

PRINCIPES

DE

COMPOSITION

DES

ÉCOLES D'ITALIE.



*Mege Guilmant*

# PRINCIPES

DE COMPOSITION

Des Ecoles d'Italie

Adoptés par le Gouvernement Français

pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales.

Ouvrage Classique

formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique, rédigé selon l'enseignement des Ecoles les plus célèbres et des Ecrivains didactiques les plus estimés.

Dédié à

A S. M. L'EMPEREUR ET ROI

Par Alexandre Cheront

TOME TROISIÈME

Contenant le sixième Livre et les Appendices

Quod ab omnibus, quod semper,  
quod ubique creditum est. *Tout ser.*

Prix 180<sup>fr</sup>

A PARIS

Au Grand Magasin, chez Auguste Le Duc & Comp. Editeurs & M<sup>rs</sup> de Musique,  
Rue de Richelieu, N<sup>o</sup> 78, près celle Feytaud



PRINCIPES  
DE COMPOSITION  
DES ÉCOLES D'ITALIE

---

LIVRE SIXIÈME  
Rhétorique Musicale

---

INTRODUCTION

*Récapitulation des livres précédents: Objet de ce sixième livre.*

---

Dans les livres précédens, nous avons conformément au plan que nous nous étions tracé, traité dans une vaste étendue tout ce qui concerne le développement des sujets. Dans le premier livre, après avoir reconnu les diverses formes sous lesquelles ils peuvent se présenter, nous avons déterminé l'harmonie qui convient le mieux à chacune d'elles: dans le second, nous avons appris à donner aux parties secondaires les meilleures dispositions qu'elles puissent prendre, en n'étant astreintes à d'autres loix que celles de la pureté et de la régularité: dans le troisième livre, nous avons fait voir comment on pouvoit les astreindre à des conditions particulières, et comment l'observation de quelques unes de ces conditions leur communiquoit des propriétés nouvelles et les rendoit susceptibles d'une multitude d'arrangements et de combinaisons de toute espèce: dans le quatrième, et le cinquième, nous avons enseigné à déduire d'un sujet principal, par toutes sortes de modifications, une multitude de produits, et à former de ces divers éléments des pièces régulières et bien conduites. Il nous reste, à présent, à faire voir comment, en usant de tout ou en partie de ces moyens, on peut en variant le goût et la tournure des pièces, créer les divers styles ou genres, qui font le domaine de l'art Musical. Ce sera l'objet essentiel de ce livre. Mais comme dans tout ce qui précède, nous nous sommes plutôt occupés de l'arrangement harmonique que de la mélodie des pièces, et que nous n'avons eu égard à cette dernière que relativement à l'autre, nous croyons, avant tout, devoir reprendre cette matière et présenter là-dessus des notions qui ne peuvent être que fort utiles. Néanmoins, comme il entre beaucoup d'arbitraire dans ce genre de considérations, nous nous bornerons à exposer avec une grande simplicité les règles qui sont reconnues pour

incontestables, et nous nous contenterons d'indiquer les points qui peuvent fournir matière à discussion, en posant, cependant, s'il y a lieu, les principes qui peuvent servir à la décider.

## CHAPITRE PREMIER .

### *Formation du discours musical.*

La musique, en ce qui concerne la composition, est une langue qui a pour élément le son proprement dit, c'est-à-dire, celui de la voix chantante et des instruments, que nous nommons aussi par cette raison *Son Musical*: en quoi elle diffère des langues ordinaires, qui ont pour éléments les sons de la voix parlante, que nous appelons *Sons oratoires*, et que l'on appelle autrement *Sons articulés*.

Rien n'est plus facile que de sentir la différence de ces deux espèces de sons: mais rien n'est plus difficile que de la décrire, et d'en expliquer la nature. Heureusement, comme l'observe Sulzer, l'un n'est pas de notre objet, et l'autre n'est pas nécessaire. Il nous suffit de savoir que des éléments qui lui sont propres, la musique forme des combinaisons plus ou moins étendues, offrant à l'esprit des idées plus ou moins simples, des phrases ou des périodes, des pièces entières de tout style et de tout caractère, à l'aide desquelles elle réussit à flater nos sens, à fixer notre imagination par l'imitation des effets naturels, à émouvoir notre cœur par la peinture des sentiments. C'est ce que nous allons essayer d'expliquer.

#### §. 1. DU SON ET DE SES QUALITÉS .

Toutes les modifications dont le son est susceptible peuvent se rapporter aux quatre espèces suivantes.

- 1<sup>o</sup> Celle du grave à l'aigu, que l'on nomme ton ou degré du son.
- 2<sup>o</sup> Celle du vite au lent, ou de la durée, que l'on nomme tems ou quantité.
- 3<sup>o</sup> Celle du fort au foible, que l'on nomme simplement force ou intensité.
- 4<sup>o</sup> Enfin celle de l'aigre au doux, du sourd à l'éclatant, du sec au moëlleux, que l'on nomme le timbre. On peut faire rentrer dans cette dernière classe les modifications qui proviennent de la manière dont le son est produit, c'est-à-dire, celle du lié au détaché, et tous les agrémens. Peut-être vaudroit-il mieux en faire une cinquième espèce de modification, que l'on nommeroit le caractère du son.

#### §. 2. DU TON OU DÉGRÉ DU SON .

De ces modifications, la première et la plus importante est celle du ton ou degré. En effet, on peut concevoir que tous les sons d'une pièce soient égaux en durée: on en a un exemple dans le plain-chant, et même dans un grand nombre de chants musicaux. On conçoit encore plus facilement qu'ils soient de la même force, et du même timbre, comme il arrive lorsque l'on touche sur un seul clavier d'un Orgue, avec les mêmes registres; mais il est impossible de concevoir une pièce de musique sur le même ton. La variété est donc nécessaire en cette qualité; mais cette variété est soumise à certaines loix. Ces loix sont celles de la modulation: nous les avons déjà expliquées en plusieurs endroits, et notamment au livre premier chapitre VII. On trouvera encore quelques préceptes là dessus au chapitre III. ci-après; et comme nous aurions peu de chose à ajouter à ces considérations, nous nous bornons à y renvoyer le lecteur.

Si la variété n'est pas aussi nécessaire par rapport à la durée que par rapport à l'intonation, la régularité, sans offrir des loix aussi précises, n'est guères moins indispensable. Une suite de sons, ou pour mieux dire, des sons isolés, quelqu'en soit d'ailleurs le degré, la force et le timbre, entendus à des distances inégales, et sans rapport entre elles, pourront bien exciter notre attention; mais ils nous causeront une impression bien différente, s'ils observent entre eux des rapports sensibles de durée, et si l'on aperçoit à cet égard un certain ordre dans leur succession.

Cet ordre dans la durée et dans la succession des sons est ce que l'on désigne en général par le terme de Rhythme. Voici quelques réflexions qui tendent à en faire connoître la nature et l'effet. Supposons, pour simplifier, qu'il s'agisse d'une espèce de sons des moins significatives par elle même, de ceux d'un tambour, par exemple: si ces sons se succèdent sans aucune espèce d'ordre, ainsi que nous venons de le dire, on ne remarquera rien autre chose sinon que l'on entend un son, et bientôt on n'y fera plus d'attention: peut être même en éprouvera-t-on quelque importunité. Mais si ces sons supposés de force égale se succèdent à des intervalles de tems égaux, et suffisamment rapprochés, ce commencement d'ordre excitera en nous un premier degré d'attention. Elle montera encore à un plus haut degré, si, de distances en distances égales, quelques uns de ces sons se font entendre avec plus de force, ou doués de quelque autre modification particulière: si, par exemple, le premier, le troisième, enfin tous les impairs sont forts, pendant que les autres sont faibles ou réciproquement; de même, si le premier est fort, et le deuxième et le troisième, foibles; le quatrième, fort, les cinquième et sixième, faibles: et ainsi de suite: ou, pour généraliser, si de trois en trois, l'un deux est fort, et les trois autres faibles; de même enfin, si de quatre en quatre, l'un deux est toujours fort, et les trois autres faibles. Et si l'on veut exprimer en parlant, et suivre de la voix cette série, on dira naturellement dans le premier cas: un, deux: un, deux: etc<sup>a</sup> en appuyant sur celui qui sera fort, et passant plus légèrement sur celui qui sera faible, dans le second cas un, deux, trois: un, deux, trois: etc<sup>a</sup> dans le troisième: un, deux, trois, quatre: un, deux, trois, quatre: etc<sup>a</sup> et si l'on accompagne du geste la voix ou la pensée intérieure, on sera porté à frapper de la main ou du pied, ou à marquer par l'inclinaison du corps le retour des sons forts. On appelle mesure l'espace égal de tems compris entre deux sons forts, c'est-à-dire, depuis le premier son fort, inclusivement jusques au suivant exclusivement, et l'on appelle tems les subdivisions de cette mesure déterminées par les autres sons égaux: on appelle tems fort celui qui commence par le frappé: les autres se nomment les tems faibles. On sait assez comment s'indiquent toutes ces modifications dans la notation musicale: il est inutile de m'arrêter là dessus.

Par l'analyse que nous venons de présenter, on voit clairement qu'une mesure est d'autant plus facile à sentir, ou ce qui est la même chose plus naturelle, qu'elle renferme moins de tems. C'est donc une absurdité choquante, une assertion contraire à tout ce que l'on sait sur la nature et la génération des idées de prétendre que la mesure à trois ou à quatre tems soient plus simples que la mesure à deux tems. Je ne conçois pas que des gens de mérite aient pu avancer une pareille proposition: tel est par exemple Tartini qui au rapport de J.J. Rousseau, regarde la mesure à trois tems comme la plus simple: citation que je n'ai pas eu le tems de vérifier, mais qui du reste ne prouve que l'inconvénient des systemes.

Il faut cependant observer que les mesures paires sont généralement plus sensibles que les impaires:

les premières se font sentir jusques au nombre 8, tandis que les autres sont peu sensibles au de-là du nombre 3, et pour me servir d'une expression vulgaire, semblent boiteuses et portant à faux. On peut en faire l'expérience sur la mesure à cinq tems : quant aux autres, et surtout celles qui proviennent de nombres premiers<sup>(1.)</sup> l'esprit peut à-peine en saisir les rapports.

Quoique, d'après ce que nous avons dit ci-dessus, il soit facile de saisir une mesure de quatre, six et huit tems, néanmoins, on ne regarde pas ces dernières espèces comme formant des mesures particulières; parcequ'en supposant même qu'on frappe tous les sons avec toute l'égalité possible, on ne peut s'empêcher de les subdiviser par la pensée en groupes de deux ou trois sons, selon qu'elles sont susceptibles de l'une de ces subdivisions ou de toutes les deux à la fois. Ainsi les mesures qui contiennent quatre ou huit sons égaux se diviseront en groupes de deux, et celle qui en contient six pourra être divisée en trois groupes de deux ou en deux groupes de trois sons: de cette manière, et au moyen de ce qui va être dit plus bas sur la subdivision des tems, cette mesure pourra être considérée comme une mesure de trois tems ou comme la réunion de deux mesures à trois tems, et il résultera de tout cela que toutes les mesures praticables en musique se ramèneront aux deux mesures primitives, la mesure à deux tems, et la mesure à trois tems.

