hymnes, des psaumes, des répons, des proses et de quelques autres pièces de l'office des églises catholiques. Ce chant n'est pas mesuré, et sa tonalité diffère en plusieurs points de la musique profane. Dans le quatrième siècle de l'ère chrétienne, saint Ambroise, archevêque de Milan, donna au plain-chant sa forme primitive en se servant pour cela de quelques anciennes mélodies grecques. Plus tard, le pape Grégoire-le-Grand réforma ce premier plain-chant et lui donna le caractère qu'il a conservé jusqu'ici sous le nom de

chant grégorien. Vers le milieu du dix-huitième siècle, un plain-chant plus orné fut introduit dans les églises de Paris et prit le nom de *plain-chant parisien*. Chaque ordre monastique a eu aussi son plain-chant particulier.

La tonalité du plain-chant diffère de la tonalité de la musique ordinaire en ce qu'il ne se compose pas d'un mode mineur et d'un mode majeur. Elle se divise en huit tons dont quatre sont appelés *authentiques*, et quatre *plagaux*. Les tons authentiques sont ceux dont la dominante est à la quinte supérieure de la tonique; les plagaux sont ceux dont la dominante est à la quarte supérieure de la tonique.

PLANCHE, s. f. On appelle de ce nom les lames d'étain ou de cuivre sur lesquelles on grave la musique. Il y en a de deux formats. Les plus petites se nomment *planches d'opéra*, les plus grandes *planches de symphonie*. Pour quelques ouvrages de luxe, on fait même usage de planches très grandes appelées *grande symphonie*.

PLECTRE, s. m. Morceau de bois ou d'ivoire terminé par un crochet à ses extrémités, dont on se servait dans l'antiquité pour pincer ou pour frapper les cordes de la lyre et de la cythare.

PLEIN-JEU. Sorte de jeu d'orgue composé des jeux de mutation appelés cymbale et fourniture; on joint à cette combinaison les jeux de fonds tels que les bourdons, flûtes et prestans. Ce jeu a de la puissance et de la majesté.

PLEXIMÈTRE, s. m. Instrument du genre du métronome, inventé par le docteur Jean Finazzi d'Omegna, en Sardaigne, fixé à Milan. Le pleximètre diffère des premiers métronomes de Maelzel en ce qu'il marque les premiers temps de chaque mesure par un échappement. Les métronomes construits par M. Bienaimé, d'Amiens, sont établis d'après le même système. M. Wagner, mécanicien de Paris, a aussi introduit un échappement analogue dans les métronomes de Maelzel (voy. ch. VI).

POCHETTE, s. f. Petit violon de poche dont les maîtres de danse se servent pour donner leurs leçons. La pochette sonne une octave plus haut que le violon.

POINT, s. m. Le point placé avant, après, ou entre deux notes, modifiait autrefois la valeur de ces notes de plusieurs manières; dans la musique moderne, le point n'a d'autre effet que d'aug-

menter de moitié la valeur de la note après laquelle il est placé. Les *points* placés au-dessus des notes indiquent qu'elles doivent être détachées.

POINT-D'ORGUE. Arrêt indiqué de cette manière dans la musique 𝄐, pour marquer un repos pendant lequel l'exécutant déploie toute son habileté dans des traits de fantaisie que lui inspire son imagination. Cet artifice, appelé par les Italiens *cadenza*, s'introduit ordinairement dans les concertos d'instrumens ou dans les solos de chant.

POLONAISE, s. f. Air à trois temps, d'un mouvement lent, en usage dans la Pologne, et dont on fait des chansons et des airs de danse. Les morceaux qui portent le nom de *polonaises* dans les sonates, les concertos, etc., se prennent d'un mouvement plus animé que les polonaises véritables.

POLYCORDE, s. m. Instrument à archet, inventé en 1799, par M. Hilmer de Leipsick. Il ressemblait à la contrebasse et pouvait en tenir lieu, bien qu'il n'eût que 16 pouces de longueur sur 10 et demi de largeur. Sur son manche, long de 11 pouces, et large de 4, étaient tendues dix cordes qui fournissaient à une étendue considérable. Le polycorde était fourni de touches pour former les intonations.

POMPE, s. f. Partie de tuyau en fer à cheval, qui s'emboîte à coulisse dans d'autres tuyaux pour baisser ou hausser à volonté l'intonation du cor et de la trompette, par l'allongement ou le raccourcissement de la colonne d'air. La flûte et la clarinette ont aussi une pompe formée d'une emboîture en métal, dont l'emploi est le même que celui de la pompe du cor ou de la trompette.

PONTICELLO, s. m. Nom italien du chevalet des instrumens à archet.

PONT-NEUFS, s. m. On appelait autrefois de ce nom les airs des chansons vulgaires et des vaudevilles. Ce nom leur venait de ce qu'autrefois les marchands de ces chansons se plaçaient sur le Pont-Neuf, à Paris, pour chanter et débiter leur marchandise. On dit encore aujourd'hui, par mépris de certains airs dont la mélodie est commune, que ce sont des *ponts-neufs*.

PORT-DE-VOIX, en italien, *portamento*. Accent de la voix dans la succession des sons, soit en montant, soit en descendant. Il se

fait en posant la voix soit au-dessus, soit en dessous du son qui doit être attaqué et en glissant sur les sons intermédiaires jusqu'à ce qu'on arrive à l'intonation voulue. Le *port-de-voix* produit un bon effet lorsqu'il est employé à propos, mais il devient fatigant si on en use trop fréquemment.

PORTÉE, s. f. Réunion de cinq lignes sur lesquelles on écrit la musique.

POSITIF, s. m. Petit orgue avec lequel on accompagne le chœur, et qui est ordinairement placé en avant du grand orgue (voy. ch. xv).

POSITION, s. f. Ce mot a plusieurs acceptions en musique. Dans la science de l'harmonie les *positions* des notes des accords se distinguent en raison de leur rapprochement ou de leur éloignement de la basse. Dans les accords composés de trois notes, chacune pouvant être la plus rapprochée de la basse, la moyenne ou la plus éloignée, il y a lieu à trois positions. Ceux qui sont composés de quatre notes peuvent se présenter sous l'aspect de quatre positions différentes. On appelle aussi *positions* les divers placemens de la main sur le manche des instrumens à cordes pincées ou à archet. La première position est celle qui est la plus rapprochée des chevilles; les autres, à mesure qu'on s'élève vers les sons aigus, s'appellent *seconde*, *troisième position*, etc.

POT-POURRI, s. m. Sorte de pièce de musique instrumentale qui a eu autrefois beaucoup de vogue et qui est maintenant oubliée. Elle consistait en un certain nombre d'airs connus, enchaînés au moyen de quelques traits intermédiaires et parfois variés.

PRÉLUDE, s. m. Fantaisie courte par laquelle les instrumentistes se préparent quelquefois à jouer le morceau qu'ils ont sous les yeux. Il faut être avare de ces fantaisies, et les préludes doivent être courts.

PRÉLUDER, v. act. Jouer des préludes.

PRÉPARATION, s. f. Effet d'une note qui est entendue dans l'état de consonnance avant de devenir dissonance (voy. ch. x).

PRÉPARATION AU CHANT (voy. *Solfége* et *Vocalisation*).

PRESTANT, s. m. Jeu d'orgue de l'espèce des flûtes, dont le plus grand tuyau a 2 pieds de longueur (voy. ch. xv).

PRESTO, adv. Mot italien qui indique un mouvement vif dans l'exécution d'un morceau de musique.

PROGRESSION, s. f. Mouvemens réguliers d'harmonie dans une forme déterminée et prolongée.

PROLOGUE, s. m. Introduction d'opéra autrefois en usage, dont le sujet n'avait aucun rapport avec celui de la pièce. Quelquefois le prologue était assez développé pour être lui-même une espèce de petit opéra. Le prologue n'est plus de mode.

PROLONGATION, s. f. Note qui, ayant été entendue dans un accord, se prolonge par une liaison sur l'accord suivant.

PRONONCIATION, s. f. Art d'articuler les paroles dans le chant. Une bonne prononciation est un grand moyen d'effet pour les chanteurs, mais c'est une qualité fort rare.

PROSE, s. f. Pièce de plain-chant qui se chante en certaines circonstances Le *Dies iræ* est la prose des morts.

PSALMODIE. Chant des psaumes sur une seule intonation de la voix, en sons soutenus et avec l'accent oratoire.

PSALTÉRION, s. m. Instrument à cordes qui n'est presque plus en usage. Il a la forme d'un triangle et est monté de cordes métalliques qu'on frappe avec de petites baguettes.

Q

QUADRUPLE CROCHE, s. f. Figure de note représentant un son d'une durée égale à la huitième partie d'une croche. La quadruple croche est faite ainsi  ; quand il y en a plusieurs ensemble elles sont réunies par quatre barres qui traversent la queue des notes.

QUART DE SOUPIR. Silence qui a la durée d'une double croche et qui équivaut au quart du soupir.

QUART DE TON. Quatrième partie de l'intervalle d'un ton. Notre oreille n'est point habituée à mesurer de si petits intervalles; c'est pourquoi celui-ci n'est employé ni dans la mélodie, ni dans l'harmonie. Les peuples orientaux, habitués à faire usage de beaucoup de petits intervalles dans la musique, ont une gamme chromatique par quarts de ton.

QUARTE, s. f. Intervalle consonnant qui se peut présenter sous divers aspects. La *quarte juste* est composée de deux tons et un

demi-ton; la *quarte majeure* renferme trois tons et prend quelquefois, à cause de cela, le nom de *triton*; la *quarte diminuée* est composée d'un ton et de deux demi-tons.

On a long-temps considéré la quarte comme une dissonance, mais, étant un renversement de la quinte, elle ne peut être qu'une consonnance.

QUARTE DE NAZARD. Jeu d'orgue fait d'un mélange de plomb et d'étain qui sonne la quarte supérieure du nazard ou l'octave aiguë du *prestant*.

QUARTETTO (voy. *Quatuor*).

QUATUOR, s. m. Morceau de musique pour quatre voix ou quatre instrumens. Dans la musique moderne, le quatuor vocal est souvent accompagné par des instrumens.

Le quatuor instrumental est un genre de composition qui a fourni à beaucoup de grands compositeurs, tels que Haydn, Mozart et Beethoven, l'occasion de déployer toutes les ressources du génie et du talent, et de produire des effets qui ne semblent pas pouvoir être trouvés dans les combinaisons d'un si petit nombre d'instrumens (voy. ch. XIX).

QUEUE, s. f. On appelle de ce nom le trait vertical qui est attaché à la tête des notes de musique.

QUEUE, s. f. Partie du violon, de l'alto, du violoncelle et de la contrebasse à laquelle l'extrémité inférieure des cordes est attachée. On lui donnait aussi le nom de *cordier*.

QUINTE, s. f. Intervalle consonnant qui peut se présenter sous plusieurs aspects. La *quinte juste* est composée de trois tons et demi; la *quinte mineure*, appelée par quelques musiciens *quinte diminuée* et par d'autres *fausse quinte*, est composée de deux tons et de deux demi-tons; la *quinte augmentée* est composée de trois tons et deux demi-tons. On appelait autrefois cet intervalle *quinte superflue*.

QUINTE. Jeu d'orgue qui sonne la quinte du *prestant*. On lui donnait autrefois le nom de *nazard* (voy. ce mot).

QUINTE, s. f. Nom par lequel on désigne quelquefois la viole ou alto.

QUINTES CACHÉES. On donne ce nom en musique à des successions harmoniques qui font pressentir la succession de deux quintes consécutives.

QUINTETTE, s. m. Morceau de musique composé pour cinq voix

ou cinq instrumens. Le quintette vocal est souvent accompagné par l'orchestre. Il y a, dans des genres différens, d'admirables quintettes d'instrumens composés par Boccherini, Beethoven, Mozart et Onslow. M. Reicha en a composé pour des instrumens à vent; leur facture est élégante.

QUODLIBET, s. m. Pièce de musique autrefois en usage en Allemagne, et qui était composée pour les voix sur des paroles comiques et quelquefois grivoises.

R

RACLER, v. a. Terme de mépris par lequel on désigne la mauvaise manière de jouer d'un instrument, tel que le violon ou la basse, en faisant crier les cordes sous l'archet.

RACLEUR, s. m. Musicien qui joue avec dureté du violon ou de la basse.

RALLENTANDO, *en ralentissant*. Ces mots se mettent sous les passages d'un morceau de musique dont l'expression exige que le mouvement soit ralenti dans de certains endroits.

RAMAGE, s. m. On désigne par ce nom le chant modulé et phrasé des oiseaux chanteurs, tels que le rossignol, la fauvette, le serin, etc.

Ramage se prend en mauvaise part lorsqu'il s'agit d'un chanteur qui ne plaît pas. C'est en ce sens qu'on dit: L'ennuyeux ramage de cet homme me fatigue.

RANZ DES VACHES. Airs populaires des montagnes de la Suisse. Il y en a d'historiques dans chaque canton, mais les musiciens du pays en composent chaque jour. Les *ranz des vaches* se chantent ou se jouent par les pâtres sur le cor des Alpes (*Halp-Horn*).

RAPPORTS DES INTERVALLES. Calcul exact des distances des sons entre eux (voy. ch. XI).

RASGADO, s. m. Prélude des *boleros* et des *seguedilles* que les Espagnols exécutent en faisant sonner rapidement toutes les notes de la guitare avec le pouce.

RÉ. Nom de la deuxième note de la gamme du ton d'*ut*. Chez les Allemands et les Anglais on l'indique par D.

REBEC. Instrument d'une forme à peu près semblable à celle du violon, dont on faisait usage en France dans le moyen-âge, et qui ne fut abandonné qu'à la fin du dix-septième siècle par les ménétriers. Le rebec était monté de trois cordes; il y avait des dessus, des quintes, des tailles et des basses de rebec.

RÉCIT, s. m. On appelait autrefois de ce nom tout morceau de musique à voix seule. On disait *un récit de taille, de basse* ou *de haute-contre,* pour un air, un motet écrit pour ces voix.

RÉCITANT, part. Celui qui chante un récit.

RÉCITATIF, s. m. Partie de la musique dramatique qui n'est point mesurée et que le chanteur exécute à volonté en tirant ses principaux moyens d'effet de l'articulation et de l'accent qu'il donne aux paroles. Cette partie des scènes d'un opéra est ordinairement suivie d'un air, d'un duo, ou de tout autre morceau de musique mesurée.

Le *récitatif* n'est quelquefois accompagné que par la basse et le piano; on lui donne le nom de récitatif libre. On s'en sert principalement dans l'opéra bouffe italien. Le chanteur le débite rapidement et donne aux paroles moins d'accentuation qu'à tout autre récitatif.

Le récitatif accompagné par l'orchestre, et qui se chante avec force et accent, s'appelle *récitatif obligé*; on en fait particulièrement usage dans les opéras sérieux et dans ceux de demi-caractère.

RÉCITER, v. a. Chanter un récit.

REDOUBLÉ, adj. L'intervalle redoublé est celui qui, dans un accord, est fait par deux parties, soit à l'unisson, soit à l'octave. Dans un accord de sixte, par exemple, on redouble ou la tierce, ou la sixte, rarement la basse.

RÉDUCTION, s. f. Musique à grand orchestre, de quelque nature que ce soit, arrangée pour le piano ou pour un petit nombre d'instrumens. Au lieu de *réduction* on se sert quelquefois du terme d'*arrangement*.

RÉDUIRE. Arranger une partition pour le piano ou pour un petit nombre d'instrumens.

REFRAIN, s. m. Terminaison d'un couplet ou d'un air de vaudeville qu'on répète ordinairement deux fois et qu'on chante quelquefois en chœur.

RÉGALE, s. f. Le plus ancien des jeux d'orgue, composé seule-

ment d'anches montées sur leurs pieds. Ce jeu n'existe plus dans l'orgue.

REGISTRE, s. m. Les *registres* sont des règles de bois que l'organiste tire ou pousse, et qui font agir de certains mouvemens pour ouvrir ou fermer les jeux de l'orgue selon qu'il éprouve le besoin de les faire chanter ou de les réduire au silence. La poignée par laquelle l'organiste ouvre ou ferme un registre s'appelle *tirant*.

REGISTRES DE LA VOIX. Étendue naturelle de chaque genre de voix. La voix de poitrine est un *registre*; la voix de tête, communément appelée *fausset*, et plus exactement *sur-laryngienne*, est un autre registre. L'égalisation de l'intensité et de la qualité du son dans le passage d'un registre à l'autre est une des plus grandes difficultés de l'art du chant.

RÈGLE DE L'OCTAVE. Succession naturelle d'accords sur toutes les notes de la gamme, tant en montant qu'en descendant, sans altération, substitution ni retardement. La règle de l'octave est le fondement de toute harmonie.

RÉGLER le papier de musique, c'est y tracer les parties nécessaires pour écrire les notes et les autres signes.

RÈGLES DE LA COMPOSITION. Collection de préceptes dictés par l'expérience acquise dans l'art d'écrire la musique (voy. ch. XII).

RÉGLEUR, s. m. Ouvrier qui trace les portées sur le papier pour écrire la musique.

RÉGLURE, s. f. Manière dont le papier est réglé. Il ne faut pas que la réglure soit trop noire ni trop serrée.

RÉGULIER, adj. Un mouvement d'harmonie est régulier quand il ne donne lieu qu'à de bonnes successions d'intervalles; dans le cas contraire il est *irrégulier*.

RELATIF. Un ton est relatif d'un autre quand il offre à la clef les mêmes signes de tonalité. En pareil cas, l'un des tons est un mode majeur, et l'autre un mode mineur.