Considérant donc uniquement ces deux espèces de mesures, on concevra facilement que chaque tems peut être partagé entre d'autres sons de moindre valeur. Bornons nous à la subdivision par moitié dans la mesure à deux tems; si nous nommons longue la durée d'un tems, chaque demi tems sera une breve: on pourra ensuite combiner ces diverses valeurs de toutes les manières possibles; on aura donc des mesures à deux tems, composées de deux longues ou de quatre breves ou d'une longue et de deux breves ou de deux breves et d'une longue et.c.<sup>3</sup> la mesure à trois tems fournira de même un très grand nombre de combinaisons qui, soit par elles mêmes individuellement, soit par des assemblages déterminés, donneront naissance à une infinité de mètres. Plusieurs auteurs en ont traité avec beaucoup d'étendue, et notamment Salinas dans les sept livres qu'il a écrits sur la musique: on peut citer aussi Riepel et Marpurge; mais comme cette théorie concerne plutôt la musique des anciens, à cause de ses rapports avec la prosodie des langues anciennes, je ne crois pas devoir m'étendre ici sur cette matière, qui d'ailleurs offre peu de difficultés.

#### §. 4. DE LA PHRASE ET DE LA PÉRIODE MUSICALES.

L'intonation et le Rhythme combinés donnent naissance à la phrase, à la période, au discours musical.

Nous avons déjà remarqué que le son soumis aux règles du mode est l'élément du langage musical. Nous pouvons pousser plus loin ces remarques, et établir que tout son perceptible est en quelque sorte une syllabe musicale. Par son perceptible, j'entends celui qui, à raison de sa position et de sa durée, est susceptible d'être saisi par l'oreille. Supposons le trait de chant suivant ex:1. Ce trait exécuté avec beaucoup de rapidité ne présente à l'oreille que le chant de l'ex:2. formé des trois sons que l'on y voit représentés: chacun de ces sons est, ainsi que je viens de le dire,



(1.) On appelle nombres premiers ceux qui ne peuvent être divisés par aucun autre nombre plus petit qu'eux, si ce n'est par l'unité; tels sont les nombres 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, et.c.<sup>3</sup>

est une vraie syllabe musicale; je désigne sous la même dénomination, un groupe de sons tels que ceux de l'exemple premier, dans lequel un seul est remarquable, tous les autres s'évanouissant et n'ayant point de valeur individuelle, mais concourant seulement à l'effet total.

La syllabe peut être isolée ou bien elle peut être liée avec d'autres: cette liaison peut se faire de plusieurs manières. Pour la déterminer, il faut d'abord remarquer que les notes fortes de la mesure sont des notes de repos ou d'appui, et que les autres ne sont que de passage. La liaison sera donc différente, selon la disposition des sons par rapport à la mesure. Si le groupe commence au tems fort et finit au tems foible, comme on le voit exemple 1. les sons se trouvent liés à celui qui précède: au contraire, si le groupe commence au tems foible, pour finir au tems fort, les sons se rapportent à celui qui les suit, comme on le voit exemple 2. Enfin un son fort peut être précédé et suivi d'autres sons faibles, comme on le voit ici exemple 3. et il résulte de là une troisième sorte de liaison. Ces groupes de sons liés entre eux par leur rapport à une note forte et présentant à l'esprit un sens déterminé résultat de l'intonation modale et du Rhythme offrent une analogie frappante avec les mots du discours ordinaire; analogie, qui sera encore mieux développée dans le chapitre suivant, où nous traiterons de l'union de la musique et de la parole, et à raison de laquelle nous hasarderons de donner à ces groupes le nom de mots ou pieds musicaux. Ces mots seront d'autant de syllabes qu'ils contiendront de sons ou éléments perceptibles.



La succession de plusieurs mots ou pieds musicaux tendant à offrir à l'esprit un sens unique constitue ce que l'on appelle la phrase musicale. Cette phrase peut être simple ou composée. Elle est simple, lorsqu'elle ne contient qu'un seul membre; elle est composée, lorsqu'elle en contient plusieurs. La phrase simple est fort peu usitée; la phrase composée l'est beaucoup davantage. Elle a elle-même plusieurs espèces; car elle est libre ou symétrique. J'appelle phrase libre ou vague celle dont les membres n'ont point entre eux de proportions fixes. J'appelle symétrique ou régulière celle dont les membres ont au contraire des proportions réglées. Cette dernière espèce est ce que l'on appelle période. Il y en a une multitude de formes; La plus parfaite, et la plus usitée est celle qui est composée de quatre membres composés chacun de quatre mesures ou pieds musicaux: on l'appelle période carrée: elle est presque uniquement employée dans un grand nombre de compositions, ce qui a engendré un grand nombre d'erreurs. Plusieurs personnes se sont persuadées qu'elle étoit d'obligation indispensable dans les genres où on la voyoit communément admise; d'autres ont été jusques à croire qu'elle étoit la seule forme admissible dans toute espèce de musique. L'expérience prouve le contraire; et la raison nous dit que la phrase musicale, aussi bien que toute autre, est bonne, lorsque les sens particuliers ou les repos seront disposés de manière à ce que la phrase totale soit en équilibre avec elle-même. On ne peut point prescrire de règle là-dessus. Il faudroit en donner des exemples, et l'espace nous manque pour cela.

J'observerai cependant que la période musicale a des rapports marqués avec la strophe poétique qui se compose de vers de différentes mesures, mais disposés semblablement: que cette symétrie, cette ordonnance régulière, sans être des conditions nécessaires de sa structure, sont de nouveaux agréments, et de nouveaux moyens d'effet. Les divers membres de la période sont composés

de repos plus ou moins parfaits. Ces repos se font toujours au tems fort, mais il peut arriver que la terminaison ou suspension se fasse nettement sur le tems fort, comme on le voit dans l'exemple ci-contre N<sup>os</sup> 2.4.

ou qu'elle se prolonge jusque sur le tems faible, comme on le voit N<sup>os</sup> 1.3.



la première manière se nomme terminaison ou chute forte ou masculine, la deuxième se nomme terminaison ou chute faible ou féminine. On prescrit pour la variété, et pour l'effet d'entremêler ces sortes de terminaisons. On sent facilement, et presque sans qu'il soit besoin de la faire remarquer, l'analogie qui existe entre ces terminaisons, et les rimes masculines et féminines.

La succession de plusieurs phrases ou périodes produit la pièce ou discours musical. Les règles générales que l'on peut prescrire à ce sujet concernent la liaison des idées, et la proportion de l'ensemble. On trouvera quelques réflexions sur cette matière au §. 11. ci-après. Du reste, comme toutes les pièces de musique sont ou vocales ou instrumentales, et qu'outre cela elles appartiennent à un genre quelconque, les règles soit générales, soit particulières, qui leur conviennent à ces différents titres, seront exposées dans les deux chapitres suivants.

#### §. 5. DES EFFETS.

Nous venons de voir comment les sons musicaux considérés par rapport à leurs deux modifications principales, c'est-à-dire, le ton et la durée produisoient le pied ou mot, la phrase, la période, le discours musical. Il resteroit à examiner de quelle manière l'intensité et le timbre concourent à leur formation, mais comme ils y entrent plutôt comme effets accessoires que comme partie essentielle, nous n'en parlerons que sous ce dernier point de vue.

Le son, ainsi que toutes les sensations, produit sur nous une impression quelconque. De ces impressions, il en est auquel l'habitude nous a rendus peu sensibles, et qui n'excitent en nous qu'une attention ordinaire. Il en est d'autres, au contraire, qui à raison de ce qu'elles nous sont inconnues ou moins familières se font du moins remarquer, et souvent même font naître une surprise qui est accompagnée d'un plus haut degré de peine ou de plaisir. Ces impressions extraordinaires sont ce que l'on nomme effet. On donne aussi fort souvent ce nom à la sensation qui les cause. On doit sentir, sans qu'il soit besoin d'en faire la remarque que, dans les arts, il ne peut être question que des effets agréables, quelqu'en soit d'ailleurs le genre et le caractère.

Les effets sont relatifs à chaque modification du son, ainsi l'on distinguera les effets d'intonation, les effets de Rhythme, les effets d'intensité, les effets de timbre, ceux de caractère. A ces cinq espèces, il faut ajouter encore ceux qui naissent de l'harmonie ou de la réunion de plusieurs sons. Nous nommons effets simples ceux qui proviennent d'une seule de ces causes; effets composés ceux qui proviennent de deux ou plusieurs causes à la fois.

Les effets, dont l'analogie en peinture est désigné par le même terme, sont à la musique ce que les figures sont au discours ordinaire. On doit donc donner les mêmes avis en ce qui concerne leur emploi. Le premier est de ne point les prodiguer, parcequ'ils ne tardent pas à produire la fatigue et le dégoût. Le second est de les employer avec adresse de manière à ce qu'ils puissent

être bien sentis, et de prendre garde à ce qu'ils ne se détruisent mutuellement, ou ne produisent une véritable cacophonie. C'est ce qui ne manque jamais d'arriver quand l'on employe en même tems deux effets du même genre, et surtout ceux de Rhythme. Le conseil le plus sage que l'on puisse donner aux jeunes compositeurs est d'attendre pour employer les effets qu'ils en aient acquis l'expérience: autrement, ils doivent être surs d'en recueillir de tous différents que ceux qu'ils ont voulu produire.

§. 6. DU STYLE EN GÉNÉRAL. ET DE L'AGRÈMENT :

Par le mot style, nous entendons ici la manière d'écrire, c'est-à-dire l'art de présenter les idées. Deux qualités importantes font tout le mérite du style, la clarté et l'agrément. La clarté consiste à ne présenter que des idées qui aient un sens bien facile à saisir. Si la phrase est bien construite, si le discours tout entier est bien enchainé, et s'il y a dans toute la suite de la composition une liaison telle que chaque note appellée par celle qui la précède semble appeler celle qui la suit, si chaque phrase dérivant de la précédente engendre celle qui vient après: si l'harmonie concourt parfaitement avec la phrase, si les parties de la composition font bien chacune ce qu'elles doivent faire selon les règles d'une facture élégante ou du moins correcte, et si la multitude d'effets ne nuit pas au sens, on obtiendra la clarté. La clarté est le premier mérite d'une composition quellequ'elle soit; car il est impossible d'être aucunement ému par un langage que l'on ne comprend pas.

Ce n'est pas assez d'être clair, il faut encore intéresser et plaire: autrement, on ne captiveroit pas l'attention. Pour parvenir à plaire, il faut d'abord que chaque composition quelque soit son genre, ait la grace qui lui est propre; il faut éviter les intonations rudes et barbares, les Rhythmes boiteux, éviter l'éclat qui dégénère en bruit, la douceur qui devient faiblesse et même nullité, et, comme nous venons de le dire tout-à-l'heure, montrer du tact et du discernement dans l'emploi des effets de toute espèce. Il faut éviter, aussi par rapport à la phrase musicale, l'exagération des formes, c'est-à-dire, d'avoir un style trop hâché ou trop lié, fuir les phrases trop longues, et celles qui manquent de nombre; quant au goût, savoir être apropos orné ou simple, et dans tous les cas être aisé et naturel et éviter toute espèce d'affectation.

Toutes les qualités que nous venons de décrire sont ce que l'on nomme, proprement parlant, qualités de style, celles qui sont opposées s'excluent réciproquement la plupart. Cependant, il y en a entre lesquelles on peut opter: telles sont l'ornement et la simplicité qui constituent deux styles entre lesquels on est libre de choisir, sauf certains cas, ou l'expression commande.

§. 7. DES CARACTÈRES.

Outre ces qualités, qui appartiennent au style considéré comme art d'écrire, il en est d'autres qui tenant de plus près à l'expression donnent à la composition une teinte générale, et servent encore à déterminer des styles; c'est ce que nous nommons caractères:

De ces caractères les uns sont généraux étant relatifs 1º à nos affections, 2º au degré dans lequel nous les ressentons, 3º et au ton sur lequel nous les exprimons. Les premiers donnent le caractère gai ou triste: le second, la vivacité ou la douceur: le troisième, la sublimité ou la simplicité. Chacun de ces trois états a un caractère moyen. En les combinant, on obtiendra un grand nombre de caractères mixtes, dont voici les principaux 1º le caractère ou style tragique, qui réunit la tristesse

avec la force et la sublimité, et 2<sup>o</sup> le bouffon, qui réunit la gaieté avec la vivacité et la familiarité 3<sup>o</sup> enfin le demi-caractère, qui réunit les situations moyennes.

Les autres caractères sont particuliers; ils se rapportent à diverses circonstances, telles que les habitudes d'un peuple ou d'une classe d'hommes, souvent même d'un individu. Ainsi, on a style Religieux, style Militaire, style Pastoral et. c<sup>a</sup> style Oriental, Italien, Français et. c<sup>a</sup> Dans toutes ces circonstances, le mot de style équivaut évidemment à celui de caractère, mais dans un sens moins étendu.

#### §. 8. DE L'EXPRESSION ET DE L'OBJET DE LA MUSIQUE.

Ainsi que nous l'avons dit au commencement de ce chapitre, la musique se propose toujours une de ces trois choses, ou de flater nos sens, ou de parler à l'imagination par la peinture ou l'imitation des effets naturels, ou d'émouvoir le cœur par l'expression des sentiments. Tels sont les résultats qu'elle cherche à produire, soit séparément, soit ensemble. On remarquera en passant l'analogie qu'il y a entre son objet, celui de la peinture et celui de tous les beaux arts quelqu'ils soient.

En suivant les avis que nous avons donnés, il y a quelques instants, concernant l'agrément du style, la musique atteindra le premier but qu'elle se propose, celui de plaire et de flater les sens; et ce mérite est très réel, abstraction faite de toute expression. Je fais cette observation pour répondre à deux systèmes également faux, parcequ'ils sont également exagérés; l'un, que la musique n'ayant aucune expression, est un art futile et vain; l'autre tout opposé, que le mérite de cet art consiste en ce qu'il a toujours en vue un objet précis et déterminé: ce qui va suivre achevera de fixer les idées à cet égard.

En ce qui concerne l'imitation des effets naturels, il faut bien discerner ceux qui sont du ressort de la musique, et ceux qui ne lui appartiennent pas. Dans le premier genre, il faut placer tous les effets naturels qui sont accompagnés de quelque circonstance relative à l'ouïe, tels sont l'écoulement des ruisseaux, le chant des oiseaux, le sifflement des vents, les orages, certains travaux mécaniques, les combats, les fêtes publiques, et. c<sup>a</sup> que la musique peut imiter plus ou moins, en tout ou partie, par des effets, soit d'intonation, soit de Rhythme, soit de timbre. Quant aux phénomènes de la nature qui ne parlent en rien à l'ouïe, il y a plus de difficulté; cependant, l'analogie offre des moyens de les rappeler, et d'en donner une sorte d'image. On en voit un exemple dans le trait sublime de l'Oratorio de la création du monde d'Haydn, où ce grand poète a rendu d'une manière si frappante le passage subit du cahos et des ténèbres à l'ordre et à la lumière; on pourroit en citer d'autres exemples, mais celui ci est un des plus beaux, et des plus frappants en ce genre d'imitation. Néanmoins, je dois observer qu'il y régne toujours plus de vague et d'incertitude que dans le premier; il est même un grand nombre de cas où l'analogie ne fournit aucune expression déterminée, et où la musique ne peut exprimer rien de précis, sans le secours de la parole.

Ce que nous venons de dire des effets naturels s'applique sans peine aux sentiments de l'âme. Tous ceux qui sont accompagnés d'une expression vocale sont de son domaine: ainsi, elle peindra facilement les plaintes, les cris, les menaces, les accents de la colère, et. c<sup>a</sup> Hors de là, elle pourra bien faire naître en nous des sentiments tendres ou violents; elle inspirera la gaieté, la tristesse; mais elle ne peut en déterminer l'objet. Quelques études, quelques recherches que l'on fasse à cet égard, il est un point que l'on ne peut dépasser. Les moyens qu'elle emploie sont d'ailleurs ceux que

nous avons rappelés précédemment, ce sont les seuls qu'elle ait en son pouvoir. Il faut donc que le musicien reconnoisse en ce point les bornes de son art, et qu'il évite de se consumer en efforts superflus pour exprimer ce qu'il ne peut exprimer, ou pour trouver dans les compositions existantes un degré d'expression qu'elles ne peuvent avoir; mais, en même tems, il ne faut pas qu'il oublie ses ressources qui sont toutes dans cette variété infinie d'idées qu'il peut créer, et auxquelles il peut appliquer toutes sortes de caractères et d'effets.

#### §. 9. DE L'ACTION DE LA MUSIQUE.

On confond assez volontiers l'expression de la musique avec son action; il y a cependant une différence assez sensible; l'expression de la musique est en elle même, son action est en nous, ou, pour mieux dire, dans la manière dont cette expression se fait sentir, et nous communique diverses impressions.

En réfléchissant sur cette matière, j'ai cru reconnoître quatre genres d'action que la musique exerce sur nous, et je les ai désignés par les termes suivans: action physique, action sympathique, action mémorative, action morale et intellectuelle. J'entends par action physique le simple fait de l'audition, par action sympathique l'effet simple de plaisir ou de déplaisir qu'elle nous cause, sans nous offrir aucune idée; par action mémorative, l'effet qu'elle produit sur nous, en nous rappelant certaines circonstances particulières: tel est, par exemple, l'effet que produisoit l'air du Rans des vaches sur les jeunes militaires Suisses. Enfin, par action morale ou intellectuelle, celle qui est propre à la musique considérée comme langage, d'après ce que nous avons dit dans le paragraphe précédent. Chacun de ces impressions peut d'ailleurs être portée à des degrés différens. C'est ce que j'examinerois, si mon intention n'étoit de présenter ces idées comme un simple aperçu.

#### §. 10. DE L'IDÉE MUSICALE ET DE L'INVENTION.

On appelle en musique, et dans les arts en général idée, ce que dans un langage plus exact, on nomme pensée. Quoiqu'il en soit la pensée ou idée musicale est ordinairement un trait de chant qui se présente à l'esprit, du compositeur, avec tous les accessoires qu'elle comporte; on voit par là qu'il y a beaucoup d'espèces d'idées différentes selon le genre d'effets soit simples, soit composés, qu'elles emploient. On doit aussi distinguer les idées en idées principales et en idées secondaires, Les premières sont propres à faire la base ou le fond d'une composition, les autres destinées au développement de l'idée principale. Il faut de l'art et de l'expérience pour discerner si une idée est de l'une ou de l'autre de ces espèces; il n'en faut pas moins pour reconnoître à quel genre une idée est propre, savoir si c'est au style libre ou au style sévère, et pour être en état de la développer selon les règles de chacun d'eux.

On nomme invention l'art, ou pour mieux dire la faculté de trouver des idées. Ce terme indique suffisamment que nous le regardons presque entièrement comme un don de la nature; on ne peut donc point prescrire de règles à ce sujet, mais seulement tracer quelques observations qui peuvent être de quelque utilité. On distingue donc deux sortes d'invention, l'invention proprement dite et l'invention par imitation. C'est à la première espèce que s'applique particulièrement ce que nous venons de dire: c'est elle qui crée ces productions neuves et originales qui ne

ressemblent à rien de ce qui les a précédées et qui servent de modèles à tout ce qui les suit. Elle est le caractère le plus distinctif du génie: elle s'attache aussi bien aux détails qu'à l'ensemble, à la manière qu'au fond, et souvent l'artiste montre autant de génie en traitant à sa manière une idée commune qu'il pourroit en montrer en produisant de nouvelles idées. L'invention par imitation consiste à se rapprocher dans les tours et la manière, de quelque autre production déjà connue. Quoiqu'elle paroisse plus facile que l'autre, elle a, néanmoins, ses écueils et ses difficultés. La principale est le danger que l'on court de tomber dans le plagiat, danger que l'on ne peut éviter, si l'on n'a pas assez d'imagination, de goût et d'adresse pour enrichir d'accessoires qui nous soient propres, ou dénaturer habilement d'une manière quelconque le fonds que l'on cherche à s'approprier. Une heureuse imitation au contraire peut valoir une invention réelle.

On développe en soit le talent de l'invention par une application continuelle à ce qui en est l'objet, par la méditation des ouvrages originaux, par l'attention à chercher en toutes choses les rapports qu'elles peuvent avoir avec l'art que l'on cultive. Mille circonstances qui paroissent indifférentes ou nulles à l'homme inattentif deviennent très significatives pour celui qui rapporte tout à un objet principal. Un choc, le sifflement des vents, le cri d'un animal, les accents du discours, et autres choses semblables suffisent pour donner des idées à celui qui a l'imagination tant soit peu animée. On assure que Cimarosa conçut son charmant air *Sei morelli*, en entendant le bruit des marteaux d'une forge. On connoît la fugue du Chat, de D. Scarlatti. Le célèbre peintre Léonard de Vinci avoue que les taches de vieilles murailles lui ont souvent fourni d'excellentes idées. On est souvent étonné que des artistes aient pu être aussi heureux dans l'invention, et on leur attribue un génie supérieur, on seroit encore bien plus étonné, si l'on savoit à quelles circonstances ils doivent ces avantages, la plus grande partie de leur talent consiste à ne rien négliger, et à discerner dans ce qui les entoure tout ce qui peut avoir rapport à leur art. Si l'on est attentif à recueillir tout ce qui se présente, et si l'on a soin de mettre en réserve les idées qui se présentent dans des moments favorables, on ne tardera pas à se former un riche fonds que l'on pourra exploiter dans l'occasion. Du reste, il ne faut jamais se tourmenter pour avoir des idées, et ce qu'il faut surtout éviter, c'est cette manie d'originalité qui fait rejeter des idées aisées et naturelles, et courir après des idées bizarres et entortillées. On est souvent très neuf avec un air presque commun au contraire, comme dit Boileau.