RELATION, s. f. Rapport entre un son qui vient d'être entendu dans une partie vocale et instrumentale, et un autre son qu'on entend actuellement dans une autre. Lorsque ces deux sons concourent à laisser dans l'oreille la sensation d'une consonnance exacte, la *relation* est bonne; quand il résulte de leur rapport une consonnance altérée, la *relation est fausse*. Les *fausses relations* sont proscrites en composition.

REMPLISSAGE, s. m. On appelle *parties de remplissage* celles qui, dans un contrepoint, ne remplissent pas les conditions de canon, de l'imitation, ou du contrepoint double (voy. ch. XII). On appelait aussi autrefois *parties de remplissage* (di ripieno) celles qui dans les concertos ne jouaient que dans les *tutti* (voy. ce mot) pour donner plus de force à l'ensemble.

RENTRÉE, s. f. Se dit en général d'un instrument ou d'une voix qui, après un silence, se fait entendre de nouveau. Ce mot s'applique particulièrement au *sujet* et à la *réponse* d'une *fugue* (voy. ces mots).

RENVERSÉ, ÉE, adj. Un intervalle ou un accord renversé sont ceux dans lesquels l'ordre des parties est interverti de telle sorte que les notes graves sont transportées aux parties supérieures, et que celles-ci passent aux notes graves.

RENVERSEMENT, s. m. Changement de disposition dans les notes qui composent un accord et dans les parties qui forment une harmonie.

RÉPERCUSSION, s. f. Mot nouvellement introduit dans le langage de la science musicale, et qui signifie la même chose que la *rentrée* des parties dans la fugue.

RÉPÉTER, v. act. Faire une *répétition*.

RÉPÉTITION, s. f. Étude d'un morceau de musique ou d'un opéra par ceux qui doivent l'exécuter. Les répétitions sont partielles ou générales selon qu'elles ont lieu seulement entre un petit nombre de musiciens, ou que tout l'orchestre, les chanteurs et les choristes sont réunis.

RÉPLIQUE, s. f. Signifie *octave* quand il s'agit d'un son redoublé, et *reprise du sujet* lorsqu'on parle d'une fugue.

RÉPONSE. s. f. Imitation d'un sujet de fugue dans laquelle on altère quelque intervalle de ce sujet (voy. ch. XII).

REPOS, s. m. Terminaison d'une phrase, d'une période, etc., dans un morceau de musique; on distingue les *repos incidens* des *repos finals*.

REPRISE, s. f. Première et seconde moitié d'un morceau de musique dont la séparation est marquée d'une double barre accompagnée de points comme ceci  Cette séparation indique que chaque moitié de ce morceau doit être chantée ou jouée deux fois.

REPRISE D'UN OPÉRA. Représentation qu'on donne après avoir été plus ou moins long-temps sans le jouer.

REPRISE DU SUJET. Rentrée, par le thème d'une fugue, d'une partie qui a fait un repos.

RÉSOLUTION. Succession d'un intervalle ou d'un accord consonnant à un intervalle ou à un accord affecté de dissonance.

RÉSONNANCE, s. f. Production du son par la mise en vibration d'un corps sonore tel qu'une corde, une table harmonique, un tuyau, une plaque métallique, etc.

RESPIRATION, s. f. Action des poumons lorsqu'ils se remplissent d'air et qu'ils le repoussent ensuite. Cette action se compose de l'*aspiration*, c'est-à-dire, de l'attraction de l'air, et de l'*expiration*, c'est-à-dire la répulsion de l'air. L'art de respirer à propos et de ménager la respiration est une des parties les plus difficiles du chant.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher autant que possible les uns des autres tous les sons qui entrent dans sa composition.

RETARD, s. m. *Le retard* d'une note d'un accord résulte de la *prolongation* d'une autre note qui lui est étrangère (voy. *Prolongation*).

RHYTHME, s. m. Combinaison symétrique des durées longues et brèves des sons (voy. ch. XI).

RHYTHMIQUE (*musique*). Qui est ordonné dans un ordre symétrique de durées.

RICERCARE ou RICERCATA (*recherche* ou *recherchée*). Morceau de musique basé sur l'imitation d'un ou de plusieurs thèmes qui concourent à former un ton mélodique et harmonique. Les duos et les trios de Clari, de Steffani, de Durante et de Handel sont des *ricercart*.

RIGODON ou RIGAUDON. Air de danse à deux temps, d'un mouvement vif, qui n'est plus en usage.

RINFORZANDO, en *renforçant*. Mot italien qui indique une nuance de force croissante des sons dans l'exécution de la musique.

RIPIENO, *remplissage*. *Violino di ripieno*, *violon de remplissage*, c'est-à-dire partie de violon non obligée.

RISOLUTO, c'est-à-dire d'une manière résolue. Indication de mouvement décidé dans la musique.

RITARDANDO, *en retardant*. Mot qui indique l'obligation de ralentir dans l'exécution de la musique. Ce mot est synonyme de *rallentando*.

RITOURNELLE, s. f. Prélude instrumental qui précède le début du chanteur dans un air ou dans tout autre morceau.

ROLE, s. m. Chanter un rôle c'est exécuter tous les moreaux qui sont mis par le poète et le musicien dans la bouche d'un personnage d'un drame.

ROMANCE, s. f. Petit air avec ou sans paroles, d'un caractère simple et mélancolique, et d'une mélodie douce et pure.

RONDE, adj. pris subst. Nom d'une note de musique de forme circulaire, sans queue, dont la durée est double de la blanche et quadruple de la noire. On l'appelait autrefois *semi-brève*.

RONDE, s. f. Air de danse composé pour être chanté, divisé en couplets avec un refrain qui souvent se répète en chœur et sur lequel les danseurs sautent en cercle, se tenant par la main.

RONDEAU, s. m. Morceau de musique dont le thème se reprend deux ou trois fois, et qui peut être d'un mouvement lent ou vif. Il y a des rondeaux pour la voix et pour les instrumens.

ROSALIE, s. f. Nom d'une phrase répétée plusieurs fois, en montant chaque fois d'un degré. Les *rosalies* sont considérées comme des phrases défectueuses, parce qu'elles laissent trop prévoir leur marche mélodique et harmonique.

ROSE, s. f. Nom des ouvertures circulaires pratiquées dans la table des clavecins, théorbes, luths et guitares.

ROULADE, s. f. Nom vulgaire des traits rapides dans le chant.

ROULEMENT, s. m. Succession rapide de percussions sur la peau tendue des tambours et des tymbales.

S

SABOT, s. m. Sorte de crochet qui, dans les anciennes harpes, pressait la corde pour l'élever d'un demi-ton lorsque le pied de l'exécutant s'appuyait sur la pédale qui correspondait à cette corde. Ce mécanisme était défectueux et se dérangeait souvent; Érard lui a substitué avec succès celui d'une fourchette qui saisit la corde et la raccourcit en tournant sur elle-même.

SAGUEBUTE, s. f. Ancien nom français du trombone.

SALTARELLE. Air de danse italien à trois temps, en rhythme boiteux de notes inégales.

SARABANDE, s. f. Air de danse espagnol, à trois temps, d'un caractère grave, et qu'on chantait quelquefois avec des paroles, au lieu de le jouer avec les instrumens.

SAUT, s. m. Toute succession de notes qui ne se suivent pas immédiatement dans l'ordre de la gamme ascendante ou descendante est un *saut*. Dans l'art d'écrire, ces successions sont proscrites lorsqu'elles donnent lieu à des intonations difficiles ou à des dissonances irrégulièrement attaquées ou résolues.

SAUTEREAU, s. m. Lame de bois mince, armée d'un morceau de plume ou de buffle, qui, dans les clavecins, était poussé contre les cordes par la touche; la plume ou le buffle, faisant l'effet d'un ressort, produisait le son de la corde en s'échappant.

SAUTEUSE, s. f. Valse d'un mouvement rapide, à deux temps.

SAUVER (*la dissonance*). C'est la résoudre en la faisant descendre d'un degré sur la note suivante.

SCÈNE, s. f. On donne ce nom en musique à un air à plusieurs mouvemens, précédé ou coupé de récitatifs.

SCHERZANDO. Mot italien qui indique un mode d'exécution légère et badine.

SCHERZO, badinage. Ce nom se donne maintenant aux morceaux à trois temps des symphonies, quatuors, etc., qu'on appelait autrefois *menuets*. Le nom de *scherzo* leur a été appliqué depuis que leur mouvement s'est considérablement accéléré.

SCORDATURA. Mot italien qui n'a pas d'équivalent en français, et qui signifie l'action de désaccorder les instrumens pour produire des effets particuliers. Paganini fait souvent usage de la *scordature*; les guitaristes y ont aussi recours.

SEC, adj. Un son *sec* est celui qui n'est pas prolongé.

SECONDE, s. f. Intervalle dissonant de deux notes voisines. Il y a trois sortes de seconde: la *seconde mineure*, formée d'un demi-ton; la *seconde majeure*, formée d'un ton; la *seconde augmentée*, composée d'un ton et demi.

SEGNO (*al*). Ces mots, placés près d'un signe quelconque à la fin d'un morceau, indiquent qu'il faut recommencer à l'endroit où ce signe est placé.

SEGUE, *suivez*. Ce mot, placé entre deux morceaux de musique,

fait connaître que le second doit suivre immédiatement le premier.

SEGUEDILLE ou SEGUIDILLE. Air de danse espagnol, à trois temps, d'un mouvement rapide.

SEMI-BRÈVE, s. f. Ancien nom de la figure de note qu'on appelle maintenant *ronde*.

SEMPLICE, avec simplicité. Indication d'un mode d'exécution qu'on trouve quelquefois dans la musique.

SEPTIÈME, s. f. Intervalle dissonant formé de deux notes qui sont à la distance de six degrés diatoniques. Il y a trois sortes de septièmes: la *septième mineure*, composée de quatre tons et deux demi-tons inégaux; la *septième majeure*, composée de cinq tons et un demi-ton; la *septième diminuée*, composée de deux tons et trois demi-tons inégaux.

SEPTUOR, s. m. Composition pour sept voix ou sept instrumens.

SÉRÉNADE, s. f. Concert qui se donne le soir sous les fenêtres de quelqu'un, et qui est composé de voix ou d'instrumens.

Sérénade est aussi le nom de certains morceaux de musique où le compositeur a fait des associations d'instrumens peu usitées, et dont la forme diffère en quelques points des autres pièces régulières.

SERINETTE, s. f. Très petit orgue à cylindre dont on se sert pour l'éducation des serins.

SERPENT, s. m. Instrument à vent dont on se sert particulièrement dans les églises et dans la musique militaire où il forme la basse avec le trombone et l'*ophicléide*. Le serpent se joue avec une large embouchure qu'on appelle *bocal*. Cet instrument a été longtemps fort imparfait; on l'a perfectionné en lui ajoutant des clefs.

SEXTUOR, s. m. Composition pour six voix ou six instrumens.

SFORZANDO, en renforçant. Ce mot italien indique une nuance d'expression dans l'exécution de la musique, où l'intensité des sons est augmentée graduellement.

SI. Septième note de la gamme d'*ut*, et l'un des noms dont on se sert pour *solfier* (voy. ce mot).

SICILIENNE, s. f. Air originaire de Sicile, à $\frac{6}{8}$, d'un mouvement modéré. Chaque mesure de cet air commence par trois croches dont la première est pointée.

SIGNES, s. m. Caractères qui servent à écrire la musique, et qui

se composent des notes, des clefs, des dièses, bémols, bécarres, pauses, etc., etc.

SILENCES, s. m. Interruptions dans l'audition des sons, qui sont mesurées comme les sons eux-mêmes. On donne aux signes de ces interruptions le nom de *silences* (voy. ch. VI).

SILLET, s. m. Petite pièce d'ivoire ou de bois dur placée à l'extrémité supérieure du manche des instrumens à cordes pincées ou à archet, qui sert de point d'appui aux cordes, et qui les élève de manière qu'elles ne posent pas sur la touche.

SISTRE, s. m. Instrument de percussion, en usage dans l'ancienne Égypte. Il était composé d'un corps sonore de métal, d'une forme à peu près ovale, qui était percé de trous pour y poser des baguettes métalliques, sur lesquelles on frappait pour en tirer des sons.

SIXTE, s. f. Intervalle consonnant qui tire son nom de la quantité de degrés compris dans leurs extrémités. Il y a trois sortes de sixtes: la *sixte mineure*, composée de trois tons et deux demi-tons inégaux; la *sixte majeure*, composée de quatre tons et un demi-ton; la *sixte augmentée*, composée de quatre tons et deux demi-tons inégaux.

SMORZANDO (voy. *Diminuendo*).

SOL. Cinquième note de la gamme d'*ut* et l'un des noms dont on se sert pour solfier.

SOLFÉGE ou plutôt SOLFÉGES, s. m. Collection d'exercices destinés à faire *solfier* les élèves, c'est-à-dire à chanter en nommant les notes. On donne généralement le nom de *solféges* aux livres élémentaires qui contiennent les principes de la musique, et des leçons propres à solfier, disposées dans un ordre systématique.

SOLFIER, v. n. Chanter des exercices de solfége en nommant les notes.

SOLO, s. m. Mot italien francisé qui, appliqué à la musique, signifie un morceau joué par un seul instrument, communément accompagné par un orchestre plus ou moins considérable. Ce mot s'applique aussi à l'artiste qui, dans une chapelle, un orchestre, ou toute autre assemblée de musiciens, joue les solos écrits pour son instrument; ainsi on dit un *violon solo*, un *violoncelle solo*, etc.

SOLMISATION, s. f. Action de solfier (voy. *Solfier* et *Solfége*).

SOLUTION, s. f. Se dit d'un canon énigmatique dont on a trouvé la clef, *la solution*.

SOMMIER, s. m. Espèce de coffre dont la table supérieure est percée de trous, dans lesquels se place l'orifice des tuyaux d'un orgue dont le registre est ouvert, et les fait sonner lorsque l'organiste ouvre leur soupape en pressant avec les doigts les touches qui leur correspondent.

Le *sommier* d'un piano est la pièce de bois solide sur laquelle s'appuie la table à l'endroit où sont placées les chevilles des cordes.

SON, s. m. Sensation qui se produit à l'oreille lorsqu'un corps sonore est mis en vibration (voy. *Corps sonore* et *Vibration*). La musique est le résultat des diverses modifications et combinaisons de la sensation du *son*.

SONORE, adj. Qui a du *son*, un *son* volumineux. On dit d'une voix bien *timbrée* (voy. ce mot) ou d'un bon instrument, qu'ils sont *sonores*. Cela se dit aussi d'une salle de concert ou de spectacle quand elles sont favorables à la propagation du son.

SONORITÉ, s. f. Qualité de ce qui est sonore.

SONS HARMONIQUES. Ces sons se produisent lorsqu'une partie seulement d'une corde ou d'une colonne d'air entre en vibration de manière à faire entendre ou la tierce majeure, ou la quinte, ou l'octave de la corde totale, ou de toute la colonne d'air. Les sons harmoniques ont une qualité plus douce, plus pure, plus moelleuse que les autres sons; on en fait maintenant un fréquent usage sur le violon, la harpe, la guitare, etc.

SONATE, s. f. Composition instrumentale, formée de trois ou quatre morceaux de caractères différens, dont le nom vient de l'italien *suonare*, qui signifie *jouer d'un instrument*. La sonate est faite quelquefois pour un instrument et quelquefois pour plusieurs. Ce genre de pièce, qui a eu autrefois un succès de vogue, est maintenant presque abandonné.

SONATINE, s. f. Petite sonate, sonate facile.

SONNER, v. act. On disait autrefois *sonner de la trompette*; on dit maintenant *jouer* de cet instrument comme de tous les autres.

SONNERIE, s. f. Air ou trait destiné à être joué sur la trompette, pour indiquer les diverses parties du service de la cavalerie mi-

litaire. Il y a vingt-huit sonneries prescrites par l'ordonnance pour le service.

SONOMÈTRE, s. m. Instrument destiné à mesurer l'intensité du son. M. Montu a présenté à l'Institut, il y a quelques années, un *sonomètre* d'une autre espèce; c'était une sorte de piano destiné à mesurer tous les intervalles admissibles dans la musique.

SOPRANO. Voix de femme, d'enfant ou de castrat, appelée en français *dessus*. *Primo soprano*, premier dessus; *secondo soprano*, deuxième dessus. *Soprano* fait *soprani* au pluriel.

SOSTENUTO. Soutenu, d'un mouvement et d'un caractère larges.

SOTTE VOCE. Ces mots écrits dans la musique indiquent un mode d'exécution *à demi-voix* ou *à demi-jeu*, c'est-à-dire avec peu d'intensité de son.

SOUFFLERIE, s. f. L'ensemble des soufflets d'un orgue. On donne aussi ce nom au local où est placé l'appareil de la soufflerie.

SOUFFLETS DE L'ORGUE. Appareils composé de planches réunies par des peaux collées, qui fournissent le vent aux sommiers de l'instrument, pour être ensuite distribué dans les tuyaux (voy. ch. xv).

SOUFFLEUR, s. m. Musicien qui, ayant la partition de l'opéra qu'on exécute sous les yeux, guide les acteurs et soulage leur mémoire en leur indiquant les paroles des morceaux qu'ils chantent.

SOUFFLEUR D'ORGUE. Homme qui fait mouvoir les soufflets de cet instrument.

SOUPIR, s. m. Signe de silence dont la durée est égale à celle d'une noire.

SOURDINE, s. f. Espèce d'épinette d'un son sourd et agréable, dont les cordes n'étaient pas pincées par des plumes, mais étaient touchées par des sautereaux garnis de drap.

SOURDINE, s. f. Morceau de bois préparé pour être placé sur le chevalet du violon, de la viole et de la basse, afin d'en amortir les sons dans certains effets indiqués par le compositeur au moyen de ces mots: *Con sordini*. Pour les sourdines du hautbois et de la clarinette, on a imaginé de faire des pavillons rentrans en dedans et n'ayant qu'une petite ouverture. La sourdine des cors est un cône en carton, percé d'un trou à sa base et qu'on place dans le pavillon.