Il est certains esprits dont la fougue insensée  
 toujours loin du droit sens va chercher leur pensée,

Il croiroient s'abaisser dans leurs vers monstrueux  
 s'ils pensoient ce qu'un autre a pu penser comme eux...

Et toute cette peine est souvent en pure perte car telle idée qui paroît d'abord neuve à raison de la manière dont elle est présentée, souvent se réduit à rien, quand elle est ramenée à sa véritable expression.

## §. II. DE LA CONDUITE DES PIÈCES MUSICALES.

Si l'invention est un don inappréciable, on peut dire que l'art de conduire, et de développer les idées n'est pas moins important. On peut citer plusieurs auteurs qui ne brillent ni par la variété, ni par l'originalité, ont cependant acquis une grande réputation par le talent qu'ils ont montré dans le développement des idées, tels sont par exemple Anfossi et Sacchini; et parmi les

ouvrages d'auteurs très riches d'invention, on pourroit citer des morceaux qui ont acquis la plus grande célébrité et dont le mérite est tout entier dans le goût, et l'art avec lequel ils sont développés. Il est difficile de citer un motif

plus commun que celui de cet Andante d'Haydn que nous rapportons ici ; il est difficile de citer quelque chose de plus aimable, de plus beau, de plus parfait,



sinon quelques autres compositions du même genre, du même auteur, faites sur des motifs aussi peu recherchés, mais avec autant d'art et de goût. Bien des compositeurs n'oseroient pas traiter des motifs aussi simples ; ils ne savent pas, comme dit Racine dans la préface d'une de ses tragédies, que le talent consiste à faire quelque chose de rien : et s'il arrive souvent que des motifs simples paroissent ennuyeux et plats, c'est uniquement par la faute du compositeur qui a manqué de ressources et d'adresse : il en seroit de même, en pareil cas, d'un motif riche. Nous conseillons donc singulièrement aux étudiants de se perfectionner par tous les moyens possibles dans l'art de développer les idées ; par là, ils éviteront de tomber dans l'épuisement et la stérilité, terme ordinaire de ceux qui ne savent pas les ménager. Ils doivent d'abord s'attacher à bien connoître toutes les ressources du contrepoint, la fugue, les canons, en un mot les formes de toute espèce ils doivent s'y familiariser de manière qu'au lieu d'être pour eux des entraves, comme il arrive lorsqu'ils ne les ont pas suffisamment étudiées, elles leur servent d'aide et de ressource. Il y a mieux : ils y trouveront le vrai type des formes idéales ; et quand ils en seront à ce point, les ouvrages des grands maîtres leur fourniront de nouveaux modèles, quant au goût et quant à l'expression.

## *CHAPITRE SECOND.*

### *De l'union de la musique avec le discours.*

L'union de la musique avec la parole donne naissance à des considérations particulières qu'il est à propos de faire connoître. Cette combinaison peut se faire selon deux systèmes tout-à-fait opposés, car il peut arriver, ou que la musique domine la parole, ou que la parole domine la musique, comme l'on dit les maîtres, *ut harmonia sit domina orationis, aut ut oratio sit domina harmonie*. L'un et l'autre de ces systèmes poussé à la rigueur est également absurde ou impraticable. Car, si l'on n'a pas égard à la parole en composant la musique, autant vaut-il la faire sans parole, et si l'on veut au contraire y asservir strictement la musique, il faut détruire toute espèce de Rhythme et de mélodie. Mais en tempérant ces deux systèmes et rentrant dans les limites de la raison et du possible, on aura deux autres systèmes dont le dernier, c'est-à-dire, celui où la parole domine semble d'abord le plus raisonnable. En effet, comme dans cette union, la parole ne peut pas perdre ses attributions qui sont d'exprimer les sentiments et d'en spécifier l'objet, ce qui attire principalement l'attention de l'auditeur, il est clair que la musique n'est plus regardée que comme un accessoire plus ou moins important, comme un accent qui remplace et perfectionne la déclamation, et par conséquent elle doit être subordonnée à la parole. Mais comme cet accent est lui même un art jouissant d'une constitution particulière, et possédant des effets qui lui sont propres et qui ne peuvent s'employer que selon certaines loix, il résulte de là

que s'il y a un moyen de modifier les formes du discours de manière à ce qu'elles coïncident avec les plus belles formes du chant ou pour mieux dire, si l'on rapproche les formes qui sont communes à l'un et à l'autre on obtiendra l'effet le plus satisfaisant que l'on puisse désirer. On voit donc qu'il y aura deux systèmes celui où la musique est subordonnée à la parole, et celui où la musique et la parole sont co-ordonnées. Je ne parlerai pas de celui où la parole seroit subordonnée à la musique, il ne peut être qu'une extension du second. Quoiqu'il en soit, comme celui-ci n'est lui-même qu'une modification du premier, c'est au premier seulement que je m'attacherai, sauf à faire voir en leur endroit les exceptions qui sont relatives à l'autre.

Les règles que l'on peut prescrire sur l'union de la musique et de la parole se rapportent aux convenances grammaticales ou à l'expression, j'en ferai la matière des deux premières sections de ce chapitre; je traiterai dans la troisième de l'union des instruments avec la musique de chant.

## I<sup>re</sup> SECTION: RÈGLES GRAMMATICALES:

Prenant ici le terme de grammaire dans le sens le plus étendu, j'avertis le lecteur que, par celui de règles grammaticales, j'entends non seulement la prosodie, mais la structure des phrases, et même celle du discours; je parlerai donc ici des syllabes, des mots, des phrases et du discours: ce qui renfermera les diverses formes de la musique jointe à la parole, telles que les récitatifs, airs, rondeaux, duos, trios, chœurs, etc.

### 1. DES SYLLABES ET DES MOTS.

Les langues ordinaires ont, ainsi que nous l'avons dit précédemment, pour éléments les sons de la voix parlante. Ces sons se rapportent à deux espèces différentes les voix et les articulations. Les voix se forment par la seule ouverture de la bouche, les articulations résultent du choc des diverses parties de cet organe. Les langues diffèrent entre elles non seulement par la manière dont elles combinent ces éléments, mais encore par l'espèce et le nombre même de ces éléments. La langue Française, par exemple, une des plus riches à cet égard, possède douze voix, savoir (a) (è, ai) (é) (e, eu) (i) (o) (u) (ou) (an) (in) (on) (un) tandis que la langue Italienne et Espagnole n'en ont que six (a) (è) (é) (i) (o) (ou) et de même pour les articulations. On appelle lettres les caractères qui servent à représenter les sons: on nomme voyelles celles qui représentent le plus souvent les voix, consonnes celles qui représentent communément les articulations; et néanmoins, il se fait souvent des échanges réciproques; mais ce n'est pas ici le lieu d'en traiter.

Quoique, relativement à l'étymologie, les voix soient réputées nulles et que les articulations soient regardées comme la carcasse du mot, il n'en est pas moins vrai que, relativement à la prononciation, les voix sont l'âme et le cœur de la syllabe, (on appelle ainsi la voix isolée ou combinée avec les articulations.) Or chaque voix, indépendamment des autres modifications dont elle est susceptible, peut être relativement à la durée dans un de ces trois états: longue, moyenne ou breve. Ainsi dans papa, le premier a est bref: le second, moyen et dans pâté a est long. Cela bien entendu, la première règle à suivre en ce qui concerne la quantité ou la valeur des notes, c'est qu'une syllabe doit porter une note de même valeur qu'elle.

Si l'on fait attention à la manière dont on prononce un mot lorsqu'il soit dans une déclamation un peu soutenue, on remarquera toujours qu'il y a une syllabe sur la quelle on appuie plus fortement

que sur les autres. Ainsi dans ces mots : insolent, turbulent, courageux, paresseux, et.c.<sup>a</sup> les syllabes lent, gen<sup>x</sup>, eux, sont les syllabes fortes : de même, dans les mots insolente, courageuse, paresseuse, les mêmes syllabes sont les syllabes fortes, c'est-à-dire, que dans tous les mots possibles, la dernière syllabe significative est la syllabe forte. Je dis la dernière syllabe significative, parceque l'on sait que, dans ces terminaisons : insolente, et.c.<sup>a</sup> les dernières syllabes te et.c.<sup>a</sup> n'ont pas de son. Cette règle est donc généralement vraie, pour la langue française : et l'on remarquera que cette force est encore plus sensible, quand cette syllabe est précédée d'une breve. Cela posé, si l'on se rappelle ce que nous avons dit dans le chapitre précédent sur les groupes musicaux et leurs notes fortes, on comprendra facilement cette seconde règle de prosodie : Que les notes fortes doivent tomber sur les syllabes fortes ; ou, ce qui revient au même, que toutes les syllabes fortes des mots doivent être placées au frappé de la mesure, ou, généralement, aux tems forts. On verra cependant, qu'il est des cas, où l'on ne peut pas toujours suivre cette règle.

Il faut avoir soin aussi de toujours placer des terminaisons de même genre l'une sur l'autre, c'est-à-dire, féminine sur féminine, et masculine sur masculine ; car rien n'est plus gauche et plus incommode à chanter qu'une désinence musicale féminine sur une terminaison masculine, et réciproquement.

## §. 2. DES PHRASES .

On peut composer sur la prose ou sur les vers : ces derniers peuvent être réguliers ou irréguliers ; tout cela, généralement parlant, est absolument indifférent, surtout dans le système où nous sommes : et le compositeur, qui veut y demeurer fidele, doit s'accoutumer à travailler sur l'un et sur l'autre, avec une égale facilité. La seule règle qu'il y ait à donner sur cette matière est, que les repos de la phrase musicale correspondent à ceux de la phrase oratoire ; que le sens de la première soit suspendu, lorsque celui de la seconde est suspendu, et qu'il se termine, quand celui de l'autre est terminé. On appelle contresens le défaut de concordance en ce genre. On en rencontre des exemples dans les meilleurs auteurs. En voici un bien frappant dans un auteur célèbre, celui qui de tous a le plus respecté les convenances grammaticales.

Dans Iphigénie en Tauride de M<sup>r</sup> Guillard, au second acte scène... Oreste dit à Pylade

Oreste .

Et tu prétends encore que tu m'aimes ,

lorsqu'au mépris des dieux, sacrifiant tes jours . . . .

Pylade (interrompant.)

Ils veillent sur les tiens ; ils protègent leur cours :

je remplis leurs décrets suprêmes .

Voici de quelle manière Gluck a mis ces vers en musique .

Or: Et tu prétens en-core que tu m'ai - mes lors qu'au mé - pris des dieux sa - cri - fi - ant tes

jours (Pyl.) ils veil - lent sur les tiens ils pro - té - gent leur cours je rem - plis leurs décrets su - pré - mes.

6 163

Il y a ici deux choses qui me paroissent également elaires : c'est que le sens du discours est suspendu sur *jours*, et qu'au contraire que celui de la phrase musicale est terminé, du moins quant à la mélodie, sur *l'U* qui répond à ce mot. Je sais que l'on peut objecter qu'il est suspendu par la Basse, qui frappe la troisième du ton portant Sixte, au lieu de frapper la tonique avec accord parfait; mais il me semble que cela ne suffit pas, et que la mélodie vocale devoit elle même indiquer cette suspension. On remarquera encore, pour surcroît de méprise, que dans cet endroit il y a une pause entre la terminaison d'Oreste et la reprise de Pylade, tandis que, d'après le sens de la phrase, celui-ci devoit à peine donner à son ami le tems d'achever. Je ne sais quels motifs ont pu décider Gluck à phraser ainsi; mais il faut se souvenir que les plus grands hommes sont sujets à l'inadvertence et même à l'erreur; et, si je ne me trompe, on trouveroit, en discutant ces quatre vers, bien d'autres fautes de phrase à reprendre, mais il est inutile de s'appesantir là-dessus. Et je me contenterai de répéter ce que j'ai dit plus haut; c'est que, si l'on exigeoit une concordance parfaite entre la phrase oratoire et la phrase musicale, on rendroit impraticable l'application de la musique à la parole.

### §. 3. DE L'APPLICATION DE LA MUSIQUE AUX DIVERSES FORMES DU DISCOURS.

L'application de la musique au discours suivi se fait d'après les principes ci-dessus, sous deux formes générales, savoir: celle de déclamation chantante ou de chant déclamé, c'est-à-dire sous les formes de récitatif ou de chant proprement dit. Comme nous avons suffisamment discuté la dernière, nous ne parlerons ici que de la première et nous parcourons en suite les formes particulières qui dérivent de l'une et de l'autre telles que les airs, duos, trios de chants et.c<sup>a</sup> et les chœurs.

#### Art.<sup>er</sup> Du Récitatif.

Le récitatif est un débit du discours, qui tient un milieu entre la déclamation et le chant ordinaire, en se rapprochant, néanmoins, d'avantage de celui-ci.

Pour connoître les propriétés du récitatif, il faut l'examiner relativement aux différents points de la constitution du chant, c'est-à-dire, le ton, la durée des sons, et.c<sup>a</sup> son application à la syllabe, à la phrase, au discours musical.

1<sup>o</sup> En ce qui concerne le ton, ceux du récitatif ne sont ni aussi soutenus, ni même aussi précis que ceux du chant ordinaire: cependant, ils sont susceptibles d'être appréciés, puisque l'on peut les noter et les accompagner d'une Basse qui porte harmonie. D'ailleurs, il n'est point soumis aux loix ordinaires de la modulation; car, non seulement il n'a pas de ton principal, non seulement on peut finir dans un ton tout différent de celui où l'on a commencé; mais, outre cela, on ne suit aucune loi de modulations, et l'on passe, sans aucune préparation, du ton où l'on est à un autre qui n'y a aucun rapport; enfin, on ne suit aucunement les loix de la mélodie, en ce qui concerne la conduite de la phrase; ou du moins, on la subordonne entièrement à la déclamation.

2<sup>o</sup> Quant à la durée, il n'y a point de rapport dans celle des sons, ni dans la distance des tems forts: Il n'y a donc pas de mesure proprement dite; et, si l'on écrit le récitatif en mesure, c'est uniquement afin de pouvoir indiquer les syllabes sur lesquelles se frappent les tems forts. On se sert pour cela de la mesure à quatre tems; autrefois, on employoit toutes les mesures, et cet usage s'étoit prolongé en France, plus longtems que partout ailleurs; mais, à présent, on s'y conforme à l'usage général.

3º Quant à la force des sons, on y suit absolument les degrés de la déclamation; et l'on y passe subitement d'un son très fort à un son très faible ou réciproquement; ce qui n'a pas lieu ordinairement dans le chant proprement dit. Cependant, on remarquera que si l'on n'observe pas la même liaison à cet égard, on se tient, du moins, dans des limites plus étroites.

4º Le récitatif est syllabique; c'est-à-dire, que chaque note porte sur une syllabe. Chaque syllabe forte du discours doit être rendue forte et frappée aux tems forts de la mesure adoptée, on conçoit d'après cela, qu'il ne peut y avoir aucun ornement.

On distingue plusieurs sortes de récitatif; le récitatif simple, le récitatif accompagné, le récitatif mesuré et le récitatif obligé.

Le récitatif simple est celui que nous venons de décrire. Ce récitatif est toujours accompagné de la Basse qui s'exécute sur le clavecin; on y ajoute les violoncelles et la contrebasse. Cette espèce d'accompagnement, suit toujours le chant à la piste.

Le récitatif accompagné est celui auquel, outre la Basse, on ajoute un accompagnement de Violons. Cet accompagnement est formé de notes longues soutenues et liées, à la différence du récitatif ordinaire, dans lequel il est formé de notes breves et détachées, qui se frappent au commencement de chaque mesure.

Le récitatif mesuré est un récitatif formé des inflexions propres au récitatif, mais auquel on joint la mesure. Ce genre s'emploie au milieu d'un récitatif ordinaire pour faire ressortir quelque passage remarquable; dans la même intention, on y ajoute ordinairement quelques instruments à vent, tels que les Cors et les Flûtes. Ce changement bien ménagé produit ordinairement de l'effet.

Le récitatif obligé est celui qui est accompagné de tout l'Orchestre, et qui est entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie; en sorte que l'Orchestre et le récitant sont forcés de s'attendre l'un l'autre. C'est de cette obligation réciproque, qui est particulière à ce genre, qu'il a pris le nom de récitatif obligé. Cette espèce de récitatif sert communément d'introduction aux pièces de chant, telles qu'airs, duos, et.cª dont nous avons maintenant à parler.

### Art: 2. Des Airs .

L'air est une pièce de musique à une seule partie, composée d'une ou plusieurs phrases liées entre elles, et se terminant dans le même mode où elles ont commencé. Il y a un très grand nombre d'espèces d'airs telles que les airs de chant, les airs de danse et.cª N'ayant égard ici qu'aux premiers, nous les distinguerons encore en deux classes: les petits et les grands airs. On appelle petits airs, ceux qui sont composés d'une, deux ou trois phrases, et qui peuvent même se chanter sans accompagnement. Nous n'entrerons dans aucun détail à cet égard et nous renvoyons aux observations que nous en donnons ci-après page 28. de ce livre et à la page 285. du recueil des modèles qui se trouvent à la suite.

A l'égard des grands airs, en voici la forme ordinaire, telle que nous la trouvons décrite dans un bon auteur didactique. D'abord l'Orchestre exécute un prélude ou ritournelle dans le caractère de l'air; la partie principale entre ensuite et chante la première partie sans beaucoup s'étendre. Cela fait, elle reprend ce premier sujet, le divise et le développe. Elle s'arrête alors pendant quelques mesures, pour donner au chanteur la liberté de respirer. Pendant ce tems,

les instruments répètent les traits les plus saillants du chant. Le chanteur reprend, développe de nouveau les pensées principales, se tait encore une fois, et laisse les instruments répéter et porter au plus haut degré les traits d'expression qu'il vient de tracer. C'est là la 1<sup>re</sup> partie. Dans la seconde, le chanteur prend une autre pensée et l'exprime sans faire autant de démembrements et de répétitions que dans la première, mais en laissant des intervalles, pendant lesquels les instruments reprennent les phrases du chant. Lorsque le chanteur a fini, ils font une ritournelle semblable à la première: alors le chanteur reprend la première partie toute entière, et la dit jusques à la terminaison.

Cette forme très usitée autrefois l'est moins à présent. On y a substitué les airs à deux mouvements, la première partie gracieuse, tendre ou mélancolique vient terminer dans un mode étranger, ordinairement celui de la Quinte; alors, la seconde partie qui est vive et animée reprend dans ce mode et termine dans le ton principal. On a un beau modèle de cette forme dans l'air: *Pria che spunti* que j'ai placé page 306.

On fait aussi des airs d'un seul mouvement. Voyez page 291 et 322.

Les airs sont de tous les caractères et de tous les styles; nous n'ajouterons rien à ce que nous avons dit à ce sujet dans le chapitre précédent.

### Art: 3<sup>e</sup> des Duo, Trio, Quatuor, et.c<sup>3</sup>

Le duo, le trio, le quatuor, ne sont en quelque sorte que des airs à plusieurs parties, et principalement, lorsqu'ils sont dialogués. Il y a cette différence néanmoins que dans ce cas, qui est le plus ordinaire, la seconde partie répète ce qu'a dit la première, soit dans le même ton, soit dans un autre selon le rapport des voix, ce qui oblige à plus de précision, et laisse surtout moins de place pour les instruments. Tous ces morceaux sont composés de deux parties; la première est dialoguée, et le dialogue doit être disposé de telle manière que le chant se suive d'une partie à l'autre, comme si une seule partie chantoit, en faisant néanmoins sentir le dialogue; la seconde partie qui est d'un mouvement plus animé fait ensemble et termine le morceau.

Il faut avoir soin, dans la composition de ces sortes de morceaux, de disposer les parties de manière à ce qu'elles forment entre elles une harmonie complète: en sorte que les accompagnements ne soient jamais obligés.

### Art: 4<sup>e</sup> des Chœurs.

Lorsque la situation est telle qu'une multitude de personnes y soient intéressées, et qu'elles doivent ou puissent exprimer les impressions, soit semblables, soit différentes qu'elles éprouvent, on a recours au Chœur. Un Chœur est une pièce de chant, où chaque partie est exécutée par un grand nombre de personnes. Les Chœurs sont d'abord de diverses nature selon le style auquel ils appartiennent, c'est-à-dire: le style sévère, le style libre, ou le style mixte, et leurs subdivisions. Outre cela, ils sont à divers nombres de parties. Il y a des Chœurs à l'unisson, à deux, à trois, à quatre, à cinq, et.c<sup>3</sup> et à un plus grand nombre de parties, formés des différens mélanges de voix. Lorsque le nombre atteint huit ou surpasse ce nombre, on divise la composition en plusieurs chœurs chacun de quatre parties. Parmi les compositions à plusieurs chœurs, on remarque celle à trois chœurs dont deux contiennent les dessins, et le troisième est en harmonie. Cette sorte de chœurs ne s'emploie guères qu'à l'Eglise: ceux à quatre parties sont les plus usités, surtout au théâtre.

§. 4. OBSERVATIONS SUR LE SYSTÈME,  
ou la parole est coordonnée à la musique.

Les préceptes qui concernent cette méthode sont plus utiles au poète qu'au musicien: ils exigent qu'il ait quelque connoissance de la musique. Ils se rapportent à l'arrangement des syllabes, des mots, des phrases.