SOUS-DOMINANTE. Nom générique de la quatrième note d'un

ton quelconque. On désigne quelquefois cette note sous le nom de quatrième degré.

SPIRITOSO, avec feu. Ce mot se place à la tête de certains morceaux pour indiquer le mode d'exécution.

STACCATO, détaché. Ce mot indique que l'archet doit détacher toutes les notes.

STRETTE, s. f., en italien STRETTO. Partie d'une fugue où le sujet est traité d'une manière plus serrée qu'au commencement. Ce mot vient de *restretto*, serré (voy. ch. XII).

On se sert aussi du mot *stretta* pour indiquer le mouvement accéléré des finales d'opéra.

STYLE, s. m. On se sert de ce mot, en parlant de la musique, pour désigner le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. A l'égard de la composition, le *style* consiste particulièrement dans la propriété des idées par rapport au genre du morceau et à la pureté dans la manière d'écrire. A l'égard de l'exécution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études.

SUBSTITUTION, s. f. Changement de note dans un accord (voy. ch. XI).

SUITE, s. f. Nom ancien d'une certaine collection des morceaux pour le clavecin, l'orgue, etc. Ces suites contenaient des fugues, des préludes, des gigues, allemandes, etc. On a les suites de Haendel et de Bach, qui sont des modèles de beautés instrumentales.

SUJET, s. m. Thème sur lequel on écrit une *fugue* (voy. ch. XII).

SUPPOSITION (*Accords par*). Nom par lequel on désignait, dans le système de la *basse fondamentale* de Rameau, certains accords qu'on faisait provenir de notes ajoutées au-dessus de certains autres.

SUSPENSION, s. f. Retard dans la résolution d'une ou de plusieurs notes d'une harmonie ou même d'un accord entier (voy. *Prolongation* et *Retard*. Voy. aussi le ch. XI).

SYMPHONIASTE, s. m. Compositeur de plain-chant.

SYMPHONIE, s. f. Dans l'acception générale de ce mot, il signifie une composition pour plusieurs instrumens; mais dans l'usage habituel, c'est le nom d'une œuvre divisée en quatre morceaux

pour un orchestre complet. Les symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven sont connues de tout le monde (voy. ch. XVII).

Les Italiens donnent le nom de *simphonia* (symphonies) aux ouvertures de leurs opéras.

SYMPHONIE CONCERTANTE, s. f. Morceau concerté pour plusieurs instrumens obligés avec accompagnement d'orchestre.

SYMPHONISTE, s. m. Musicien d'orchestre.

SYNCOPE, s. f. Liaison de deux sons semblables dont le premier se trouve au temps faible et le second au temps fort de la mesure. On donne quelquefois à la syncope le nom de *ligature*.

SYSTÈME, s. m. Ce mot a deux acceptions. Dans la première, il signifie doctrine de l'ensemble des connaissances musicales ou de quelque partie de la musique; dans l'autre, c'est la disposition de l'échelle musicale d'un peuple ou d'une époque.

T

TABLATURE, s. f. Manière de noter la musique de certains instrumens, tels que *le luth*, *le clavecin*, *l'orgue*, dans les seizième et dix-septième siècles, afin d'en faciliter l'impression, la complication de ce genre de musique offrant de trop grandes difficultés par les caractères ordinaires de musique, à une époque où la typographie n'était pas avancée sous ce rapport.

TABLATURE est aussi le tableau de l'étendue des instrumens à vent et à trous latéraux, et du doigté de ces instrumens.

TABLE D'HARMONIE. Partie sonore de la caisse des instrumens à claviers et à cordes pincées. La partie sur laquelle on appuie le chevalet des violons, violes et basse, en est la table d'harmonie. On l'appelle simplement *la table*.

TABLER, v. act., un violon, une basse, etc. C'est coller la table sur les *éclisses* (voy. ce mot). *Détabler*, c'est décoller cette table pour corriger quelque défaut de l'instrument.

TACET. Mot latin qu'on écrit dans la musique pour indiquer le silence d'une partie pendant un morceau.

TAILLE, s. f. Nom qu'on donnait autrefois en France à la voix de *ténor*. On dit encore *basse-taille*, qui signifie ténor grave, au lieu de dire simplement comme les Italiens *basse*.

TAMBOUR, s. m. Instrument de percussion dont on fait particulièrement usage dans la musique militaire, où on lui donne le nom de *caisse* pour le distinguer de celui qui en joue, et auquel on donne aussi le nom de *tambour*. Le tambour est composé d'une caisse ronde en cuivre ou en bois, dont les extrémités sont couvertes d'une peau tendue au moyen de cerceaux et de cordes. On joue du tambour en le battant avec deux baguettes.

TAMBOUR (gros) ou *grosse caisse*. Tambour de grande dimension qui, réuni aux cymbales et au pavillon chinois, marque les temps de la mesure et le rhythme dans la musique militaire. Celui qui en joue le porte suspendu horizontalement et frappe une des peaux dont il est recouvert à ses extrémités avec une baguette garnie d'une balle de peau.

Rossini et les musiciens de son école ont introduit le gros tambour dans les finales et dans certains autres morceaux d'opéra.

TAMBOUR ROULANT (voy. *Caisse roulante*).

TAMBOUR DE BASQUE. Petit tambour composé d'un cercle de bois, de deux à trois pouces de largeur, avec une peau tendue d'un côté du cercle, auquel sont attachés des grelots et des lames de métal. La peau du tambour se frappe avec le dos de la main, et l'on fait résonner les grelots soit en glissant le doigt sur la peau du tambour, soit en agitant celui-ci.

TAMBOURIN, s. m. Tambour d'un diamètre étroit, mais plus long que le tambour ordinaire, dont on joue dans la Provence pour marquer le rhythme de la danse. Celui qui en joue avec une seule baguette le tient suspendu à la main qui tient aussi le galoubet sur lequel il exécute les airs de danse.

Tambourin, s. m. C'est aussi le nom d'un air de danse qui n'est plus en usage.

TAM-TAM, s. m. Instrument de percussion originaire de la Chine et de l'Inde, composé d'un grand plateau de mélange métallique dont le son est très fort et se fait entendre long-temps. On s'en sert dans certains effets sombres de la musique dramatique.

TARENTELLE, s. f. Air de danse napolitain d'un caractère gai, en mesure à deux temps. Cet air est court, mais on le recommence plusieurs fois.

TARENTISME, s. m. Maladie qu'on suppose être occasionnée par la piqûre d'une sorte d'araignée, nommée *tarentule*, qui se trouve

dans le royaume de Naples, et qui, dit-on, ne peut être guérie que par la musique. Les dernières observations des médecins ont démontré que la maladie et la guérison ne sont que des spéculations de charlatans.

TASTO SOLO (*à touche seule*). Mots italiens qu'on écrivait autrefois dans la partie de l'organiste, pour lui faire connaître qu'il ne devait pas accompagner la basse par les accords de la main droite.

TEMPÉRAMENT, s.^m. m. Égalisation approximative des demi-tons chromatiques de l'échelle musicale, que les accordeurs de pianos et d'orgue obtiennent en altérant un peu la justesse absolue de tous les intervalles (voy. ch. XI).

TEMPO DI MARCIA. *Mouvement de marche;* — DE MINUETTO, *de menuet;* — GIUSTO, *modéré.* Indications de mouvement qu'on place en tête de quelques morceaux de musique.

TEMPS, s. m. Durée d'une certaine portion de la mesure musicale. Une mesure est à deux, à trois ou quatre temps, selon qu'on mesure une certaine quantité de notes d'une valeur déterminée, en deux, trois ou quatre parties. La rapidité ou la lenteur des temps dépend du *mouvement* (voy. ce mot. Voy. aussi *Mesure* et ch. VI).

TEMPS FAIBLE. On appelle ainsi les temps pairs de chaque mesure; ainsi, dans les mesures à deux et à trois temps, le second est le *temps faible;* dans la mesure à quatre temps, le second et le quatrième sont faibles.

TEMPS FORT. Temps impairs de chaque mesure; ainsi dans la mesure à deux temps, c'est le premier qui est fort; dans la mesure à trois et quatre temps, le premier et le troisième sont forts. C'est sur le temps fort que se placent les syllabes longues et accentuées.

TÉNOR, s. m. Voix d'homme dont l'étendue est la même à peu près que le *soprano*, une octave plus bas. Au reste, cette étendue varie selon les individus.

TENUE, s. f. Note soutenue pendant un certain nombre de mesures.

TERNAIRE, adj. Composé de trois unités. La *mesure ternaire* est celle qui est divisée en trois temps; le *temps ternaire* est celui qui est fractionné par trois notes (voy. ch. VI).

TERPODIUM, s. m. Instrument de l'espèce des clavi-cylindres,

inventé vers 1817, par M. Jean David Buschmann de Friederichsrode, près de Gotha.

TERZETTO, s. m. (voy. *Trio*).

TÉTRACORDE, s. m. Suite de quatre sons par laquelle les Grecs divisaient l'étendue générale de leur échelle musicale. Par exemple, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, composaient un *tétracorde*.

THÈME, s. m. Sujet que le musicien entreprend de traiter dans une composition. La première phrase d'un air en est le *thème*. Le thème d'une fugue s'appelle *sujet* (voy. ce mot).

THÉORBE, s. m. Instrument à cordes de la famille des luths, inventé au commencement du seizième siècle, par un musicien italien nommé *Bardella*. Le théorbe est plus grand que le luth et a deux têtes, l'une pour les cordes qui se doigtent sur le manche, l'autre pour les grosses cordes qui servent pour les basses et qui se pincent à vide. Le dictionnaire de l'académie a conservé l'ancienne manière d'écrire le nom de cet instrument: *tuorbe*.

TIERCE, s. f. Intervalle consonnant qui se divise en quatre sortes: 1° la *tierce mineure*, formée d'un ton et demi; la *tierce majeure*, composée de deux tons; la *tierce augmentée*, qui renferme deux tons et demi, et la *tierce diminuée*, composée de deux demi-tons inégaux.

TIERCE DE PICARDIE. On donne quelquefois ce nom à la tierce majeure qui terminait souvent des morceaux de musique d'église en mode mineur.

TIERCE. Jeu d'orgue qui sonne la tierce au-dessus du *prestant*.

TIMBALES, s. f. pl. Bassins semi-sphériques en cuivre, recouverts d'une peau qui se tend par un cercle en fer et des vis. C'est par ces vis que se change l'intonation des timbales au moyen d'une tension plus ou moins forte des peaux. Les timbales se jouent avec des baguettes de bois dur pour obtenir des sons forts; pour les effets doux on a des baguettes recouvertes en peau. Les timbales sont ordinairement au nombre de deux; on les accorde de manière à sonner la *tonique* et la *dominante* (voy. ces mots) des morceaux où on les emploie.

TIMBALIER, s. m. Musicien qui joue des timbales.

TIMBRE, s. m. Son d'une cloche, d'une lame métallique ou d'un ressort dont l'intonation peut être appréciée.

TIMBRE est aussi la qualité sonore d'un instrument ou d'une voix.

On dit : *Ce violon a du timbre; cette voix est bien timbrée.* On dit aussi d'une voix pénétrante, *qu'elle a un timbre métallique.*

On donne encore le nom de *timbre* à la double corde à boyau placée contre la peau inférieure du tambour et qui vibre avec elle.

TIMBRES, s. m. Nom que les vaudevillistes donnent aux airs connus sur lesquels ils composent leurs couplets.

TIRADE, s. f. Ancien nom d'une suite de plusieurs notes diatoniques de même valeur, en montant ou en descendant.

TIRANA, s. f. Chanson espagnole, à trois temps, d'un mouvement modéré et d'un rhythme syncopé.

TIRASSE, s. f. Clavier de pédale d'orgue qui n'a point de sommier particulier, et qui ne parle qu'en accrochant les notes de la basse du clavier à la main.

TIRA-TUTTO. Registre qui ouvre tous les jeux de l'orgue à la fois et qui épargne à l'organiste la peine de les ouvrir successivement.

TOCCATE, s. f. Pièce composée pour le clavecin ou le piano. Ce mot vient de *toccare* (toucher). La toccate diffère de la sonate en ce qu'elle n'est souvent composée que d'un seul morceau.

TON, s. m. Ce mot a plusieurs acceptions en musique. Dans la première, c'est la distance qui se trouve entre deux notes diatoniques, comme *ut* et *ré*. Le *ton* se divise en deux *demi-tons*. Dans la seconde, c'est la constitution d'une gamme quelconque avec les signes qui la caractérisent, tels que les dièses et les bémols. Ainsi l'on dit qu'une musique est dans le *ton* de *ré* ou de *fa*, etc., selon qu'elle est écrite dans les conditions des gammes de *ré* ou de *fa*; enfin, le *ton* est le degré d'élévation ou d'abaissement d'un instrument résultant de sa construction ou de son accord. Quelques personnes, peu familiarisées avec le vocabulaire de la musique, se servent aussi du mot *ton* dans une fausse acception en le prenant pour synonyme de *son*. C'est ainsi qu'elles disent un *ton faux* pour un *son faux*.

TONAL, ALE, adj. Qui est conforme au *ton*. Une *fugue tonale* est une fugue qui fait entendre dans le sujet et la réponse les notes principales du *ton*, c'est-à-dire la *tonique* et la *dominante* (voy. ces mots).

TONALITÉ, s. f. Propriété constitutive des tons et des modes qui, dans la musique moderne, résulte, quant au ton, du rapport de

la *note sensible* (voy. ce mot) avec le quatrième degré, et, quant au *mode* (voy. ce mot), de la nature de la tierce et de la sixte de la *tonique* (voy. ce mot). A l'égard du plain-chant, la *tonalité* se détermine par la position de la *dominante* (voy. ce mot) et de la finale (voy. *Plain-chant*).

TONIQUE, s. f. Première note de la gamme du ton dans lequel est composé un morceau de musique.

TONS DU PLAIN-CHANT. Ils sont au nombre de huit, dont quatre ont la dominante à la quinte supérieure de la tonique et sont appelés *authentiques*; ce sont les 1er, 3e, 5e et 7e tons; et quatre ont la dominante à la quarte supérieure de la tonique et sont appelés *plagaux*; ce sont les 2e, 4e, 6e et 8e tons (voy. *Plain-chant*).

TONS DU COR ET DE LA TROMPETTE. Les tons du cor et de la trompette sont des tubes qu'on ajoute à l'instrument et dont le développement plus ou moins grand hausse ou baisse le ton général de manière à fournir des gammes en *ut, ré, mi* ♭, etc. (voy. chap. XIX).

TOUCHE, s. f. La touche des instrumens à archet est la partie supérieure de leur manche recouverte en ébène, et sur laquelle les doigts appuient les cordes pour varier leurs intonations.

Les *touches* du clavier du piano ou de l'orgue sont les leviers sur lesquels les doigts agissent pour faire parler les notes.

Les *touches* de la guitare sont les filets d'ivoire qui traversent le manche et qui marquent les positions où il faut mettre les doigts pour former les intonations.

TRAIT, s. m. On donne ce nom à certaines suites de notes rapides qu'on exécute sur les instrumens ou avec la voix. C'est en ce sens qu'on dit des *traits brillans*, des *traits difficiles*.

On donne aussi le nom de *traits* à des phrases mélodiques ou à des successions d'harmonie. *Ce trait de chant est joli; ce trait d'harmonie est bien écrit.*

TRANSITION, s. f. Passage inattendu d'un ton à un autre. La *transition* est une des parties de la modulation.

TRANSITION ENHARMONIQUE. C'est celle dans laquelle une ou plusieurs notes, après avoir été entendues comme appartenant à un ton, changent tout à coup de nature et se transforment en notes d'un autre ton.

TRANSPOSER, v. a. Noter ou exécuter à première vue un mor-

ceau de musique dans un autre ton que celui où il est écrit.

TRANSPOSITION, s. f. Opération par laquelle on change de ton un morceau de musique. Cette opération offre quelques difficultés et exige de l'habitude pour être bien faite.

TREMOLANDO. Mot italien qui indique la nécessité de mouvoir rapidement l'archet sur une même note.

TRÉMOLO (*tremblement*). Mouvement rapide et continu sur une note.

TRIANGLE, s. m. Instrument de percussion formé d'une tringle de fer pliée en forme de triangle, sur laquelle on frappe avec une verge courte de même métal et dont le son a quelque rapport avec celui d'une sonnette.

TRILLE, s. m. Mouvement accéléré de deux notes voisines dans lequel l'instrumentiste ou le chanteur passe avec rapidité de l'une à l'autre. On donnait autrefois improprement au trille le nom de *cadence*, et quelques personnes ont conservé cette habitude vicieuse.

TRIO, s. m. Composition pour trois voix ou trois instrumens. Le trio instrumental est difficile à traiter pour produire de l'effet. Le trio vocal est presque toujours accompagné.

TRIO. L'un des quatre morceaux de la symphonie.

TRIOLET, s. m. Groupe de trois notes représentant une division ternaire de temps musical.

TRITON, s. m. Nom de la quarte majeure, composée de trois tons, et de l'accord dans lequel cet intervalle entre comme élément.

TROMBA. Nom italien de la trompette.

TROMBONE. Nom d'un instrument du genre de la trompette, mais beaucoup plus grand, et dont on modifie les intonations en allongeant ou raccourcissant son tube au moyen d'une pompe à coulisse. Il y a trois trombones; le plus petit est le *trombone alto*, le moyen le *trombone ténor*, et le plus grand le *trombone basse*; *trombone* est l'augmentatif de *tromba*.

TROMBONISTE, s. m. Musicien qui joue du trombone.