Quant aux syllabes, il faut choisir les plus sonores: ce sont celles qui ont pour base une des trois voix a, è, o: les autres étant sourdes, criardes ou nazales. Il faut éviter les hiatus et les mauvais chocs d'articulations. Quand à l'arrangement des mots et des phrases, il faut observer une symétrie telle, que le motif ou la période, en passant d'un vers ou d'une phrase à l'autre, retrouve une disposition semblable de syllabes breves et longues, fortes et faibles, de vers de rimes de même genre et la similitude des repos. Ces règles qui s'appliquent aux compositions de toute espèce, sont très difficiles à suivre, et sont cependant indispensables dans la musique périodique. Sans m'étendre davantage sur cette matière, j'observerai que si quelque chose peut légitimer ce système, c'est cette considération, que, dans l'union de la parole avec la musique, le Rhythme oratoire et poétique sont absorbés par le Rhythme musical. Il vaut donc autant faire le sacrifice tout entier; et ne conservant du premier que ce qu'il est absolument indispensable de conserver, comme la distinction des breves et des longues, des fortes et des faibles, donner à toute la composition poétique, la disposition générale et particulière la plus analogue aux formes musicales. Du reste, rien n'oblige à suivre un système plutôt que l'autre; l'essentiel est d'être conséquent dans celui que l'on adopte; et, ce qu'il y a sans doute de mieux à faire, est de suivre l'un ou l'autre selon l'occasion ou la nécessité.

II. SECTION: DE L'EXPRESSION DES PAROLES.

Du moment où la musique est unie à la parole, elle ne peut plus se borner à flater les sens; il faut qu'elle devienne pittoresque ou expressive et souvent l'une et l'autre à la fois. L'expression est générale, ou particulière. Elle est générale, lorsqu'elle s'attache à l'ensemble du discours: c'est par là qu'il faut commencer. Il faut donc examiner d'abord qu'elle est l'intention générale de la pièce, se bien pénétrer du sentiment qu'elle exprime, afin de pouvoir donner à la composition le caractère général qui lui convient. Puis, pour arriver à une expression plus précise, il faut considérer quel est le personnage. L'âge, la condition, le climat et d'autres circonstances influent sur le langage et les accens des hommes. Un sauvage ne parle pas comme un homme civilisé, ni un gaulois comme un grec; un vieillard a plus de gravité qu'un jeune homme, un prince plus de dignité qu'un simple particulier. Agamemnon ne doit pas parler comme Lusignan, Achille comme Zamore, Iphigénie comme Alzire.

Intererit multum Davus-ne loquatur an heros

Maturusne senex, an adhuc florente juventâ

Fervidus: an matrona potens, an sedula nutrix

Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;

Colchus an Assyrius; Thebis nutritus an Argis.

Horat. Art. poet. V. 114.

Lorsqu'à l'aide de ces observations, on aura bien jugé la situation et le caractère du personnage, il faut s'imaginer qu'on le voit, qu'on l'entend lui même, et chercher dans ses accents le germe d'un motif. Si dans le développement, on joint à ces premières conditions le choix des belles formes et des effets les plus analogues, on atteindra la limite de l'expression.

L'expression particulière est celle qui s'occupe des détails. On peut la soigner en certains cas;

mais il faut se tenir en garde contre les fautes où elle entraîne. Les principales sont 1<sup>o</sup> de donner à la composition un air d'afféterie et de minutie, 2<sup>o</sup> de nuire à l'unité, 3<sup>o</sup> de faire des contresens ; ce qui arrive surtout, lorsque l'idée particulière est une négation de l'idée générale. Il y a cependant une infinité de compositeurs assez mal adroits et assez mal inspirés, pour tomber à chaque instant dans cette faute.

Lorsque l'expression exige absolument les détails, il faut recourir au récitatif, où la liaison n'est pas exigée comme dans les airs. On peut aussi, entremêler ces deux formes de chant ; ce mélange fait à propos produit le plus grand effet.

On appelle Vérité, l'art de peindre avec justesse. La vérité ne dispense pas de l'agrément ; ni l'un, ni l'autre ne dispensent de la correction et de la pureté ; mais ils peuvent quelque fois en dédommager.

### III<sup>e</sup> SECTION. UNION DES INSTRUMENTS ET DU CHANT.

L'union du chant et des instruments doit être envisagée par rapport au mécanisme ou à l'expression.

Relativement au mécanisme ; les instruments doivent être employés, selon leur nature, et selon les règles d'une bonne harmonie. La Basse doit contraster avec le chant, de manière à le faire ressortir, et former avec lui un duo parfait. Le premier Violon ne doit point marcher à l'unisson ou à l'Octave du chant. Rien de si plat que cette disposition, qui ne peut être tolérée que par la nécessité de soutenir ou de suppléer de mauvais chanteurs ; car elle ne peut que contrarier les bons. Il vaut mieux le placer en Tierce ou en Sixte, pendant que les autres parties font des diminutions. Le plus souvent même, afin d'avoir plus de clarté, on se contente d'écrire à trois parties, soit en unissant les Violons, soit en mettant la Viole avec la Basse, et en se contentant d'ajouter quelques instruments à vent, pour l'effet. Chacune de ces parties doit avoir un Rhythme sensible, pour lui faciliter l'exécution.

Quant à l'expression ; lorsque le chant a toute celle que demande la parole, les parties d'accompagnement doivent se borner à remplir l'harmonie au dessus de la Basse, à peu près comme on le feroit sur le clavecin, en se contentant, dans les silences de la voix, de leur faire répéter les traits du chant les plus saillants. Mais, s'il y a des circonstances que la partie principale ne puisse dépeindre, c'est à l'accompagnement à se charger de ce tableau, et à indiquer, soit le lieu de la scène, en faisant entendre le murmure des eaux, le chant des oiseaux et c.<sup>o</sup> soit les mouvements intérieurs de l'âme, qui accompagnent la manifestation des sentiments, soit toute autre circonstance semblable.

Dans tous les cas, il est un principe dont le compositeur doit être bien persuadé : c'est, qu'en toute pièce de musique vocale, le chant est toujours la partie essentielle. L'orchestre n'est qu'un accessoire destiné à le faire ressortir : il faut donc bien se garder de lui donner un éclat capable d'éclipser la partie principale. M. Sulzer reproche aux compositeurs français modernes d'avoir tellement enrichi leur Orchestre aux dépens du chant, que cette dernière partie semble, chez eux, moins essentielle que la moindre partie d'Orchestre, et paroît même avoir été ajoutée après-coup. (allg. Th. p. 107. 2. col.) C'est, dit-il, le moyen qu'ils prennent pour cacher leur impuissance à créer de beaux chants. Ce reproche est injuste : car ils ont prouvé le contraire, en mainte occasion, et n'en ont quelque fois agi ainsi que par complaisance pour le public, et pour essayer les excellens Orchestres qu'ils avoient à leur disposition. Au reste, sans pousser plus loin la discussion et sans essayer de rétorquer le reproche, j'invite le lecteur à étudier les partitions des bons auteurs Italiens, les meilleurs modèles dans l'art de créer le chant et de l'accompagner !

Vos exemplaria græca nocturnâ versate manu versate dicernâ. (Horat. Art. poet.)

## CHAPITRE TROISIÈME.

### *Des styles ou genres.*

Les principales divisions des compositions musicales en genres et en espèces sont établies sur des considérations tirées de leur usage ; et cette division est fondée en raison , parceque chacun de ces genres exige une sorte d'idées et une forme de développements analogues à sa destination . Ainsi, l'on distingue dans la musique de chant trois genres , savoir : 1<sup>o</sup> le genre d'Eglise , 2<sup>o</sup> le genre de chambre , 3<sup>o</sup> le genre de théâtre . A ces trois genres , il faut joindre le genre instrumental : ce qui donnera en tout quatre genres dont l'examen fera la matière des quatre sections de ce chapitre .

### I.<sup>re</sup> SECTION: STYLE D'ÉGLISE.

On distingue quatre sortes de styles ou genres d'Eglise : le style à capella , le style accompagné , le style concerté , et le style d'oratorio . Chacune de ces espèces sera décrite à son article .

#### §. I. STYLE À CAPELLA .

On appelle style à capella ou style de chapelle , un style généralement formé sur les intonations du plain-chant écrit exclusivement dans la mesure à deux tems , et d'un mouvement rapide . On en distingue plusieurs espèces ; les principales sont , 1<sup>o</sup> le plain-chant , 2<sup>o</sup> les faux bourdons , 3<sup>o</sup> les contrepoints , 4<sup>o</sup> le style fugué .

#### Art. 1.<sup>er</sup> du Plain-chant.

Le plain-chant est un genre de musique , ou plutôt une sorte de chant dans lequel on n'emploie que la mesure à deux tems et des notes de valeurs égales . Comme il jouit , quant à l'intonation , d'une constitution particulière , je vais essayer de l'exposer avec toute la clarté et la précision qu'il me sera possible .

On sait que , dans toute pièce de musique proprement dite , la terminaison doit se faire dans l'harmonie de la première note de l'échelle du mode , soit majeur , soit mineur , et que la Basse en particulier doit finir sur cette note essentielle . Il n'en est pas de même du plain-chant et dans cette sorte , toutes les notes de la gamme naturelle , à l'exception de la septième (*Si*) peuvent être prises pour finales ou notes de repos sans que l'on introduise dans l'échelle d'autres altérations que certaines altérations accidentelles nécessaires pour éviter le triton , qui est sévèrement exclus de ce chant .

C'est une règle fondamentale , que toute pièce de plain-chant doit être renfermée dans l'étendue d'une Octave , ou tout au plus d'une Neuvième . Cela observé , il peut arriver deux cas , savoir : que la finale occupe le plus bas degré de cette Octave , ou qu'elle en occupe

le milieu. Dans le premier cas, c'est-à-dire lorsque la finale est le plus bas degré du chant, le ton est authentique ou authenté : et lorsqu'elle occupe le milieu, le ton est appelé plagal ou collatéral. D'après tout ce que nous venons de dire, on voit clairement que l'on aura douze tons de plain-chant marchant toujours deux à deux, savoir : un authentique avec un plagal, qui a la même finale que lui. C'est ce que l'on peut voir dans le tableau ci-après.

Tons Authentés. 

Tons Plagaux. 

Mais il faut remarquer, qu'à cause du  $\flat$  que l'on place ordinairement sur le *Si*, dans les deux premiers et dans le cinquième et le sixième ton, ces tons deviennent chacun à chacun absolument semblables aux quatre derniers; c'est pourquoi ceux-ci ne sont regardés que comme une transposition des autres à la Quinte en haut, et l'on est dans l'usage de compter en tout que huit tons de plain-chant, qui sont les huit premiers de ce tableau. Ces huit tons sont ce que l'on appelle les tons réguliers. Il y a outre cela les tons mixtes, et les tons irréguliers; nous parlerons de ceux-ci, après que nous aurons examiné les premiers.

Outre sa finale, chaque ton a encore une note très remarquable, qui sert à le caractériser: c'est sa dominante, ainsi appelée, parceque c'est la note que l'on rebat le plus souvent, et sur laquelle, en particulier, se fait toute la psalmodie.

Tout mode ou ton impair authenté a sa dominante à la Quinte au dessus de sa tonique ou finale, excepté le troisième, qui l'a à la Sixte.

Tout mode pair ou plagal a sa dominante à la Tierce au dessous de celle du mode impair ou authenté qui lui correspond, excepté le huitième, qui a pour dominante la Seconde au dessous de l'authenté qui lui correspond. Nous plaçons ici le tableau des finales et des dominantes de chaque ton.

Tons Authentés. 

Tons Plagaux. 

On prétend que les tons du plain-chant répondent dans l'ordre suivant aux modes grecs.

Authentes.	{	I. <i>Hyper-Dorien.</i>	II	III. <i>Hyper-Phrygien.</i>	II	V. <i>Hyper-Lydien.</i>	II
Plagaux.	{	II. <i>Hypo-Dorien.</i>	II	IV. <i>Hypo-Phrygien.</i>	II	VI. <i>Hypo-Lydien.</i>	II
Authentes.	{	VII. <i>Hyper-mixo-Lydien.</i>	II	IX. <i>Hyper-Eolien.</i>	II	XI. <i>Hyper-Jonien ou Jastien.</i>	II
Plagaux.	{	VIII. <i>Hypo-mixo-Lydien.</i>	II	X. <i>Hypo-Eolien.</i>	II	XII. <i>Hypo-Jonien ou Jastien.</i>	II

Après ces explications générales, nous allons entrer dans quelques détails sur chacun des modes en particulier.

*Premier Ton.*

Ce ton se transpose quelque fois à la Quarte : les pièces commencent sur les cordes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La* ; les cadences ou repos réguliers se font sur *Ré Fa* et *La* ; la psalmodie se fait sur le *La*, les terminaisons de psalmodie sur *Re, Fa, Sol, La*, et même sur *Ut*.

*Deuxième Ton.*

Ce ton ne se chante jamais dans la position naturelle parcequ'il feroit trop descendre les voix ; on le transpose à la Quarte. Les pièces y commencent sur *La, Ut, Ré, Mi, Fa* ; les cadences régulières sont, en *Ré, La*, et *Fa*, la cadence moyenne est en *Fa* ; les terminaison de la psalmodie sont en *Ré* et en *Ut*.

*Troisième Ton.*

Ce ton se transpose à la Quarte ; mais rarement. Les pièces y commencent sur l'une des cordes *Ré, Mi, Fa, Sol* ; les cadences s'y font sur *Mi, Si, Sol, La* ; la cadence moyenne de la psalmodie se fait sur *Ut*, les cadences finales en *Sol La* ; il y en a aussi en *Ut*, en *Si*, et en *Mi*.

*Quatrième Ton.*

Ce ton se transpose à la Quarte. Les pièces y commencent sur toutes les cordes, le *Si* excepté. Les cadences s'y font en *Mi, Si, La, Sol* ; la cadence moyenne s'y fait en *La*, les cadences finales en *Mi, Sol, La, Fa*, et quelque fois en *Ré*.

*Cinquième Ton.*

Ce ton se transporte quelque fois à la Quinte inférieure ou à la Quarte. Les pièces y commencent sur les cordes *Ré, Fa, Sol, La, Ut* ; les cadences régulières s'y font en *Fa, Ut, La* ; la cadence moyenne de la psalmodie est en *Ut*, les cadences finales quelque fois en *Fa*, en *Sol*, en *Ut* et même en *Si*.

*Sixième Ton.*

Ce ton se transporte quelque fois à la Quarte au dessus. Les pièces y commencent par les cordes *Ut, Ré, Fa, Sol, La, Si b* ; les cadences ou repos ordinaires s'y font en *Fa, Ut, La* ; la cadence moyenne de la psalmodie est en *La*. Le Romain n'admet qu'une cadence finale en *Fa* ; dans d'autres rites, il s'en trouve en *Sol*.

*Septième Ton.*

Ce ton se trouve quelque fois transposé à la Quinte inférieure. Les pièces y commencent par une des notes *Sol, La, Si, Ut* ; les cadences régulières s'y font en *Sol, Si, Ré*, ou en *Ut*, quel'on substitue au *Si* ; la cadence moyenne de la psalmodie est en *Mi*, les finales Romaines et autres sont en *Sol, La, Si, Ut, Ré*.

*Huitième Ton.*

Ce ton se transporte quelque fois à la Quarte supérieure. Les pièces y commencent par *Ré, Fa, Sol, La, Ut*, et même par *Si* ; les cadences régulières sont en *Ré, Sol, Si, Ré aigu*. La cadence moyenne de la psalmodie est en *Ut*, les cadences finales romaine et autres sont en *Sol, Ut*, et *La*.

Les Symphonistes, c'est ainsi que l'on nomme les compositeurs de plain-chant, ont attribué à chaque ton un caractère, et des propriétés particulières; comme ces attributions nous paroissent un peu arbitraires, je ne crois pas devoir les rapporter ici. Du reste, on trouvera des exemples de tous ces tons dans la première partie de la première section des modes qui sont à la fin de ce livre.

#### Tons Mixtes .

Il arrive quelque fois qu'une pièce de plain-chant excède l'Octave de plusieurs degrés et que son étendue soit égal à celle de deux tons réunis. Cette extension forme ce que l'on appelle un ton mixte. On conçoit facilement qu'il y a quatre tons mixtes comme nous allons le faire voir ci-après.

Le premier ton mixte est formé de la réunion des deux premiers tons réguliers : ce qui peut arriver de deux manières 1<sup>o</sup> par extension en dessus (ex: 1.) 2<sup>o</sup> par extension en dessous (ex: 2.)



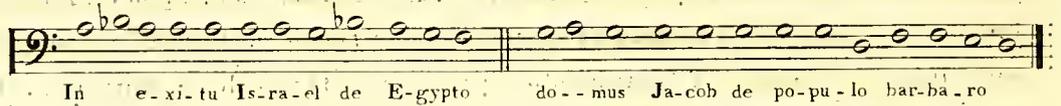
Le second ton mixte est formé de la réunion des troisième et quatrième tons réguliers.

Le troisième ton mixte est formé de la réunion des cinquième et sixième tons réguliers; enfin, le quatrième ton mixte est formé de la réunion des septième et huitième tons réguliers.

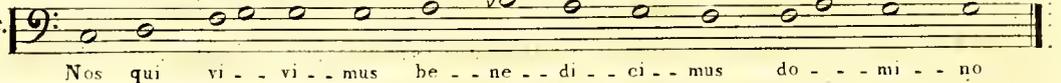
#### Tons Irréguliers .

On appelle tons irréguliers, ou plutôt, pièces irrégulières certaines pièces de musique dont il est difficile de déterminer le ton parcequ'elles ne paroissent appartenir à aucun des tons du plain-chant. De ce nombre sont, 1<sup>o</sup> le chant connu sous le nom de chant du Psaume *In exitu* et son antienne, 2<sup>o</sup> L'antienne *Hæc dies* des jours de Pasques.

1<sup>o</sup> Voici le chant  
de l'*In exitu*.



Chant de l'Antienne.



2<sup>o</sup> Quant au chant de l'antienne *Hæc dies*, on peut le voir page 106. des modèles.

Les différents auteurs, qui ont écrit sur le plain-chant, ont été de tout tems partagés sur le ton de ces chants. Sans entrer dans une discussion qui seroit déplacée dans cet ouvrage, je me contenterai de dire que les deux premiers me semblent appartenir au premier ton traité d'une manière peu usitée en psalmodie, et le dernier au quatrième.

On compose en plain-chant toutes sortes de pièces pour le service de l'Eglise, comme Messes, Psaumes, Antiennes, Répons, Hymnes, Versets etc. Chacune de ces pièces a un caractère, et des tournures particulières. Je ne crois pas à propos d'entrer ici dans ce détail, et je renvoie aux ouvrages qui en ont traité. Les meilleurs sont celui du Cardinal Bona de *Cantu Ecclesiastico*, celui de P. Cerone intitulé *el melo peo y maestro*; Le dodecachordon de Glaréan: Le traité dogmatique et historique du chant Ecclésiastique par M. l'Abbé Le Bœuf; enfin un traité théorique,

et pratique du plain-chant appelé Grégorien, imprimé à Paris en 1750, l'un des meilleurs en ce genre.

### Art: 2<sup>e</sup> des faux-Bourçons , et de l'harmonie du plain-chant, en général.

Nous avons vu dans le premier livre de ces principes que l'on pouvoit suivre deux méthodes d'accompagnement. La première, qui étoit celle des anciens, consistoit à donner l'accord parfait à toutes les notes de l'échelle, à l'exception de celles qui montent par demi-ton, auxquelles on donnoit la sixte. La deuxième, qui est celle des modernes, introduit l'harmonie de la dominante sur les degrés qui en sont susceptibles.

La première de ces méthodes est celle que l'on suit généralement dans la composition vocale du plain-chant à plusieurs parties, l'autre pouvant s'usiter facilement sur l'Orgue.

On appelle faux-bourçons, un genre de composition de plain-chant à notes contre notes, dans lequel on place ordinairement le plain-chant au tenor, en lui donnant une Basse qui procède par accords parfaits. Ce genre s'exécute par les voix seules; on peut cependant, pour l'effet, y joindre quelques instrumens graves, tels que la Basse, Contre-Basse, Basson, Trombones, Serpens etc. on peut même y ajouter l'Orgue.

On trouvera, en tête de chacun des recueils, des modèles que nous avons donnés pour chaque ton du plain-chant, de très beaux faux bourçons: ce sont ceux de la chapelle pontificale de Rome.

### Art: 3<sup>e</sup> des Contrepoints sur le plain-chant.

Ce genre de Contrepoint est aussi ce que l'on appelle le chant sur le livre; c'est un Contrepoint fleuri que l'on pratique sur un plain-chant. Les parties doivent, pour plus délégance, entrer en imitation. Le plain-chant se place le plus communément dans le tenor. On en trouvera un exemple pour chaque ton dans les exemples que nous avons placés à la fin de ce livre 1<sup>re</sup> Section, Art: 1<sup>er</sup>. Ces exemples sont tirés du trattato del Contrapunto sopra il canto fermo du P. Martini 1<sup>re</sup> Partie.

### Art: 4<sup>e</sup> Contrepoint fugué.

Ce Contrepoint que l'on nomme autrement style *alla Palestrina*, parceque ce grand homme l'a porté au plus haut point de perfection, consiste à prendre pour sujet un trait de plain-chant tiré de la pièce de plain-chant que portent les paroles, et à les développer en manière de fugue: on en trouvera des exemples nombreux à la première section, §. 1. des modèles placés à la suite de ce livre. Ils sont la plupart de Palestrina, et sont extrait du même ouvrage que les précédents.

#### §. 2. DU STYLE D'ÉGLISE ACCOMPAGNÉ.

Nous nommons style d'Eglise accompagné celui qui s'accompagne de l'Orgue. Ce style ne suit plus les divisions du plain-chant: il est beaucoup plus libre, et plus fleuri que le style *a Capella*. Néanmoins, pour lui donner de l'intérêt, il faut l'intriguer et le remplir d'imitations. On en voit de très beaux modèles à la suite de ce livre, page 114. et suivantes; ils sont tirés de la seconde partie de l'ouvrage du Père Martini.