TROMPE, s. m. Cor dont on se sert à la chasse; le ton en est dur et rauque. On donnait autrefois à cet instrument le nom de *cor de chasse*.

TROMPETTE, s. f. Instrument de cuivre qui servit d'abord à la guerre et qu'on a introduit ensuite dans l'orchestre. Ainsi que le cor, la trompette peut changer de ton au moyen de tubes

supplémentaires appelés *tons* (voy. ce mot); mais chaque ton ne fournit qu'un certain nombre de notes; les autres ne se trouvent pas dans l'instrument. Pour obvier à cet inconvénient, M. Halliday, Anglais, a imaginé d'adapter des clefs à la trompette (voy. *Bugle-Horn*). Cette addition de clefs ayant changé la nature de l'instrument, on a essayé depuis de faire une trompette à coulisse, dans le genre du trombone; mais le meilleur moyen dont on s'est servi est celui du piston qui permet de faire toutes les notes de la gamme chromatique en sons ouverts.

TROMPETTE. Jeu d'orgue de la classe des jeux d'anches. Les tuyaux de ce jeu sont en étain et d'une forme conique; le son qu'ils rendent a de la force et du mordant. (voy. chap. XV).

TROMPETTE, s. m. Nom de celui qui joue de la trompette dans la cavalerie.

TROMPETTE MARINE, s. f. Instrument monté d'une seule corde très grosse qu'on joue avec un archet en appuyant dessus le pouce de la main gauche; la forme de cet instrument est fort allongée et son dos est arrondi en poire.

TROMPETTISTE, s. m. Musicien qui joue de la trompette dans les orchestres.

TUTTI (*tous*). Mot italien par lequel on distingue dans la musique ce qui doit être exécuté par tous les instrumentistes ou tous les chanteurs de ce qui est réservé comme *solo*.

TUYAUX D'ORGUE. Tubes de bois, d'étain ou d'un mélange métallique appelé *étoffe*, qui rendent des sons lorsque le vent des soufflets y est introduit (voy. chap. XV).

TYMPANON, s. m. Instrument à cordes ayant la forme d'un trapèze. Il est monté de cordes d'acier qu'on frappe avec de petites baguettes recourbées vers le bout.

TYROLIENNES, s. f. Mélodies originaires du Tyrol, dont toute l'harmonie ne consiste qu'en deux accords. Son mouvement est modéré, et sa mesure est à trois temps.

U

UNDA-MARIS. Nom de registre d'orgue de huit pieds, accordé un peu plus haut que les autres jeux et formant à cause de cela une sorte de battement avec eux, qui a quelque analogie avec le mouvement des flots.

UNISSON, s. m. Harmonie de deux sons dont l'intonation est absolument la même. On plaçait autrefois l'unisson parmi les intervalles; c'était une erreur, car il n'y a point de distance entre deux sons semblables.

UNISSONI, ou en abrégé UNIS, écrits dans une partition à la partie vide du second violon, de la deuxième flûte, du second hautbois, etc., indiquent que ces parties doivent jouer à l'unisson avec la première partie de l'instrument de leur espèce.

UOMO (PRIMO). Nom par lequel on désigne quelquefois un soprano*niste castrat*.

URANION, s. m. Instrument à clavier inventé en 1810, dans la Saxe, par un musicien nommé Buschmann. Cet instrument a quelque ressemblance avec le *mélodion*; sa longueur est de quatre pieds, sa largeur de deux, sa hauteur d'un pied et demi; son étendue totale est de cinq octaves et demie; son cylindre, couvert en drap, est mis en mouvement par une roue.

UT. Première note de la gamme de ce nom, et l'une des syllabes qui servent à la solmisation. On la remplace souvent par *do*, qui est plus doux à prononcer en chantant.

V

VALEUR DES NOTES. Durée relative des sons résultant de la figure des notes. C'est ainsi qu'on dit que la *ronde vaut deux blanches, la blanche deux noires*, etc., etc. (voy. ch. VI).

VALSE, s. f. Air de danse à trois temps sur lequel deux danseurs, qui se tiennent embrassés, pirouettent sans cesse. La valse est originaire de l'Allemagne.

VARIATIONS, s. f pl. Broderies de différens genres qu'on fait sur une mélodie de choix. Les variations sont à peu près la seule musique de piano qui, aujourd'hui, a quelque chance de succès; mais il y a lieu de croire qu'on reviendra à des choses plus sérieuses.

VAUDEVILLES, s. m. Airs qui servent à chanter des couplets dans les pièces auxquelles ils ont donné leur nom. On dit que ce genre d'air français fut inventé par un maître de moulin à foulon, nommé Basselin, du *Val-de-Vire*; qu'on appela ensuite ces airs *vaux-de-vire*, d'où est venu *vaudeville*.

VENTRE, s. m. Point central de la vibration d'une corde sonore.

VIBRATION, s. f. Ébranlement des diverses parties d'un corps sonore qui, se propageant dans l'air, procure à l'oreille la sensation du *son*. L'ébranlement dont il s'agit établit un mouvement de va et vient; chacun de ces mouvemens est une *vibration*.

VIELLE, s. f. Instrument à corde dont l'origine est inconnue. Il se joue au moyen d'une roue enduite de colophane qu'on fait tourner plus ou moins rapidement par une manivelle. Ses intonations se font au moyen des touches d'un clavier qui presse les cordes contre la touche. La vielle fut un instrument fort à la mode vers le milieu du dix-huitième siècle.

VIELLEUR, VIELLEUSE. Celui ou celle qui joue de la vielle.

VILLANCICO, s. m. Air espagnol d'un caractère animé.

VILLANELLE, s. f. Air à voix seule ou à plusieurs parties, originaire du royaume de Naples. Il y a des villanelles composées pour être chantées et d'autres pour la danse.

VIOLE, s. f. Instrument de musique divisé en plusieurs espèces qu'on appelait *pardessus* ou *dessus de viole*, *viole*, proprement dite, *viole bâtarde*, *basse de viole* et *violone*. La *viole* ou *basse de viole* fut celui de ces instrumens dont on fit le plus long-temps usage. Elle était montée de sept cordes accordées en accord parfait.

VIOLE (*quinte* ou *alto*). Instrument accordé à la quinte inférieure du violon, et qui est intermédiaire entre le violon et la basse. On s'en sert communément dans l'orchestre.

VIOLE D'AMOUR. Instrument à archet, monté de sept cordes accordées en accord parfait de *ré* majeur. Il a en outre sous la touche et sous le chevalet cinq ou six autres cordes d'acier ou de laiton qui vibrent lorsqu'on joue à vide les autres cordes. Les sons de cet instrument ont quelque rapport avec ceux de l'*harmonica* et sont agréables à l'oreille.

VIOLON. s. m. Instrument à archet, monté de quatre cordes, accordées ainsi : *mi*, *la*, *ré*, *sol* (voy. ch. XV).

VIOLONISTE, ou VIOLINISTE. Musicien qui joue du violon.

VIOLONCELLE, s. m. Instrument à cordes et à archet, qui sert de basse au violon. Il est monté de quatre cordes accordées, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, à la clef de *fa* (voy. ch. XV).

VIOLONCELLISTE, s. m. Musicien qui joue du violoncelle.

VIOLONE, s. m. Instrument de grandes dimensions, qui ser-

vait autrefois de contrebasse aux différentes espèces de violes.

VIVACE, vivement. Ce mot, placé au commencement d'un morceau de musique, indique un mouvement rapide.

VOCAL, ALE, adj. Qui appartient à la voix. *Musique vocale*, musique pour les voix.

VOCALISATION. s. f. Art de diriger la voix dans le mécanisme du chant, au moyen d'exercices exécutés sur une voyelle.

VOCALISER, v. a. Exercer la voix à exécuter avec aisance les difficultés de l'art du chant.

VOILE DU PALAIS. Partie supérieure de l'intérieur de la bouche, dont l'action modifie la nature des sons.

VOILÉ, VOILÉE. Se dit de l'organe de la voix dont les sons manquent naturellement d'éclat. Cela se dit aussi des instrumens : *Ce violon a un timbre voilé*.

VOIX, s. f. Organe qui produit le son de la parole et du chant, et dont le siége est placé dans le larynx.

VOIX ANGÉLIQUE. Ancien jeu d'orgue à anche qui a été abandonné à cause de sa qualité de son criarde.

VOIX HUMAINE. Jeu d'orgue ainsi nommé à cause de sa ressemblance avec la voix de l'homme (voy. ch. XV).

VOLATE, s. f. Nom d'un ancien ornement du chant qui n'est plus en usage.

V. S. Ces deux lettres, placées au bas d'une page de musique, sont l'abrégé des mots : *volti subito* (tournez vite).

Z

ZA. Syllabe dont on se servait autrefois pour nommer le *si* bémol.

FIN DU DICTIONNAIRE.

AVERTISSEMENT.

Forkel et M. Lichtenthal ont publié des espèces de Catalogues raisonnés de tout ce qui a été écrit sur la musique dans les langues anciennes et modernes, sous le titre de *Littérature générale de la Musique*[1]. La distribution qu'ils ont adoptée pour l'ordre systématique des matières n'est pas exempte de défauts; cependant j'ai cru devoir la suivre dans ce Catalogue des livres français qui traitent de la musique, afin que les personnes qui voudront étendre leurs connaissances dans la littérature musicale, et qui auront recours aux auteurs dont je viens de parler, n'éprouvent point d'embarras dans les recherches qu'elles pourront faire dans leurs Bibliographies.

Le Catalogue que je donne ici offrira, j'espère, des renseignemens utiles à beaucoup d'amateurs de musique; j'ai reçu si souvent des demandes d'indications partielles sur les diverses branches de l'art que j'en ai reconnu la nécessité.

(1) *Allegemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Keuntniss Musikalischer Bücher* (Littérature générale de la musique ou introduction à la connaissance des livres de musique, par Forkel). Leipsick, Schwikert, 1792, in-8°.

Dizzionario e bibliographia della musica del dottore Pietro Lichtenthal. Milan, Ant. Fontana, 1826, 4 vol. in-8°.

CATALOGUE SYSTÉMATIQUE

DES

PRINCIPAUX OUVRAGES FRANÇAIS[1],

SUR LES DIVERSES PARTIES DE LA MUSIQUE.

CHAPITRE I.

ORIGINE, ÉLOGE, UTILITÉ, EFFETS DE LA MUSIQUE.

GRESSET (Jean-Baptiste-Louis), né à Amiens en 1709, mort à Paris en 1777. Discours sur l'harmonie (la musique en général). Paris, 1737, in-8°. Ouvrage de peu de valeur

TELIN (Guillaume), né à Cusset, en Auvergne, dans les premières années du seizième siècle: la Louange de la Musique. Paris, 1533, in-4o.

YRIARTE (D. Thomas de). La Musique, poème traduit de l'espagnol par J.-R.-C. Grainville, et accompagné de notes par Langlé, membre et bibliothécaire du Conservatoire. Paris, 1799, in-12.

BORDENAVE (M.). La Musique, poème en quatre chants. Paris, Lenormand, 1811, in-8°.

— Réflexions sur la musique, ou Recherches sur la cause des effets qu'elle produit, par V... Paris, Nyon, 1785, in-12.

BRIJON (E.-R.). L'Apollon moderne, ou développement intellectuel par les sons de la musique. Paris et Lyon, 1781, in-8o.

Livre de peu de valeur, mais basé sur une idée assez originale.

OLIVIER. L'Esprit d'Orphée, ou l'Influence de la musique sur la morale et la législation. Paris, Pougens, 1798, 92 pages in-8o.

Brochure où se trouvent des vues utiles.

ROGER (Joseph-Louis), né à Strasbourg, médecin à Montpellier. Traité des effets de la musique sur le corps humain, traduit du latin, et augmenté de notes par Etienne-Marie de Saint-Ursin,

(1) Par les *principaux ouvrages*, on n'entend point parler des plus volumineux, mais de ceux qui renferment le plus de faits, de renseignemens ou de vues utiles.

médecin de Montpellier. Paris, Treuttel et Würtz, 1803, in-8°.

Excellent ouvrage qui contient ce qu'on a écrit de mieux sur cette matière.

DEBOUT (Louis). Sur l'effet de la musique dans les maladies nerveuses, traduit de l'italien. Pétersbourg, 1784, in-8o.

GUIAUD fils, docteur en médecine de la faculté de Paris. Considérations littéraires et médicales sur la musique, lues à la séance publique de la société de médecine de Marseille. Marseille, 1816, in-12.

MAJON (Benoît). Mémoire sur l'utilité de la musique dans l'état de santé et dans celui de maladie, traduit de l'italien par le docteur Muggetti de Pavie. Paris, 1803, in-8o.

Bon ouvrage de peu d'étendue.

CHAPITRE II.

LITTÉRATURE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

I. Histoire générale.

BONNET (Pierre) et BOURDELOT. Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent et la comparaison de la musique italienne et de la musique française. La Haie, 1743, 4 vol. in-12.

Ouvrage superficiel et mal fait, si on le considère comme une histoire de la musique, mais qui fournit des renseignemens utiles sur la musique du temps de Louis XIV et particulièrement sur Lulli. La Comparaison de la musique italienne avec la musique française, qui forme les deux derniers volumes, est d'un autre auteur nomme *Lecerf de la Vieuville de Fresneuse*.

BLAINVILLE (Charles-Henri de). Histoire générale, critique et philologique de la musique. Paris, Pissot, 1767, in-4°.

Livre rempli de préjugés et dépourvu de critique, mais qui a conservé quelque valeur dans le commerce.

ROUSSIER (l'abbé). Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens. Paris, Lacombe, 1770, in-4o.

Ouvrage où il y a de l'esprit de recherche, mais qui a pour base un système faux.

LA BORDE (Jean-Benjamin de), premier valet de chambre de Louis XV, né en 1734, mort le 20 juillet 1794. Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris, Onfroy, 1780, 4 vol. in-4o.

Collection de renseignemens sur toutes les parties de la musique, faite sans ordre et remplie d'erreurs, mais où l'on trouve beaucoup de choses curieuses et utiles.

KALKBRENNER (Chrétien), compositeur et écrivain sur la musique, né à Cassel en 1755, mort à Paris en 1806. Histoire de la musique. Paris, Delavau, 1802, 2 vol. in-8o en un.

Cet ouvrage est particulièrement relatif à la musique des Hébreux et des Grecs.

BAWR (Madame de). Histoire (abrégée) de la musique. Paris, 1823, Audot, 1 vol. in-12.

Ce petit volume fait partie de l'*Encyclopédie des Dames*.

FÉTIS (Franç.-Jos.). Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de *la Musique mise à la portée de tout le monde*. Paris, Janet et Cotelle, 1830, in-8o.

STAFFORD. Histoire de la musique, traduite de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des additions et des corrections par M. Fétis. Paris, Paulin, 1832, 1 vol. in-12.

II. Histoire de la musique des peuples anciens.

VILLOTEAU (J.-A.). Mémoires sur la musique des anciens Egyptiens et sur les instrumens de musique du même peuple.

Ces Mémoires, remplis de recherches et de choses excellentes, se trouvent dans les deux éditions de la *Description de l'Egypte*, etc., publiée aux frais du Gouvernement français et par M. Pankouke.

AMIOT (le P.), jésuite, missionnaire à la Chine. Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes. Paris, 1780, in-4o.

Cet ouvrage forme le 6e volume de la collection qui a pour titre : *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois, par les missionnaires de Pékin*.

CALMET (Augustin). Dissertation sur la musique des anciens et particulièrement des Hébreux.

Cette dissertation se trouve dans le *Commentaire littéral sur la Bible*, de cet auteur. Amsterdam, 1723, in-8°, t. IV, p. 46-52.

CONTANT DE LA MOLLETTE (Philippe). Traité sur la poésie et la musique des Hébreux, pour servir d'introduction aux psaumes expliqués. Paris, Moutard, 1781, in-8°.

Ouvrage très faible.

GIRAULT (Claude-Xavier). Lettre à Millin sur la musique des Hébreux et sur l'ancienneté de la musique dans les églises.

Dans le Magasin encyclopédique, 1810, t. I, p. 315.

FRAGUIER (l'abbé Claude-François). Examen d'un passage de Platon sur la musique. Dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. III, p. 118.

BURETTE (Jean-Pierre). Mémoires et dissertations sur la musique des Grecs. Dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. IV, p. 116; t. V, p. 133, 152, 169, 200; t. VIII, p. 1, 44, 63, 80; t. X, p. 3, 180-310; t. XVII, p. 61-106, 106-126.

Toutes ces dissertations contiennent d'excellentes choses sur le sujet dont il s'agit, et l'on y trouve une érudition profonde.

CHATEAUNEUF (l'abbé de). Dialogue sur la musique des anciens. Paris, 1725, in-12.

Ouvrage superficiel.

— Observations sur la musique, la flûte et la lyre des anciens. Dans la Bibliothèque française publiée par l'abbé Goujet, t. V, p. 107-125. Ces observations sont relatives à l'ouvrage précédent.

BOURGEAUT (le P. Guillaume Hyacinthe), jésuite. Nouvelles conjectures sur la musique des Grecs et des Latins (dans les Mémoires de Trévoux, t. XLIX Juillet 1725, et dans le t. VII de la Bibliothèque française).

BARTHÉLEMY (l'abbé Jean-Jacques). Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire. Paris, Debure, 1777, in-8°.

DU CERCEAU (Jean-Antoine), jésuite. Dissertation adressée au P. Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs (dans les Mémoires de Trévoux, t. LII, p. 100, 234, 605; t. LIII, p. 1223, 1420; t. LV, p. 2085, 2189; t. LVI, p. 69, 234).

ROUSSIER (l'abbé). Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts et des sciences, touchant la division du zodiaque, l'institu-

tion de la semaine planétaire, relativement à une progression géométrique d'où dépendent les proportions musicales. Paris, 1771, in-12, 43 pages.

LA SALETTE (P. Joubert de), ancien général de brigade, inspecteur d'artillerie. Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs, avec une dissertation préliminaire relative à l'origine du chant, de la lyre et de la flûte attribuée à Pan. Paris, Goujon, 1810, 2 vol. in-8°.

PERNE (François). Dissertations et Mémoires sur le système musical et la notation de la musique des Grecs (dans la *Revue Musicale*, publiée par M. Fétis, t. III, p. 433, 481; t. IV, p. 25, 219; t. V, p. 241, 553; t. VIII, p. 97; t. IX, p. 129).

Travail excellent qui contient des vues neuves et beaucoup de faits intéressans.

SPON (Jacques). Dissertation des cymbales, crotales et autres instrumens des anciens (dans les *Recherches curieuses d'antiquités*. Lyon, 1683, p. 146-158).

FÉTIS (Franç.-Jos.). Esquisse de l'histoire des instrumens à cordes pincées (dans le 9e vol. de la *Revue Musicale*, p. 1, 11).

Cet article est seulement relatif aux lyres et aux cythares des anciens.

Sur les diverses espèces de flûtes de l'antiquité et des temps modernes (dans le 6e vol. de la *Revue Musicale*, p. 8, 49, 152).

Les trois articles dont il s'agit ne concernent que les flûtes des anciens; la partie relative aux flûtes du moyen-âge et des temps modernes n'a point été publiée.

Dissertation sur la connaissance que les anciens ont eue de l'orgue pneumatique (dans le 3e vol. de la *Revue Musicale*, p. 193).

BOUGEANT (le P. Guill.-Hyacinthe). Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains (dans les *Mémoires* de Trevoux, t. LXVIII, 1735, p. 248-279).

VATRY (l'abbé). Dissertation où l'on traite des avantages que la tragédie retirait de ses chœurs (Voy. *Mémoires des inscriptions et belles-lettres*, t. VIII, p. 199).

PERRAULT (Charles). Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, Paris, 1693, in-8°.

BEAUMONT (Saunier de). Lettres sur la musique ancienne et moderne. Paris, 1743, in-12.

BRUAUD (Anne-Joseph). Essai sur les effets de la musique chez les anciens et chez les modernes. Tours, 1815, in-8°.

CHABANON (de). Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens (dans les *Mémoires* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXXV, 1770, p. 360).

ROCHEFORT (Guill. de). Recherches sur la symphonie des anciens (dans les *Mém.* de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres, t. XLI, p. 365).

III. Histoire de la musique du moyen-âge.

Sur les bardes et les ménestrels irlandais (dans la *Revue Musicale*, t. III, p. 393, 505).

Sur la notation musicale des treizième et quatorzième siècles (dans la *Revue Musicale*, t. III p. 457).

PERNE (François). Sur des instrumens de musique du moyen-âge et sur un ouvrage manuscrit de *Jérôme de Moravie* (dans la *Revue Musicale*, t. II, p. 457, 481).

— Sur l'ancienne musique des chansons du châtelain de Coucy (dans l'édition des *Chansons* de ce poète musicien, publiée par M. Francisque Michel. Paris, 1830, grand in-8°).

PEGERINS (Boneton de Moranges de). Dissertation sur l'origine et l'utilité des chansons, particulièrement des vaudevilles (dans le *Mercure de France*, décembre 1704, p. 2645, 2661).

L'ÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE. Discours sur l'ancienneté des chansons françaises (dans les *Poésies du Roi de Navarre*. Paris, 1745, t. I, p. 183).

FÉTIS (Franç.-Jos.). Mémoires sur cette question : *Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles?* etc. Question mise au concours pour l'année 1828 par la quatrième classe de l'Institut des sciences littéraires et beaux-arts du royaume des Pays-Bas. Amsterdam, J. Muller et compagnie, 1829, in-4° de 56 pages.

— Sur la vie et les ouvrages d'*Adam de le Hale*, trouvère du treizième siècle (dans la *Revue Musicale*, t. I, p. 6).

— Sur les anciens airs français (*Revue Musicale*, t. III, p. 361).

— Sur un manuscrit de la bibliothèque du roi, qui contient de la musique du quatorzième siècle (*Revue musicale*, t. XII, p. 266).

— Recherches sur la musique des rois de France (*Revue Musicale*, t. XII, p. 193, 218, 233, 242, 257).
— Découvertes sur le musicien belge *Roland Lassus* (ibid., t. XII, p. 239).
— Sur les anciens airs écossais (*Revue Musicale*, t. XII, p. 261).

IV. Histoire de la musique moderne.

GANTEZ (Annibal). Entretien familier des musiciens. Auxerre, 1643, in-8°. Ouvrage curieux qui contient des renseignemens intéressans sur la musique du dix-septième siècle.

BURNEY (Charles). État présent de la musique en France, en Italie, en Allemagne et dans les Pays-Bas; traduit de l'anglais, par Brack. Gênes, 1809, 1810, 3 vol. in-8°.

Mauvaise traduction d'un livre rempli de faits intéressans et de vues judicieuses.

ORLOFF (le comte Grégoire). Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris, Dufort, 1822. 2 vol. in-8°.

Livre de peu de valeur.

FÉTIS (François-Joseph). État actuel de la musique en Italie (dans la *Revue Musicale*, t. I, p. 11, 63, 80, 149).

KANDLER. Sur l'état actuel de la musique à Rome; traduit de l'italien (dans la *Revue Musicale*, t. III, p. 49, 73, 97).

— État actuel de la musique à Naples; traduit de l'italien (*ibid.* t. IV, p. 1, 49, 145).

FÉTIS (François-Joseph). État actuel de la musique en Allemagne (*ibid.*, t. I, 221, 293, 347).

STOEPEL (François). État actuel de la musique en Allemagne (*ibid.*, t. VI, p. 1).

— Observations sur l'état actuel de la musique à Dresde (*ibid.*, t. II, p. 234).

— Sur l'état actuel de la musique à Vienne (*ibid.*, t. III, p. 121).

— État actuel de la musique à Breslau (*ibid.*, t. VI, p. 217).

FÉTIS (François-Joseph). État actuel de la musique en France (*ibid.*, t. I, p. 446, 485, 533, 557).

CASTIL-BLAZE. La chapelle-musique des rois de France. Paris, Paulin, 1832, 1 vol. in-12.

MÉNESTRIER (Le P. Claude-François). Des représentations en musique, anciennes et modernes. Paris, 1681, in-12.

— Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Paris, 1719, in-12.

Titres concernant l'Académie royale de musique. Paris, 1731, in-4°.

DUPUY. Lettres sur l'origine et les progrès de l'opéra en France (dans les *Amusemens du cœur et de l'esprit*, par le même auteur. La Haye, 1741, in-12).

NOINVILLE (le président Darcy). Histoire du théâtre de l'Académie royale de Musique, depuis son établissement jusqu'à présent (1757); seconde édition. Paris, 1757, 2 vol. in-8°. La première édition, en un vol. in-8°, est de 1753.

CONTANT D'ORVILLE. Histoire de l'Opéra-Bouffon, contenant les jugemens de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Amsterdam et Paris, 1768, in-12.

DESBOULMIERS. Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique. Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-12.

— Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-12.

ORIGNY (M. d'). Annales du Théâtre-Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour. Paris, Duchesne, 1788, 3 vol. in-8°.

DES ESSARTS (M.). Les trois théâtres de Paris, ou Abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Française, de la Comédie Italienne (Opéra-Comique) et de l'Opéra. Paris, Lacombe, 1777, in-8°.

FÉTIS (François-Joseph). Histoire de l'Opéra-Comique (dans la *Revue Musicale*, t. III, p. 529, 553).

LAPORTE (l'abbé de). Bibliothèque des théâtres; Dictionnaire dramatique contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras comiques, avec des anecdotes sur la plupart des pièces et sur la vie des auteurs musiciens et acteurs. Paris, Duchesne, 1784, 3 vol. in-12.

GÉRARD. Tables chronologiques des pièces de l'Opéra. Paris, 1733, in-8°. — Tables chronologiques des pièces du nouveau Théâtre-Italien (*ibid.*, 1738, in-8°). — Tables chronologiques des pièces représentées sur l'ancien Théâtre-Italien (*ibid.*, 1750, in-8°).

— État actuel de la musique du roi et des trois spectacles de Paris. Paris, 1759-1777, 19 vol. in-12.

Les années 1759 et 1760 ne sont que le même volume dont on a changé le frontispice. Les premières années sont en grand format, les autres, en petit. En 1743 et 1744, il avait déjà paru un très petit volume, qui avait pour titre : *État de la musique du roi.* On n'y trouvait que la composition de la chapelle, de la musique particulière du roi et du concert spirituel.

Les spectacles de Paris, calendrier historique et chronologique de tous les théâtres, commencé en 1751, par l'abbé de Laporte, et continué par lui jusqu'en 1778. Les huit années suivantes furent rédigées par un commis de Duchesne, le libraire, nommé Androle. On ignore qui a continué cet almanach jusqu'en 1794, époque où sa publication fut interrompue. M. Guilbert Pixérécourt le reprit en 1799 et publia aussi les deux années suivantes. Ce recueil ne parut plus en 1802, mais on donna un volume sous le même titre en 1816. Depuis lors il a cessé de paraître. La collection complète renferme 47 vol. in-18. Paris, Duchesne, 1751-1816.

LUNEAU DE BOISGERMAIN. Almanach musical, 1782, 1783, 1784. Paris, 3 vol. in-12.

Petit ouvrage fait sur un bon plan.

FRAMERY (Nicolas-Etienne). Calendrier musical universel, contenant l'indication des cérémonies d'église en musique, les découvertes et les anecdotes de l'année, un choix de poésies adressées à des musiciens, la notice des pièces en musique représentées à Paris, à Versailles, à Saint-Cloud, sur les différens théâtres de l'Europe, etc., pour l'année 1788. Paris, Prault, 1 vol. in-12.

NOUGARET. Spectacles des foires et des boulevards de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains. Paris, 1773-1788, 8 vol. in-24.

— Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année 1791, par une société de gens de lettres. Paris, 1791, 1 vol. in-12.

Cet ouvrage était beaucoup mieux fait que celui que Duchesne publiait; cependant il n'eut pas de succès et ne parut que cette fois.

VALLERON (M.). L'opinion du parterre, ou Revue des Théâtres français, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique national, de Louvois,

de l'Opéra-Buffa et du Vaudeville. Paris, Martinet, 1804-1813, 9 vol. in-12.

Cet almanach de spectacles fait suite à un autre qui avait été publié par Clément Courtois sous le titre de l'*Opinion du parterre ou censure des acteurs, auteurs et spectateurs du Théâtre-Français*. Paris, Martinet, germ. an XI. La collection, y compris ce volume, doit être de 10 vol.

RAGUENAUD et AUDIFRED. Annuaire dramatique. Paris, madame Cavanagh, 1805-1818, 13 vol. in-32. On y trouve des notices assez bien faites sur quelques musiciens.

HOCQUET (J.-M.). Mémorial dramatique ou almanach théâtral, depuis 1807 jusqu'en 1818. Paris, Hocquet, 12 vol. in-24.

GARDETON (César). Annales de la musique ou almanach musical pour l'an 1819. *Idem* pour l'an 1820. Paris, 2 vol. in-18.

— Almanach des spectacles, 1822-1831. Paris, Barba, 10 v. in-12.

LECLERC (J.-B.). Rapport fait au conseil des Cinq-Cents sur l'établissement des écoles de musique. Paris, 1799, in-8°.

MÉHUL (Etienne-Henri). Rapport fait à l'Institut sur l'état futur de la musique en France. — *Idem* sur les travaux des élèves du Conservatoire qui sont pensionnaires de l'académie des Beaux-Arts à Rome (dans le *Magasin encyclop.*, 1808, t. V).

— Réglement du Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Paris, 1808, 46 pag. in-8°.

— Observations sur le Conservatoire de musique de Paris, dans lesquelles on démontre les vices de cet établissement, et où l'on propose les moyens d'en améliorer le service et d'en diminuer les dépenses. Paris, madame veuve Courcier, 1815, in-8°.

CHAPITRE III.

POLÉMIQUE SUR LA COMPARAISON DE LA MUSIQUE ITALIENNE ET DE LA MUSIQUE FRANÇAISE.

RAGUENET (l'abbé). Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Paris, 1702, in-12. Amsterdam, 1704, 124 p.

DE FRESNEUSE (Jean-Laurent Le Cerf de la Vieuville). Compa-

raison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles, 1705, 2 vol. in-12.

L'abbé Raguenet s'était prononcé en faveur de la musique italienne contre la musique française. De Freneuse prit la défense de celle-ci. Son ouvrage a été réimprimé avec la deuxième édition de l'Histoire de la Musique, de Bonnet.

RAGUENET (l'abbé). Défense du parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Paris, 1705, 174 p. in-12.

DE FRENEUSE (J.-L. Le Cerf de la Vieuville). L'art de décrier ce qu'on n'entend pas, ou le Médecin musicien. Paris, 1706, in-8°.

C'est une réponse virulente au rédacteur du *Journal des Savans*, qui s'était prononcé en faveur de l'abbé Raguenet dans cette dispute (ann. 1705, p. 1194).

SERRÉ (M. de). La Musique, poème en quatre chants. Lyon, 1717, in-4°.

L'auteur traite, dans le premier chant, de la corruption du goût de la musique française; dans le second, il fait la critique de l'opéra français; dans le troisième, il fait un aperçu historique de la musique italienne, et, dans le quatrième, une comparaison entre la musique française et la musique italienne.

KRAUSE (Chr.-G.). Lettre sur la différence entre la musique italienne et française. Berlin, 1748, in-8°.

GRIMM (F.-M., baron de). Le petit Prophète de Bohemichbroda, in-8° de 48 pag. Sans date ni nom de lieu.

C'est une critique mordante de l'opéra français. A la suite de la publication de cet opuscule, il se forma deux partis, l'un composé des amateurs de musique française, qui se rangeait à l'Opéra du côté de la loge du roi, et qu'on appelait *le coin du roi*; l'autre, formé des admirateurs de la musique italienne, qui se mettait près de la loge de la reine, et qu'on désignait à cause de cela sous le nom du *coin de la reine*. La première troupe de chanteurs italiens qu'on eût entendue en France depuis le cardinal Mazarin était alors à Paris et jouait alternativement avec l'opéra français. On appelait ces chanteurs *les bouffons*. Grimm et J.-J. Rousseau étaient à la tête de leurs partisans et des détracteurs de la musique française.

VOISENON (l'abbé de). Réponse du Coin du roi au Coin de la reine. Janvier 1753, 4 feuilles in-8°.

OLBACH (le baron d'). Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, sur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des coins. Paris, 1753, 1 feuille in-8°.

JOURDAN (...). Le Correcteur des bouffons à l'écolier de Prague. Paris, 1753, in-8° de 20 pag.

PARISOT (A). Apologie du sublime bon mot. Paris, 1753.

Relation véritable et intéressante du combat des Fourches caudines, livré à la place Maubert, au sujet des bouffons. Paris, 1753, in-12.

JOURDAN (...). Seconde lettre du Correcteur des bouffons à l'écolier de Prague, contenant quelques observations sur l'opéra de *Titon, le Jaloux corrigé* et *le Devin du village*. Paris, le jour de la reprise de *Titon*, vendredi 4 mai 1753.

L'HÉRITIER (...). Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne et sur les bouffons, à madame D. Paris, 1753, in-8°.

— La nouvelle bigarrure. La Haye, 1753, 140 p. in-12.

— Épître aux bouffonistes, en vers. Paris, février 1753.

— La réforme de l'Opéra; sans nom de lieu. 1753.

MAIROBERT (...). Les prophéties du grand prophète Monnet. 1753, 1 feuille in-8°.

— Réponse au grand et au petit Prophète. 1753.

— Lettre écrite de l'autre monde par l'A. D. F. (l'abbé DES-FONTAINES), à M. F. (Fréron). Paris, 1754, in-8°.

Barbier, dans son *Dictionnaire des Anonymes*, etc. t. II, p. 254, attribue cet écrit à Suard; c'est certainement une erreur; Suard n'écrivait point encore à cette époque.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre.

Cet opuscule se trouve dans toutes les éditions des œuvres de l'auteur parmi les écrits relatifs à la musique.

SONNETTI (Jean-Jacques). Le brigandage de la musique italienne. Amsterdam et Paris, 1780, 173 pages in-12.

Le nom de *Sonnetti* est à la signature de l'épître dédicatoire; il y a lieu de croire que c'est un pseudonyme.

CHAPITRE IV.

POLÉMIQUE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Lettre sur la musique française. Paris, 1753, in-8°.

Cet écrit, où brille le talent admirable de l'écrivain, fit une sensation très vive au milieu de cette multitude de pamphlets dont on était accablé. La question changea après sa publication. Il ne fut plus question d'attaquer les bouffons, mais de défendre la musique française contre les attaques de Rousseau, et de nouvelles brochures furent encore lancées chaque jour dans la circulation. Il serait trop long de les citer toutes; voici les titres de celles qu'on remarqua plus que les autres.

1° La Guerre de l'Opéra, ou Parallèle de la musique française et de l'italienne (par *Cazotte*). Paris, 1753, in-8°; 2° Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge (par *Morand*). Ibid., 1754, in-8°; 3° Constitution du patriarche de l'Opéra et lettre sur l'origine et les progrès de l'Académie royale de musique. *Ibid.*, 1754; 4° Réflexions sur les vrais principes de l'harmonie, condamnés par la constitution du patriarche de l'Opéra. *Ibid.*, 1754; 5° La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits en vers de ceux qui la composent en la présente année 1754, dédiée à J.-J. Rousseau de Genève (par *Travenol*). Paris, 1754, in-8°; 6° Supplique de l'Opéra à l'Apollon de la France. *Ibid*, 1754; in-12. 7° Deux Lettres sur la musique française en réponse à celle de J.-J. Rousseau. Paris, 1753, in-8°; 8° Apologie de la musique et des musiciens français contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur Jean-Jacques Rousseau, ci-devant citoyen de Genève (par *de Bonneval*). Paris, 1754, in-8°; 9° Apologie de la musique française contre M. Rousseau (par l'abbé *Laugier*). Paris, 1754, in-8°; 10° Arrêt du conseil d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique (par *Travenol*). Paris, 1754, in-12; 11° L'impartialité sur la musique, épître à M. J.-J. Rousseau, par D. B. (*Dandré Bardon*), sans indication de lieu, 1754, petit in 4° de 36 pages; 12° Lettre d'un

sage à un homme respectable et dont il a besoin (par *La Morlière*). Paris, 1734, in-8°; 13° Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française (par *Bâton* jeune). Paris, 1754, in-8°; 14° Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau (par l'abbé de *Caveirac*). Septimaniopolis (Paris), 1754, in-8°; 15° Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau (par *Cazotte*). Paris, 1754, in-8°; 16° Doutes d'un pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau (par *Coste d'Arrobat*). Paris, 1754; 17° Lettre d'un Parisien, contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau (par M. *Robinot*, ancien notaire). Paris, 1754; 18° Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique, à l'occasion de la lettre à M. J.-J. Rousseau contre la musique française (par le P. *Castel*). Bordeaux et Paris, 1754, in-12; 19° Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux, sur le plus profond de la musique (par le P. *Castel*. L'auteur se répondait à lui-même). Paris, 1754, in-8°; 20° Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française, adressée à lui-même en réponse à sa lettre (par M. *Aubert*). Paris, 1754, in-8°; 21° Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève (par M. *Yzo*). Paris, 1754, in-8°; 22° Apologie du goût français relativement à l'Opéra, poème, avec les discours apologétiques et les adieux aux Bouffons (par *Caux de Capeval*). Paris, 1754, in 8°.

CHAPITRE V.

POLÉMIQUE SUR LA MUSIQUE DE GLUCK ET LA DISPUTE DES GLUCKISTES ET DES PICCINISTES.

Les écrits les plus importans relatifs à cette dispute, la plupart extraits des journaux littéraires et autres de l'époque, ont été recueillis et publiés par l'abbé Leblond, sous le titre de *Mémoires* pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique, par M. le chevalier Gluck, à Naples, et se trouve à Paris chez Bailli, 1781, 1 vol. in-8° de 491 pages.

Les pièces qui n'ont point trouvé place dans ce recueil sont :

1° Lettre sur les propriétés de la langue française (par *Chabanon*, dans le *Mercure* de janvier 1773, p. 171.)

2° Dialogue entre Lully, Rameau, etc., *ibid.* 1774, vol. 1, p. 74. C'est un éloge de la musique de Gluck.

3° Lettre à M. de Chabanon pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française, par M. le C. de S.-A. (le chevalier de Saint-Alban). *Ibid.*, février 1775, vol. 2, p. 192.

4° Lettre à M. le chev. de..... sur l'opéra d'*Orphée*. Paris, 1774, in-8°.

5° Lettre à M.... sur l'opéra d'*Iphigénie en Aulide*. Paris, 1775, in-8°.

6° Lettre à madame la marquise de... dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'*Iphigénie*. Paris, 1775, 31 p. in-8°.

7° Réflexions sur le merveilleux de nos opéras français et sur le nouveau genre de musique. Paris, 1775, 45 p. in-8°.

8° Lettres sur les drames-opéras. Amsterdam et Paris, 1776, 55 p. in-8°.

9° Réponse à l'auteur de la lettre sur les drames-opéras. Londres et Paris, 1776, in-8°.

10° Lettre sur la musique dramatique, par *Camille Trillot*, fausset de la cathédrale d'Ausch. Paris, 1777, 43 p. in-8°. Camille Trillot est un pseudonyme.

11° Lettre à M. le baron de la Vieille-Croche, au sujet de *Castor et Pollux*, donné à Versailles le 16 mai 1777 (dans le *Mercure de France*, juillet 1777, p. 146).

12° ROUSSEAU (J.-J.). Lettre à M. Burney sur la musique, avec des fragmens d'observations sur l'*Alceste Italien* de M. le chevalier Gluck.

13° Extrait d'une réponse du Petit Faiseur à son Prête-Nom, sur un morceau de l'*Orphée* de M. le chev. Gluck.

FÉTIS (Fr.-Jos.). Sur Gluck, son génie, ses opinions et son influence dans la musique dramatique (dans la *Revue Musicale*, t. VI, p. 385, 409, 481).

Ces deux morceaux se trouvent dans toutes les éditions complètes de l'auteur parmi les écrits sur la musique.

L'*Enéide*, opéra français, pour être représenté quand il sera en état, suivi d'*Armide à son tailleur*, Héroïde. Londres, et se trouve à Paris chez J.-F. Bastien, 1778, in-8°.

C'est une critique plaisante de la musique de Gluck.

CHAPITRE VI.

BIOGRAPHIE DES MUSICIENS.

TITON DU TILLET (Évrard). Parnasse français. Paris, 1778, in-fol.

On trouve dans cet ouvrage des notions biographiques et quelques portraits de musiciens célèbres qui vécurent sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV.

CHORON (Alex.-Étienne) et FAYOLLE (François-Joseph). Dictionaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts et vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, tels que compositeurs, écrivains didactiques, théoriciens, poètes, acteurs lyriques, chanteurs, instrumentistes, luthiers, facteurs, graveurs, imprimeurs de musique, avec des renseignemens sur les théâtres, conservatoires et autres établissemens dont cet art est l'objet; précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique. Paris, 1810, 1811, 2 vol. in-8°.

Le troisième volume de l'*Essai sur la musique*, de Laborde, contient de nombreux articles biographiques de musiciens anciens et modernes. On peut aussi consulter : 1° La *Biographie universelle* des frères Michaud. Paris, 52 vol. in-8°; 2° la *Biographie universelle portative des contemporains*. Paris, 2 vol. in-8° et supplément; 3° le *Dictionnaire des artistes de l'école française au dix-neuvième siècle*, par M. Gabet. Paris, madame Vergne, 1831, 1 vol. in-8°.

FÉTIS (Franç.-Joseph). Galerie des musiciens célèbres, avec des portraits lithographiés par les meilleurs artistes. Paris, 1827-1828, 3 livraisons gr. in-fol.

La première livraison contient les portraits de *Gluck*, *Méhul*, *Viotti* et *Garat*, avec leurs biographies et des *fac-simile* de l'écriture et de la notation de Gluck et de Méhul.

La deuxième livraison renferme les portraits de *Grétry*, de *Bach*, de *Corelli* et de *Dussek*, avec leurs biographies et le *fac-simile* de l'écriture et de la notation de Grétry.

La troisième livraison est composée des portraits de *Lulli*, madame *Catalani*, *Beethoven*, *Palestrina*, avec leurs biographies.

LE BRETON (Joachim). Notice sur la vie et les ouvrages de *Grétry*, lue à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Institut. Paris, 1814, in-4°. On trouve aussi cette notice dans le *Magasin encyclopédique*, 1814, t. IV, p. 273.

Le premier volume des *Essais sur la musique*, de Grétry, contient des détails étendus sur sa vie et sur ses ouvrages.

GRÉTRY (A.), neveu. Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur, précédées de son oraison funèbre. Paris, Chaumerot, 1815, in-12, avec le portrait de Grétry.

Rapsodie sans aucune valeur.

LIVRY (Hypolite de). Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet. Paris, Ogier, sans date, 1 vol. in-8°.

Anecdotes sur feu Mozart, compositeur allemand (dans le *Magasin encyclopédique*, 1798, t. VI, p. 368).

Ces anecdotes sont peu exactes.

FRAMERY (Nicolas-Étienne). Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne et à ses ouvrages, adressée à la classe des beaux arts. Paris, Barba, 1801, in-8°.

LE BRETON (Joachim). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, lue dans la séance publique du 6 octobre 1810. Paris, Baudoin, 1810, in-4°.

— Essai historique sur la vie de Joseph Haydn, ancien maître de chapelle du prince Esterhazy. Strasbourg, imprimerie de Ph.-J. Daunebach, 1812, in-8°.

BOMBET (Louis-Alexandre-César). Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivie d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase, et l'état présent de la musique en France et en Italie. Paris, imprimerie de Didot aîné, 1814, 1 vol. in-8°.

Ces Lettres sont un plagiat; elles sont traduites littéralement de celles que Carpani avait publiées à Milan, en 1812, sous le titre de *Le Haydine, owero Lettere su la vita et le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. M. Beyle, plus connu sous le nom de *Stendhalt*, s'est caché sous celui de Bombet.

WINKLER (...). Notice sur Wolfgang-Théophile Mozart (dans le même recueil, 1801, t. III, p. 29-73).

CRAMER (Charles-Frédéric). Anecdotes sur W.-A. Mozart. Paris, 1801, in-8°.

SUARD (Jean-Baptiste-Antoine). Anecdotes sur Mozart (dans les *Mélanges de littérature* de cet auteur, t. II, n° 5, p. 337-347).

GINGUENÉ (Pierre-Louis). Notice sur Mozart (dans la *Décade philosophique*, t. XXXI).

SEVELINGES (de). Notice sur Mozart (en tête de l'édition du *Requiem* de Mozart, publiée au magasin de musique du Conservatoire).

— Lettres écrites par Mozart à son père pendant le voyage qu'il fit avec sa mère en 1777 (dans la *Revue musicale*, t. VII, p. 161, 225, 289, 361).

— Sur le *Requiem* de Mozart. Histoire de cette composition (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 26, 230, 447; t. IV, p. 121).

CHABANON (de). Éloge historique de M. Rameau. Paris, 1764, in-12.

MARET (Huglus). Éloge historique de M. Rameau, 1767, récité à la société des belles-lettres de Dijon.

DE CROIX (...). Biographie de Rameau (dans l'ouvrage de cet auteur intitulé l'*Ami des arts*. Paris, 1776, p. 95-124).

Voyez aussi la biographie de Rameau dans la *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, par Papillon.

BOYER (Pascal). Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse (dans le *Mercure de France*, juillet, 1772, p. 191).

GINGUENÉ (Pierre-Louis). Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini. Paris, Pankouke, 1801, in-8° de 144 pages.

FAYOLLE (François-Joseph). Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti, extraites d'une histoire du violon. Paris, Dentu, 1810, in-8°.

QUATREMÈRE DE QUINCY (...). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello, lue à la séance publique de l'Académie des beaux-arts le 4 octobre 1817. Paris, Firmin Didot, in-4° de 18 pages.

QUATREMÈRE DE QUINCY (.....). Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. de Monsigny, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, le samedi 3 octobre 1818. Paris, Firmin Didot, 1818, in-4° de 12 pages.

HÉDOUIN (Pierre). Notice historique sur P.-A. de Monsigny. Paris, Laffillé, in-8°.

QUATREMÈRE DE QUINCY (.....). Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Méhul, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, du 2 octobre 1819. Paris, Firmin Didot, 1819, in-4° de 22 pages.

GUILBERT (vicomte). Notice historique sur le citoyen Broche, organiste à Rouen. Rouen, 1804, in-8° de 30 pages. Cette notice se trouve aussi dans les Mélanges biographiques et littéraires de Guibert, t. I, p. 522.

PIXÉRÉCOURT (Guilbert de). Essais sur la vie et les ouvrages de Dalayrac. Paris, Barba, 1810, 1 vol. in-8°.

DE LA CHESNAYE (....). Éloge funèbre du T.·. R.·. F.·. Dalayrac, chevalier de l'Empire, ancien dignitaire de la R.·. Loge des Neuf-Sœurs, lu dans cet atelier. Paris, Égron, 1810, une feuille in-8°.

STENDHAL (M. de). Vie de Rossini, ornée des portraits de Rossini et de Mozart. Paris, Auguste Boulland et compagnie, 1824, 2e édition (fictive), 2 vol. in-8°.

FRAMERY (Nicolas Étienne). Notice sur le musicien *Della Maria*, mort depuis peu, et membre de la société philotechnique. Paris, 1800, in-8°.

DUVAL (Alexandre). Notice sur le compositeur Della Maria (dans la décade philosophique, an VIII, t. XXV, p. 25).

— Notice sur Guglielmi (dans le *Magasin encyclop.*, 1806, t. VI, p. 98).

BAILLOT (Pierre). Notice sur J.-B. Viotti, né en 1755, à Fontanetto, en Piémont, mort à Londres, le 3 mars 1824. Paris, imprimerie de Hocquet, 1825, une feuille in-8°.

MIEL (.....). Notice historique sur J.-B. Viotti, tirée de la *Biographie universelle*, t. XLIX; une feuille in-8°, à deux colonnes. Paris, imprimerie d'Éverat. Sans date.

EYMART (A.-M.). Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique. Milan, sans date, 46 p. petit in-8°.

IMBERT DE LAPHALÈQUE (G.). Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini. Paris, E. Guyot, 1830, in-8° de 66 pages.

ANDERS (G.-E.). Nicolo Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret. Paris, Delaunay, 1831, in-8° de 42 pages.

FÉTIS (François-Joseph). Notices diverses dans la *Revue Musicale*,

dont : T. I, Allegri (Grégorio), p. 570. Beethoven (Louis Van), 114. Billington (madame Élisabeth), 334. Candeille (Pierre-Joseph), 310. Conti (François), 92. Dragonetti (Dominique), 431. Fesca (Frédéric-Ernest), 56. Oltani (Bernard), 362. Scarlatti (Alexandre), 516. T. II, Burney (Charles), 529. Cerone (Dominique-Pierre), 399. Cimarosa (Dominique), 433. Dalayrac (Nicolas), 187. Delcambre (Thomas), 566. Della Maria, 349. Viadana (Louis), 13. T. III, Albrechtsberger (Jean-Georges), 590. Duport (Jean-Pierre), 173. Duport (Louis), 174. Tamburini (Antoine), 66. Vecchi (Horace), 443. Vincentino (Nicolas), 445. T. IV, Agostino (Paul), 11. Bach (Charles-Philippe-Emmanuel), 209. Braham (Jean), 124. Caccini (Jules), 417. Carissimi (Jean-Jacques), 419. Devienne (François), 512. Durante, 579. T. V, Anfossi (Pascal). 297. Bird (William), 488. Bishop, 434. Bononcini (Jean), 464. Boccherini (Louis), 536. Ferrari (Jacques-Godefroi), 153. Gossec (François), 80. T. VI, Bemetzrieder (N.), 488. Blondel ou Blondiaux de Nesle, (troubadour), 556. Eximeno (D. Antoine), 15. Maupin (Mlle), 344. T. VII, Méhul (Henri-Étienne), 193. Pistocchi (François-Antoine), 296. T. VIII, Philodème, 79. Berardi (Angelo), 249. Britton (Thomas), 300. T. IX, Colasse (Pascal), 22. Clairval (René-André), 24. Champein (Stanislas), 199. Benda (François), 216. T. X, Catel (Charles-Simon), 105. Grétry (André-Erneste-Modeste), 135. T. XI, Conti (Joachim), 51. Dibdin (Charles), 81. Fiorillo (Ignace), 189. Floquet (Étienne-Joseph), 281. Lays (François), 75. Erard (Sébastien), 213. Nourrit (Louis), 273. Pleyel (Ignace), 344. T. XII, Allégri (Grégorio), nouvelle biographie, 214. Gluck (Christophe), 394. Perne (François-Louis), 145. T. XIII, Hérold (Louis-Joseph-Ferdinand), 2. Garat (Pierre).

CHAPITRE VII.

BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.

BROSSART (Sébastien de). Catalogue des auteurs qui ont écrit de la musique, à la suite de son dictionnaire de musique. Amsterdam, 1703, in-fol.

BOIVIN (Jean). Catalogue général des livres de musique. Paris, 1729, in-8°.

— Auteurs grecs et romains qui ont écrit sur la musique ou parlé des musiciens (dans l'*Essai sur la musique*, de Laborde, t. III, chap. III, p. 133).

— Auteurs qui ont écrit sur la musique en latin et en italien (dans le même ouvrage, t. III, chap. VII, p. 331).

— Auteurs français qui ont écrit sur la musique (dans le même ouvrage, t. III, chap. X, p. 540).

GARDETON (César). Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou Répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale. Paris, Niogret, 1822, 1 vol. in-8° de 608 pages.

Ouvrage détestable dont le titre est un mensonge, car on n'y trouve que l'indication d'un très petit nombre de livres, dont les titres sont défigurés, et un catalogue de musique excessivement incomplet.

CHAPITRE VIII.

DICTIONNAIRE TECHNIQUE DE LA MUSIQUE.

BROSSARD (Sébastien de). Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités en musique, etc. Amsterdam, Roger, 1730, 1 vol. in-8°.

Cette édition est la troisième du livre de Brossard. La première, publiée en 1701, est in-fol., et la seconde in-8°.

LACOMBE (Jacques). Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure et la musique, etc. Paris, 1752, in-8°.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Dictionnaire de musique. Paris, veuve Duchesne, 1768, 1 vol. in-4° de 548 pages. Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1772, 2 vol. in-8°.

Cet ouvrage se trouve dans toutes les éditions complètes des œuvres de l'auteur.

MEUDE-MONPAS (J.-J.-O). Dictionnaire de musique, dans lequel on simplifie les expressions et les définitions mathématiques et physiques qui ont rapport à cet art, avec des remarques sur les poètes lyriques, les compositeurs, etc. Paris, Knappen, 1788, in-8°.

Mauvais ouvrage dont on ne peut tirer aucune utilité.

— *Encyclopédie méthodique.* Dictionnaire de musique, t. I, A.-G., publié par MM. Framery et Ginguené. Paris, Pankouke, 1791, in-4°; t. II, H-Z, publié par M. de Momigny. *Ibid.*, madame veuve Agasse, 1818, in-4°.

Cet ouvrage contient tout le Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, avec des additions très nombreuses et très étendues. Ginguené y mit beaucoup d'articles historiques qui sont fort bien faits; mais la partie théorique n'offre rien de satisfaisant parce que tous ceux qui ont concouru à sa rédaction professaient des doctrines opposées.

MILLIN (Aubin-Louis). Dictionnaire des beaux-arts. Paris, 1806, 3 vol. in-8°.

Cet ouvrage, composé sur le Dictionnaire allemand de Sulzer, est fort estimé et contient de bonnes choses sur la musique.

CASTIL-BLAZE (....). Dictionnaire de musique moderne. Paris, 1821, 2 vol. in-8°.

Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Bruxelles, par M. Mées, en 1828, 1 vol. in-8°. L'éditeur y a ajouté un *Abrégé historique de la musique moderne depuis le quatrième siècle, et spécialement relatif à l'école flamande, suivi d'un catalogue biographique des théoriciens, compositeurs et musiciens morts qui se sont illustrés dans le royaume des Pays-Bas.* Cet ouvrage se termine par une instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, spécialement pour le solfége et le chant, avec des réflexions et des observations sur les divers modes d'enseignement mis en pratique depuis le commencement du dix-neuvième siècle.

CHAPITRE IX.

THÉORIE DU SON.

Traités généraux.

CASTEL (le P. Louis-Bertrand), jésuite. Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique adressées à M. le président de Montesquieu (dans les *Mémoires* de Trévoux, t. LXIX, 1735, p. 1444-1482, 1619-1666. Suite et troisième partie, *ibid.* 2335-2372. Dernière partie, *ibid.*, 2642-2768).

RAMEAU (Jean-Baptiste). Lettre au R. P. Castel au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique, que le R. P. Castel a insérées dans les mois d'août (deuxième partie) et de septembre 1735 des *Mémoires* de Trévoux, t. LXXI, 1736, p. 1691-1709.

MAIRAN (Jean-Jacques Dortous de). Discours sur la propagation du son dans les différens tons qui la modifient (dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1737, p. 1-20).

— Éclaircissemens sur le discours précédent, *ibid*, 20-58.

DIDEROT (Denis). Principes d'acoustique. Paris, 1748, 1 vol. in-8°.

SUREMAIN DE MISSERY (Antoine). Théorie acoustico-musicale, ou de la doctrine des sons, rapportée aux principes de leurs combinaisons. Paris, Didot, 1793, in-8°.

CHLADNI (Ernest-Florent-Frédéric). Traité d'acoustique, traduit de l'allemand par l'auteur. Paris, 1810, in-8°.

RAYMOND (G.-M.). Déterminaisons des bases physico-mathématiques de l'art musical, ou Essai sur l'application des nouvelles découvertes de l'acoustique à l'art musical, suivi d'un appendice sur quelques systèmes d'écriture musicale. Paris, madame Courcier, 1813.

MOREL (Alexandre-Jean). Principe acoustique, nouveau et universel, de la théorie musicale, ou musique expliquée. Paris, Bachelier, 1816, in-8°.

AZAYS (H.). Acoustique fondamentale, ou bases physiques de la musique; lettres à M. Fétis (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 304, 317, 333, 365, 390; t. XII, p. 9, 180, 204).

BLEIN (le baron), ancien officier général du génie. Exposé de quelques principes nouveaux sur l'acoustique et la théorie des vibrations, et leur application à plusieurs phénomènes de la physique. Paris, 1827, in-4o de 44 pages, avec 2 planches.

CHAPITRE X.

DE L'OUIE ET DE LA VOIX HUMAINE.

I. De l'ouïe.

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Lettre à M. Bourdelot, premier médecin de madame la duchesse de Bourgogne, sur les moyens de perfectionner l'ouïe. Paris, 1702, in-4o.

VICQ D'AZYR (Félix). De la structure de l'organe de l'ouïe des oiseaux, comparé avec celui de l'homme, des quadrupèdes, des reptiles et des poissons (dans les *Mémoires* de l'Académie des sciences, 1778. Hist. 5. Mém. 381).

SAVART (Félix). Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe, lues à l'Académie royale des sciences de Paris, le 29 avril 1822 (dans les *Annales de chimie et de physique*, t. XXVI, mai 1824, p. 5).

— Note sur la sensibilité de l'organe de l'ouïe (dans la *Revue musicale*, t. X, p. 356).

Voy. aussi le *Mémoire d'acoustique*, du même auteur, dans le *Bulletin des sciences de la société philomatique*, 1822, p. 90, où il traite de l'organe de l'ouïe.

On peut aussi lire avec fruit sur cette matière les *Traités de physiologie*, de Magendie, d'Adelon, et des autres physiologistes français.

II. De la voix humaine.

DODART (Denis). 1o Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différens tons (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1700, p. 238); 2o Note sur le mémoire précédent (*Ibid*, p. 268-287); 3o Supplément au mémoire sur la voix et sur ses tons (*Ibid.*, 1706, p. 136); 4o Suite de la première partie du

Supplément au mémoire sur la voix et sur ses tons. *Quatrième addition*. De la différence des tons de la parole et de la voix du chant, par rapport au récitatif, et par occasion des expressions de la musique antique et de la musique moderne (*Ibid.*, p. 388); 5° Supplément au mémoire sur la voix et sur les tons. Seconde partie. (Mém. de 1707, p. 66.)

FERREIN (...). De la formation de la voix de l'homme (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1741, p. 409).

BERTIN (M.), médecin. Lettre à M. D.... sur le nouveau système de la voix (celui de Ferrein). La Haie, 1745, in-12.

MONTAGNAT (...), médecin, élève de Ferrein. Lettre à M. l'abbé D. F. (Desfontaines), ou Réponse à la critique que fait M. Burlon (dans ses Jugemens sur quelques écrits nouveaux) du sentiment de M. Ferrein sur la formation de la voix humaine. Paris, David, 1745, in-12.

— Eclaircissement en forme de lettre à M. Bertin sur la découverte que M. Ferrein a faite du mécanisme de la voix de l'homme, ou réfutation d'une brochure qui a pour titre : *Lettre sur le nouveau système de la voix*. Paris, David, 1746, in-12.

— Lettre à M. Bertin, médecin, au sujet d'un nouveau genre de vaisseaux découverts dans le corps humain, ou Réponse à la digression que fait l'auteur anonyme de la *Lettre sur le nouveau système de la voix, etc.* Paris, David, 1746, in-12.

Cet écrit est étranger à la théorie de la voix, mais il est précédé d'un avant-propos de 12 pages où se trouve l'exposé des discussions relatives à la doctrine de Ferrein sur cet organe.

BERTIN (...). Lettres sur le nouveau système de la voix et sur les artères lymphatiques. Sans nom de lieu, 1748, in-12.

La première de ces lettres, publiée pour la première fois, est adressée à M. Guns, professeur d'anatomie à Leipsick; la seconde est la lettre à M. D..., déjà imprimée en 1745, mais avec beaucoup de notes nouvelles; la troisième n'a aucun rapport à la théorie de la voix.

MOREL (...). Nouvelle théorie physique de la voix. Montpellier, 1746, in-12.

VICQ-D'AZYR (Félix). Mémoires sur la voix; de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considérés dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux et comparés

entre eux (dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1779. Hist. p. 5, Mém. p. 178).

DESPINEY (Félix). Mélanges physiologiques. Lyon, 1822, in-8° de 80 pages.

Le premier morceau de ce recueil contient des *Recherches sur la voix* et une théorie de cet organe en 38 pag. Il est suivi de *Considérations générales sur la voix*, et de deux articles, l'un sur l'*Art du ventriloque*, l'autre sur nos instrumens comparés au larynx.

SAVART (Félix). Mémoire sur la voix humaine (dans le *Journal de physiologie expérimentale*, 1825, n. 4).

GERDY (le doct.). Note sur les mouvemens de la langue et quelques mouvemens du pharynx (dans le *Bulletin universel des sciences*, publié sous la direction de M. de Férussac, janvier 1830, sect. III).

MALGAIGNE (J.-F.), de Charmes, docteur en médecine, chirurgien à l'hôpital militaire d'instruction du Val-de-Grace.

Nouvelle théorie de la voix humaine, mémoire couronné par la société d'émulation médicale. Paris, Béchet jeune, 1831, in-8o de 69 pages.

Ce mémoire est extrait des *Archives générales de médecine*.

BENNATI (le doct. François). Recherches sur le mécanisme de la voix humaine, ouvrage qui a obtenu un prix à la société des sciences physiques et chimiques de Paris, précédé du rapport de MM. G. Cuvier, de Prony et Savart à l'Académie des sciences. Paris, Baillière, 1832, in-8° de 160 pages, avec une planche.

— Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine, lues à l'Académie royale des sciences, et couronnées par la société des sciences physiques et chimiques de Paris. Paris, Baillière, 1832, in-8° de 152 pages, avec 2 planches.

Les deux ouvrages de M. Bennati, qui sont d'une importance considérable, à cause de la nouveauté des faits qui y sont consignés, ont été réunis dans une nouvelle édition, sous le titre suivant : *Etudes physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine, ouvrage auquel l'Académie royale des sciences a décerné un des prix de médecine fondés par M. de Monthyon*. Paris, Baillière, 1833, 1 vol. in-8°.

On doit aussi consulter sur cette matière les *Traités de physiologie*, de Magendie, d'Adelon, et d'autres savans médecins.

CHAPITRE XI.

DU SON ET DE SES MODIFICATIONS.

BURJA (Abel). Remarques sur la musique (dans les *Mémoires de l'Académie des sciences et belles-lettres de Berlin*, 1796. Classe de math., p. 1-16), 1° sur les sons qu'on tire des plaques ou carreaux de verre; 2° sur l'usage du verre dans la musique; 3° Description d'un nouvel instrument de musique fait de plaques de verre qu'on touche avec deux archets.

GAUTHEROT (...). Sur la théorie des sons. Paris, 1800, in-8°.

TREMBLY (Jean). Observations sur la théorie du son (dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1801. Philos. expérim. p. 33).

CHAPITRE XII.

DE LA VÉLOCITÉ DU SON.

CASSINI (de Thury). Sur la propagation du son (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1738, p. 1, et mém. 24).

— Nouvelles expériences faites en Languedoc sur la propagation du son, qui confirment celles qui ont été faites aux environs de Paris (dans les *Mémoires* de 1743, p 199).

NOLLET (l'abbé). Mémoires sur l'ouïe des poissons et sur la transmission des sons dans l'eau (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1743, p. 199).

EULER (Léonard). Éclaircissemens détaillés sur la génération du son, sa propagation et sur la formation de l'écho (dans les *Mém. de l'Académie royale des sciences* de Berlin, 1765, p. 335).

LAMBERT (J.-Henri). Sur la vitesse du son (dans les *Mém. de l'Académie royale des sciences*, 1768, p. 70).

LAGRANGE (Louis de). Recherches sur la nature et la propagation du son (dans les *Mém. de l'Acad.* de Turin, t. I, p. 1).

— Nouvelles recherches sur la propagation du son (*Ibid.* t. II, p. 323).

— Solution de différens problèmes de calcul intégral (*Ibid.* t. III). L'auteur traite, dans ce mémoire, de plusieurs choses relatives à la vitesse du son.

PÉROLLE (...), professeur de médecine à l'université de Montpellier. Expériences physico-chimiques relatives à la propagation du son dans quelques fluides aériformes (dans les *Mém. de l'Acad. roy.* de Turin, 1786-87. *Mém. des Corresp.*, p. 1, 10).

— Mémoire physique, contenant des expériences relatives à la propagation du son dans diverses substances, tant solides que fluides; 2° Essai d'expériences qui tendent à déterminer la cause de la résonnance des instrumens de musique (*Ibid.* 1790-91, t. V, p. 195, 280).

PORLETTI (Modeste). Recherches sur l'influence que la lumière exerce sur la propagation du son (*Ibid.* 1805-1808, p. 1, p. 141, 159).

BIOT (. . .). Expériences sur la propagation du son à travers les corps solides et à travers l'air dans des tuyaux cylindriques très allongés (dans les *Archives des découvertes dans les sciences et les Arts*, pendant l'année 1808).

LAPLACE (. . . . .). Développement de la théorie des fluides élastiques et application de cette théorie à la vitesse du son (dans le *Bulletin de la société philomatique*, 1821, p. 161).

CHAPITRE XIII.

DES VIBRATIONS DES CORDES ET D'AUTRES CORPS.

BERNOULLI (Daniel). Réflexions et éclaircissemens sur les vibrations des cordes (dans les *Mém. de l'Acad.* de Berlin, 1753).

— Sur les vibrations des cordes d'une épaisseur inégale (*ibid.* 1765).

EULER (Léonard). Sur les vibrations des cordes (dans les *Mém. de l'Acad.* de Berlin, 1748-1753).

— Sur le mouvement d'une corde qui, au commencement, n'a été ébranlée que dans une partie (*Ibid.* 1765).

BERNOULLI (Jacques). Essai théorique sur les vibrations des

plaques élastiques rectangulaires et libres (dans les *Mém. de l'Académie* de Pétersbourg, 1787).

PERROLLE (...). Sur les vibrations totales des corps sonores (dans le *Journal de Physique*, 1789, t. XXXVII).

OSTED (J.-C.). Lettre au professeur Pictet sur les vibrations sonores (dans la *Bibl. Britan.*, t. XXX, Genève, 1805, p. 364, 372).

POISSON (...). Traité sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques et sur la théorie des instrumens à vent (dans les *Mém. de l'Académ. roy. des sciences* de Paris, 1817).

GERMAIN (mademoiselle Sophie). Recherches sur la théorie des surfaces élastiques. Paris, madame Courcier, 1821, in-4° de 96 pages avec une planche.

— Remarques sur les bornes et l'étendue de la question des surfaces élastiques. Paris, Bachelier, 1828, in-4°.

POISSON (.. .....). Sur la propagation du mouvement dans les fluides élastiques (dans les *Annales de chimie et de physique*, t. XXII, p. 250).

SAVART (Félix). Recherches sur les vibrations de l'air (*Ibid.*, t. XXIV, septembre 1823, p. 56).

SAVART (Félix). Mémoires sur les vibrations des corps solides, considérées en général (*Ibid.*, t. XXV, janv. 1825, p. 24).

On peut lire aussi avec fruit sur ces matières les *Traités généraux de physique* de Haüy, de Libes, de Biot et autres.

CHAPITRE XIV.

DE L'ÉCHO.

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Dissertation sur la cause de l'écho, couronnée en 1718 par l'Academie des belles-lettres, sciences et arts de Bordeaux. Bordeaux, Brun, 1718, 48 p. in-12.

Un extrait de cet écrit a été imprimé à Paris, chez Varin, 1788, in-8°.

— De la manière dont se forme l'écho (dans les *Mém. de Trévoux*, t. XXXV, p. 167, 171).

QUESNET (dom François). Observations sur un écho singulier près de Rouen (dans les *Mém. de l'Acad. roy. des sciences*, t. II, p. 140).

GALLOIS (Jean le). Extrait d'un écrit composé par D. François Quesnet, touchant les effets extraordinaires d'un écho (*ibid*, t. X, p. 187).

CHAPITRE XV.

SUR LA SYMPATHIE DES SONS.

ROMIEU (...). Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très sensible dans les accords des instrumens à vent (dans le recueil intitulé : *Assemblée publique de la société royale de Montpellier*, 1751).

RAMEAU (Jean-Baptiste). Lettres aux philosophes, sur la résonnance des corps sonores (dans les *Mém. de Trévoux*, 1762, p. 465).

— Observations sur les principes d'où M. Rameau fait descendre les deux accords parfaits, l'un majeur, l'autre mineur (dans le *Journal des savans*, août 1769, p. 112, 139).

TESTA (Dominique). De la résonnance des corps sonores (dans le *Recueil de pièces intéressantes* concernant les antiquités, les beaux-arts, etc. Paris, 1788, t. III, p. 167, traduit de l'italien).

CHAPITRE XVI.

DE LA DÉTERMINATION D'UN SON FIXE.

DODART (Denis). Sur la détermination d'un son fixe (dans l'*Histoire de l'Académie royale des sciences*, 1700, p. 131-140).

LA SALETTE (P. Joubert de). De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire sur ce sujet dans les écrivains orientaux. Paris, Dondey-Dupré, 1824, in-8°.

CHAPITRE XVII.

DES PHÉNOMÈNES ACOUSTIQUES.

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Explications de l'effet des trompettes parlantes, où l'on voit quelle est leur proportion, leur figure, leur matière, leur sphère d'activité, les expériences qui ont été faites, et quelques trompettes de nouvelle invention. Paris, 1673, in-4o; deuxième édition, 1674, in-4o.

LA HIRE (Philippe de). Explications des différens sons de la corde tendue sur la trompette marine (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, t. IX, p. 500, et *Mémoires de mathématiques*, 1694).

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Problème d'acoustique curieux et intéressant. Paris, Varin, 1788, in-8o.

CHAPITRE XVIII.

APPLICATION DES MATHÉMATIQUES A LA MUSIQUE.

DESCARTES (René). Abrégé de la musique, avec les éclaircissemens nécessaires (traduit du latin par le P. Poisson). Paris, in-4o.

SAUVEUR (Joseph). 1o Système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et à tous les instrumens de musique (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1701, p. 297-364); 2o Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue (*Ibid.*, 1702, p. 308); 3o Méthode générale pour former le système tempéré de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre (*Ibid.*, 1707, p. 203); 4o Table générale des systèmes tempérés de musique (*Ibid.*, 1711, p. 309): 5o Rapport des sons des cordes d'instrumens de musique aux flèches des cordes, et nouvelle détermination des sons fixes (*Ibid.*, 1713, p. 324).

EULER (Léonard). Conjectures sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique (dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1764).

— Des véritables caractères de la musique moderne (*Ibid.*).

— Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie. Pétersbourg, 1768-73, 3 vol. in-8°, réimprimés plusieurs fois.

Les lettres 3 à 8, 134, 136 et 137, traitent de divers objets relatifs à la musique.

GALLIMARD (....). Arithmétique des musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des intervalles, le développement de plusieurs systèmes des sons de la musique, etc. Paris, 1754 ; in-8°.

MONTU (A.). Numération harmonique, ou Échelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'harmonie. Paris, 1802, in-4o.

DELEZEUNE (...). Mémoires sur les valeurs numériques des notes de la gamme. Lille, 1827, in-8°.

MONTVALLON (M. de). Nouveau système de musique sur les intervalles des tons et sur la proportion des accords, où l'on examine les systèmes proposés par divers auteurs (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1742, p. 117).

BLEIN (le baron). Principes de mélodie et d'harmonie, déduits de la théorie des vibrations. Paris, Bachelier, 1832, in-8°.

LAMBERT (Jean-Henri). Remarques sur le tempérament en musique (dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1774).

LOUET (Alexandre). Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du piano-forté, etc. Paris, 1798, in-8° de 63 pages.

LA SALLETTE (P. Joubert de). Lettre sur une nouvelle manière d'accorder les forté-pianos, ou plus généralement les instrumens à clavier. Paris, 1808, in-8o.

BLANCHET (A.-F.-N.). Méthode abrégée pour accorder le forté-piano. Paris, Brianchon, in-8°.

STEUP (H.-C.). Méthode pour accorder le forté-piano. Amsterdam, 1811, in-8°.

CHAPITRE XIX.

DE LA CONSTRUCTION DES INSTRUMENS.

CARRÉ (Louis). 1° Traité mathématique des cordes par rapport aux instrumens de musique (dans les *Mémoires de l'Académie*

royale des sciences, 1706, p. 124). 2° De la proportion que doivent avoir les cylindres pour former par leurs sons les accords de la musique (*ibid.*, 1709, p. 47).

MAUPERTUIS (S. Baptiste Drovel de). Sur la forme des instrumens de musique (*ibid.*, 1724, p. 215-226).

LAMBERT (Jean-Henri). Sur les tons des flûtes (dans les *Nouveaux Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1775).

SIBIRE (l'abbé). *La Chélonomie*, ou *le Parfait luthier*. Paris, 1806, in-12 de 288 pages.

Lupot, luthier de Paris, a fourni les matériaux de cet ouvrage.

SAVART (Félix). Mémoire sur la construction des instrumens à cordes et à archet, etc. Paris, Déterville, 1819, in-8°.

— *L'Art du luthier* (dans l'*Encyclopédie méthodique*, avec des planches).

FÉTIS (François-Joseph). Sur la construction des violons, altos et basses (dans la *Revue Musicale*, t. II, p. 25).

CAUX (Salomon de). Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines. Francfort, 1615, in-fol.

Le troisième livre traite spécialement de la construction de l'orgue.

BERNOULLI (Daniel). Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son, et sur les tons des tuyaux d'orgue différemment construits (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1762, p. 431-485, avec deux planches).

BEDOS DE CELLES (D. François). L'art du facteur d'orgues. Paris, 1766-1778, 4 parties grand in-fol.

Ouvrage très important et le plus considérable qui existe sur ce sujet.

FÉTIS (François-Joseph). Sur l'orgue expressif perfectionné par Érard (dans la *Revue Musicale*, t. II, p. 128-135; t. VI, p. 104, 129).

WEBER (W.). Du système de compensation dans les tuyaux d'orgue (dans la *Revue Musicale*, t. VII, p. 353).

ROUSSIER (l'abbé). Mémoire sur la nouvelle harpe de Cousineau. Paris, Lamy, 1782, in-12.

NADERMANN (Henri). Observations de MM. Nadermann frères sur la harpe à double mouvement, en réponse à M. de Prony,

membre de l'Académie des sciences. Paris, veuve Nadermann, 1815, in-4° de 4 feuilles, avec 9 planch.

FÉTIS (Franç.-Joseph). Sur la harpe et particulièrement sur celle d'Érard à double mouvement (dans la *Revue musicacle*, t. II, p. 337-349).

NADERMANN (Henri). Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différens mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis. Paris, janvier 1828, in-8°.

FÉTIS (Franç.-Jos.). Lettre à M. Henri Nadermann, au sujet de sa réfutation d'un article de la *Revue musicale* sur la harpe à double mouvement (dans la *Revue musicale*, t. III, p. 1).

NADERMANN (Henri). Supplément à ce qui a été dit en faveur des différens mécanismes de la harpe à double mouvement. Paris, avril 1828, in-8° de 32 pages.

FÉTIS (Franç.-Jos.). Mon dernier mot sur la harpe à double mouvement (dans la *Revue musicale*, t. III, p. 265).

Description du *clavi-harpe* inventé par M. Dietz père. Paris, Dietz fils, 1821, 19 p. in-8°, avec une planche.

FÉTIS (Franç.-Jos.). Sur les perfectionnemens importans qui ont été faits depuis peu d'années dans la fabrication des pianos (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 32).

— Sur les pianos de MM. Pfeiffer, Roller, Pleyel, Dietz, Klepfer, etc., etc. (*Ibid.*, t. II, p. 82-97).

— Sur le *polyplectron*, instrument nouveau, inventé par M. Dietz (*Ibid.*, t. III, p. 593).

LABORDE (le P. de). Le Clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité. Paris, 1761, in-12.

CHAPITRE XX.

DU CHRONOMÈTRE ET DES DIVERS INSTRUMENS PROPRES A MESURER LE TEMPS EN MUSIQUE.

DAVOUX (...). Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de déterminer, avec la plus grande exactitude, les différens degrés de vitesse ou de lenteur des temps dans une

pièce de musique, depuis le *prestissimo* jusqu'au *largo* (dans le *Journal encyclopédique*, juin 1784, p. 534).

THIÉMÉ (Frédéric). Nouvelle théorie sur les différens mouvemens des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne, avec le projet d'un nouveau chronomètre, etc. Rouen et Paris, 1801, in-8° de 70 pag.

— Notice sur le métronome de J. Maelzel. Paris, Ballard, sans date, in-8°.

FÉTIS (Franç.-Jos.). Sur le métronome de Maelzel, avec l'histoire du chronomètre (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 361).

— Notice sur le métronome perfectionné de Bienaimé. Paris, sans date, une feuille in-8°.

— Sur le métronome perfectionné de Bienaimé (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 534).

CHAPITRE XXI.

ART DE NOTER LES CYLINDRES D'ORGUES ET DE SERINETTES.

ENGRAMELLE (le P. Marie-Dominique-Joseph). La tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres. Paris, 1775, un vol. in-8°.

FIN DU CATALOGUE SYSTÉMATIQUE.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

INTRODUCTION.

Nécessité d'apprendre tout ce qu'on veut savoir. — Le sentiment des arts n'est que le résultat de l'éducation des organes. — Utilité d'un livre qui faciliterait cette éducation, sans obliger à des études techniques. — Objet de celui-ci. page j

PREMIÈRE SECTION.

DU SYSTÈME MUSICAL, CONSIDÉRÉ DANS LES TROIS QUALITÉS DES SONS, SAVOIR : L'INTONATION, LA DURÉE ET L'INTENSITÉ.

CHAP. I. Objet de la musique. Son origine. Ses moyens. p. 1

La musique a une double action sur les hommes : l'une physique, l'autre morale.

CHAP. II. De la diversité des sons et de la manière de les exprimer par des noms. p. 5

Il y a une infinité de sons possibles entre les plus graves d'une voix d'homme et les plus aigus d'une voix de femme ou d'enfant ; on peut les désigner par des noms. — Quels sont ces noms, chez les peuples modernes.

CHAP. III. Comment on représente les sons par des signes. p. 9

Explication des signes de la notation et de leur effet.

CHAP. IV. De la différence des gammes ; des noms qu'on

leur donne, et de l'opération qu'on nomme *transposition*. page 19

Continuation du développement du système de la notation.

CHAP. V. Tous les peuples ne se servent pas de la même gamme. — Il n'est pas prouvé que celle des Européens soit parfaite, mais elle est la meilleure. p. 23

CHAP. VI. De la durée des sons et du silence en musique; comment on la représente par des signes et comment on la mesure. p. 27

Suite du développement du système de la notation.

CHAP. VII. De ce qu'on appelle expression dans l'exécution de la musique; de ses moyens et des signes par lesquels on l'indique dans la notation. p. 36

Fin du développement du système de la notation.

DEUXIÈME SECTION.

DES SONS CONSIDÉRÉS DANS LEURS RAPPORTS DE SUCCESSION ET DE SIMULTANÉITÉ; DU RÉSULTAT DE CES CHOSES.

CHAP. VIII. Ce que c'est que le *rapport* ou *la relation* des sons. p. 43

Les sons ont trois espèces de rapports, savoir : la succession, d'où nait la *mélodie*; la simultanéité, principe de l'*harmonie*; et l'intensité, ou le degré de force.

CHAP. IX. De la mélodie. p. 45

Les qualités principales de la mélodie sont la convenance dans la succession des sons et le rhythme. — La mélodie se compose des parties qu'on nomme *phrases*. — Ce que c'est que la *carrure des phrases*. — Ce que c'est que la *modulation*. — La mélodie, bien qu'elle soit le fruit de l'imagination, est soumise à trois conditions qui limitent sa liberté.

Ces règles sont la *symétrie de rhythme*, la *symétrie de carrure ou de nombre*, et la *régularité de modulation*.

CHAP. X. De l'harmonie. page 62

Les peuples de l'antiquité n'ont point connu l'harmonie. — Elle est née dans le moyen-âge. — Les élémens de l'harmonie se nomment *accords*. — Accords agréables nommés *consonnans*; accords moins agréables nommés *dissonans*. — Les accords représentés par des chiffres; accompagnent. — L'histoire de l'harmonie est une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Abrégé de cette histoire.

CHAP. XI. De l'acoustique. p. 76

CHAP. XII. De l'art d'écrire la musique. — Contre-point. — Canons. — Fugue. p. 80

Explication de ces choses; leur usage; leur utilité; abus qu'on en a fait.

CHAP. XIII. De l'emploi des voix. p. 96

Classement des voix; conforme à la raison en Italie; vicieux en France. — L'art d'écrire pour les voix est mieux connu des compositeurs italiens que des Allemands et des Français. — Ce qui est favorable ou défavorable dans le chant à l'émission de la voix.

CHAP. XIV. Des instrumens. p. 104

Instrumens à cordes pincées dans l'antiquité. — Histoire de la harpe. — Du luth et de ses espèces. — Instrumens à archet: la viole et ses espèces; le violon; le violoncelle; la contrebasse. — Instrumens à claviers. Leurs variétés. — Instrumens à vent: flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette, basson. — Instrumens de cuivre: cors, trompettes, trombones, ophicléides. — Orgue. — Instrumens à frottement: *harmonica*. — Instrumens de percussion. — Instrumens de fantaisie.

CHAP. XV. De l'instrumentation. p. 144

Emploi des instrumens dans la musique. — Systèmes d'accompagnement. — Effets qu'on tire des divers sonorités.

CHAP. XVI. De la forme des pièces dans la musique vocale et dans l'instrumentale. page 151

Quatre divisions de la musique vocale : 1° la musique sacrée; 2° la musique dramatique; 3° la musique de chambre; 4° les airs populaires. — Deux divisions de la musique d'église, savoir : le *plain-chant* et la musique solennelle. — Divers genres de musique solennelle.—Opéra : son histoire abrégée. —Coupe des airs. — Duos, trios et morceaux d'ensemble. — Chœurs. — Ouvertures. — Chansons, romances, couplets. — Deux divisions de la musique instrumentale : 1° musique de concert; 2° musique de chambre. — Symphonie. — Quatuors, quintettis, etc. — Sonates. — Fantaisies, airs variés, etc. — Concertos. — Musique d'orgue.

TROISIÈME SECTION.

DE L'EXÉCUTION.

CHAP. XVII. Du chant et des chanteurs. p. 177

Direction de la voix. — Exercice du chant. — Grands chanteurs italiens. — Explication des termes de l'art du chant. — Ce que c'est que l'*expression*. — Chanteurs français. Garat. — Conditions du chant français différentes de celles du chant italien. — Du choix des voix; de leur conservation; de leurs maladies. — Éducation physique et morale des chanteurs.

CHAP. XVIII. De l'exécution instrumentale. § I. De l'art de jouer des instrumens. § II. De l'exécution en général et de l'exécution collective. p. 193

§ I. Qualités nécessaires pour bien jouer de chaque espèce d'instrumens. — Du jeu des instrumens à archet. — Violonistes célèbres. — École italienne du violon, autrefois la meilleure. — École française, maintenant supérieure. — Violoncellistes et contrebassistes. — Instrumens à cordes, fondement des orchestres. — Du jeu des instrumens à vent. — Flûte et flûtistes célèbres. — Hautbois et hautboïstes. — Clarinette et clarinettistes.—Basson et bassonistes.—Cor et cornistes.—Trompettes et trompettistes. — Du jeu des instrumens à clavier. — Orgue; diffi-

culté d'en jouer; organistes célèbres. — Piano: différentes manières d'en jouer à diverses époques; pianistes célèbres. — Art de jouer de la harpe; harpistes. — Guitare, guitaristes.

§ II. La perfection de l'exécution collective dépend d'un chef d'orchestre. — Habileté dans le jeu des instrumens et dans le chant insuffisantes pour une bonne exécution; qualités qu'il faut y joindre. Certains peuples possèdent naturellement ces qualités; l'étude les développe chez d'autres. — Dispositions des orchestres, leurs proportions. — Orchestres français supérieurs aux autres. — Perfectionnemens qu'on peut introduire dans l'exécution collective.

QUATRIÈME SECTION.

COMMENT ON ANALYSE LES SENSATIONS PRODUITES PAR LA MUSIQUE, POUR PORTER DES JUGEMENS SUR CELLE-CI.

CHAP. XIX. Des préjugés des ignorans et de ceux des savans en musique. page 243

On se presse trop de porter des jugemens sur ses sensations. — Les musiciens ne sont point fondés à se croire seuls juges de la musique. — Les journalistes et les littérateurs n'ont pas les connaissances nécessaires pour donner, comme ils le font, des théories de musique.

CHAP. XX. De la poétique de la musique. p. 249

La musique n'est pas seulement un art de sensation physique; son objet est aussi d'émouvoir. — C'est à tort qu'on en a fait un art d'imitation. — Elle exprime indépendamment de la parole. — Tous les styles et tous les moyens sont bons lorsqu'ils sont employés à propos. — Les faux jugemens résultent de l'admiration qu'on professe pour certaines manières à l'exclusion de certaines autres.

CHAP. XXI. De l'analyse des sensations produites par la musique. p. 263

Dans l'origine des sensations musicales on n'en aperçoit pas le principe. — L'habitude d'entendre de la musique, sans en

analyser les détails, n'en donne que des notions et des sensations incomplètes. — On juge en général sur la foi d'autrui. — Nécessité de se défendre des préventions favorables ou contraires pour sentir et pour juger. — Analyse de la musique dramatique. *Idem* de la musique religieuse. — *Idem* de la musique instrumentale. — Par l'analyse des sensations on peut parvenir à juger sans connaissances techniques.

CHAP. XXII. S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître. page 282

C'est une erreur de croire qu'on affaiblit la sensation en réfléchissant sur elle; comment cela peut se démontrer. — La paresse est l'origine de l'éloignement qu'on montre pour l'analyse des sensations.

CONCLUSION. p. 286

DICTIONNAIRE

DES MOTS DONT L'USAGE EST LE PLUS HABITUEL DANS LA MUSIQUE. p. 287

CATALOGUE SYSTÉMATIQUE

DES PRINCIPAUX OUVRAGES FRANÇAIS SUR LES DIVERSES PARTIES DE LA MUSIQUE.

CHAP. I. Origine, éloge, utilité, effets de la musique. Page 399

CHAP. II. Littérature de l'histoire de la musique. 400

CHAP. III. Polémique sur la comparaison de la musique italienne et de la musique française. 408

CHAP. IV. Polémique sur la musique française. 411

CHAP. V. Polémique sur la musique de Gluck et la dispute des Gluckistes et des Piccinistes. 412

CHAP. VI. Biographie des musiciens. 414

CHAP. VII. Bibliographie de la musique. Page 418
CHAP. VIII. Dictionnaire technique de la musique. 419
CHAP. IX. Théorie du son. 421
CHAP. X. De l'ouïe et de la voix humaine. 422
CHAP. XI. Du son et de ses modifications 425
CHAP. XII. De la vélocité du son. *Id.*
CHAP. XIII. Des vibrations des cordes et d'autres corps. 426
CHAP. XIV. De l'écho. 427
CHAP. XV. Sur la sympathie des sons. 428
CHAP. XVI. De la détermination d'un son fixe. *Id.*
CHAP. XVII. Des phénomènes acoustiques. 429
CHAP. XVIII. Application des mathématiques à la musique. *Id.*
CHAP. XIX. De la construction des instrumens. 430
CHAP. XX. Du chronomètre et des divers instrumens propres à mesurer le temps en musique. 432
CHAP. XXI. Art de noter les cylindres d'orgues et de serinettes. 433

FIN DE LA TABLE.