### §. 3. STYLE D'ÉGLISE CONCERTÉ

Nous appellons style d'Église concerté celui qui est accompagné de l'Orgue, et de tous les instruments. Ce style aujourd'hui le plus usité de tous, en ce genre, est encore plus libre et plus fleuri que le précédent: et dans la manière d'un grand nombre de compositeurs, il diffère à peine du style de Théâtre, et quelque fois même du style de Théâtre le plus familier. Il a cependant des caractères qui lui sont propres; ce sont: quant aux moyens, l'emploi des Contrepoints, des sujets contrastés, des fugues, tout ce qui tend à produire les grands effets: quant au caractère, la noblesse, le sérieux, le pathétique. Les maîtres, qui ont honoré les deux générations qui nous ont précédés, nous en ont laissé les plus parfaits modèles. Nous avons donné pour modèle le bel offertoire de Jomelli; on peut y joindre la messe des morts toute entière de ce grand homme, qui s'est acquis en ce genre une gloire que rien ne pourra jamais effacer. Il faut placer au même rang, sinon en un plus haut encore, à raison de sa hardiesse et de sa vigueur, le célèbre Durante, qui a fleuri quelque tems avant lui, et qui a consacré sa vie entière à ce genre de composition. La Bibliothèque du Conservatoire possède une copie complète de ses œuvres parmi lesquelles on distingue sa messe des morts à huit voix, et ses Litanies de la Vierge. Leo, et Pergolese sont parmi les contemporains de Durante, ceux qui ont laissé les plus beaux modèles dans le genre dont nous parlons ici. Le Stabat du dernier, sa messe des vivants, son Confitebor, et son Laudate sont connus de tout le monde. Parmi les contemporains de Jomelli, nous citerons encore David Perez, que ses matines des morts à cinq voix suffiroient pour illustrer. Les ouvrages que nous venons de nommer, feront partie de la collection des ouvrages classiques.

### §. 4. ORATORIO.

On appelle Oratorio un drame lyrique sacré, écrit le plus souvent en langue vulgaire, et destiné pour l'Église. Il ne faut pas confondre cette sorte d'Oratorio avec un genre de compositions auxquelles nous donnons en France le même nom, qui sont destinées pour le Théâtre, et qui ne diffèrent des drames ordinaires, que parce que le sujet en est pris dans la Bible. Dans l'Oratorio, proprement dit, il n'est question ni d'intrigue, ni de mouvements passionnés. C'est le plus souvent une conversation, ou tout au plus une légère action qui se passe entre quelques personnages pieux, et qui a pour sujet le mystère qui fait l'objet de la solennité. La musique de ce genre admet les mêmes moyens que la précédente, mais elle comporte plus de légèreté, et d'agrémens. Les modèles les plus parfaits que l'on puisse en fournir sont, pour l'École Italienne l'Oratorio de St<sup>e</sup> Helene au Calvaire, par Leo, et la Passion du célèbre Jomelli, on y joindroit Isaac ou le sacrifice d'Abraham, par Cimarosa s'il ne méritoit à raison du style et de sa tournure d'être plutôt compté parmi les compositions dramatiques ordinaires.

Je ne puis m'empêcher de citer ici comme des chefs-d'œuvres dans le même genre plusieurs morceaux de l'École Allemande, qui renferment des beautés de premier ordre. Ce sont la Messie du célèbre Handel; la Passion de Graun presque également admirable pour la musique, et pour la poésie qui est de Ramler; la résurrection, et l'ascension de Ch. Ph. Emmanuel Bach, et les Israélites dans le désert, du même auteur. Parmi les compositions modernes

tout le monde connoit le célèbre Oratorio d'Haydn, la Création qui marche de pair avec toutes les belles compositions que je viens de citer .

J'ai donné pour modèle de ce style le premier et le dernier morceau du beau Miserere à deux voix de Jomelli , en langue Italienne , les autres ouvrages dont j'ai parlé plus haut entreront dans la collection des classiques .

## II. SECTION: STYLE DE CHAMBRE .

Le terme de style de chambre indique assez clairement un genre de compositions vocales destinées à être entendues à la chambre et au concert , et le plus souvent par des professeurs ou des amateurs décidés . D'après une telle destination , ce genre comporte évidemment un choix d'idées , et des développements tout particuliers . En effet, on peut choisir des idées plus abstraites ou plus fines , donner aux développements plus d'étendue , et y introduire toutes les ressources de l'art , toutes les finesses du goût, sans risquer de déplaire à des auditeurs disposés à tout entendre , et pour qui cette récréation est une sorte d'étude . On sent que cette manière seroit excessivement déplacée à l'Eglise , et au Théâtre, parceque, dans ces deux situations le nombre , la distance des exécutans , l'étendue du local , et autres causes du même genre exigent dans toutes les parties de la composition beaucoup de largeur , et de clarté . Outre cela, les circonstances ne permettent pas de donner aux développements toute l'étendue dont les motifs seroient souvent susceptibles . A l'Eglise , par exemple , la musique est surabondante aux rites , et à la durée des offices ; au Théâtre il faut obéir à l'action dramatique, si l'on ne veut pas paroître insupportable au plus grand nombre de spectateurs . Mais à la chambre, aucune de ces circonstances n'existe et ne vient contrarier l'artiste qui peut donner un libre essort à son goût, à son génie .

On distingue dans l'Ecole trois espèces de musique de chambre: les Madrigaux simples, les Madrigaux accompagnés, et la Cantate, qui peut être accompagnée ou concertée . A ces trois espèces marquées par Berardi et Martini , j'ai cru devoir en ajouter une quatrième contenant les pièces fugitives .

### §. I. DES MADRIGAUX ou RICERCATI ENGÉNÉRAL .

#### et particulièrement des Madrigaux simples .

Le Madrigal est un genre qui tient beaucoup de la fugue, sans y ressembler entièrement . La différence la plus essentielle consiste, en ce que même dans les Madrigaux simples, c'est-à-dire dans ceux qui sont composés pour des voix sans accompagnement , et qui sont les plus sévères de tous, on prend des licences, que la fugue proprement dite ne comporte pas , et l'on donne au style des tournures plus légères et plus animées que celle de la fugue, qui généralement, est très uniforme . Outre cela, il faut avoir égard au sens des paroles, et faire ensorte que la musique en porte l'expression .

Les anciens auteurs ont donné quelques règles; elles se réduisent à celles que nous venons d'indiquer, et le P. Martini qui les rapporte, et qui cherche même à les développer , convient qu'elles sont vagues et insuffisantes , et qu'il vaut mieux ici consulter les exemples que les préceptes . Voyez son traité du *Contrepoint fugué* page 72. dans la note sur le Madrigal de Palestrina : *Alla riva*

*del tebro*. Et il se contente de placer des observations détachées sur les exemples qu'il donne, lesquels sont très beaux, et en assez grand nombre. On les trouvera tous parmi les modèles placés à la suite de ce livre. Voyez page 203, et suivantes. On remarquera surtout parmi ces Madrigaux, celui d'A. Scarlatti, qui commence par ces paroles *Cor mio, deh! non languire*: il est de la plus grande beauté tant pour l'expression que pour la facture.

La composition des Madrigaux remonte à la plus haute antiquité. Les compositeurs de l'Ecole Flamande, auteurs des plus anciennes compositions qui nous restent s'occupaient de ce genre dès le commencement du XVI. siècle. Mais les auteurs qui ont atteint la perfection de ce genre sont, Adrien Willaert, Palestrina, Luca Marenzio, Cl. Monteverde, Le Prince D. Carlo Gesualdo de Venouse, enfin A. Scarlatti.

Les Madrigaux sans accompagnement exigent au moins trois voix pour produire de l'effet: je n'en connois pas qui soient écrits à moins de quatre: un grand nombre, au contraire le sont à 5. 6. 7. et 8. Pour former la graduation, j'ai mis à la tête de cette division du recueil quelques fugues à deux et trois voix, sans paroles, qui se trouvent dans l'ouvrage du P. Martini, et qui peuvent se rapporter à cette espèce.

Ceux qui désireront connoître ce qui a été écrit de plus important sur cette matière peuvent consulter ce même ouvrage, les dialogues de P. Pontio, Parmi giano, le traité de Cerone *El Melopeo y maestro*, livre XII. chap. XVIII. page 692. et Zarlín *Istituzioni armoniche*, III. Partie.

## §. 2. MADRIGAUX ACCOMPAGNÉS.

On donne le nom de Madrigaux accompagnés à ceux auxquels on ajoute une Basse continue, qui s'exécute sur le Clavecin ou sur l'Orgue. Quant aux particularités de facture que produit l'adjonction de cette Basse, on peut voir le livre II. des principes, chapitre III. §. I. art: 3. En ce qui concerne le goût, on conçoit, sans qu'il soit besoin d'en faire l'observation, que cette espèce comporte plus de liberté que la précédente, et qu'elle exige à raison de cela encore plus d'expression. On en trouvera plusieurs dans les modèles placés à la suite de ce VI. livre pages 257, et suivantes; ils sont tous tirés du *Trattato del Contrapunto fugato*, du P. Martini. On voit dans le même ouvrage un très beau Duo de Clari: *Quando Tramonta il sol*, que j'ai supprimé, parceque les lecteurs pourront le retrouver dans la collection des classiques où je me propose d'insérer le recueil entier des Duos et des Trios de ce maître. Je l'ai remplacé ici d'après le conseil de MM: Cherubini et Nicolo Jsovard, par le beau Duo de Steffani: *Placidissime catene*, et par celui de Durante: *Andate, o miei sospiri*, tiré d'une Cantate d'A. Scarlatti, son maître, que nous avons insérée quelques pages plus loin et dont il a fait un Duo.

Les auteurs les plus distingués en ce genre sont, Lotti, B. Marcello, Clari, Durante, et Steffani. Parmi eux, il faut surtout distinguer Clari, maître de chapelle de la Cathédrale de Pistoie, dont les Duos et les Trios remplis de goût et d'expression en même tems que de pureté et de régularité sont l'oeuvre à la fois le plus important, et le plus éminemment classique en ce genre. Il feront ainsi que je l'ai dit plus haut, une partie intéressante de ma collection des classiques.

Le Patrice Vénitien, Benedetto Marcello, que nous venons de citer, contemporain de ce maître à fait aussi d'excellens Madrigaux accompagnés; on en trouvera un à deux voix, dans le recueil des modèles qui sont à la suite de ce livre. Mais ce qui fait la principale gloire de cet auteur est l'œuvre incomparable qu'il a publié sous le titre: *Estro Poetico-armonico Parafraasi sopra i 50. primi salmi, poesia di Girolami Ascanio Giustiniani eto!* vulgairement connu sous le titre de *Psaumes de B. Marcello*. Ces compositions qui tiennent de tous les styles, mais principalement de celui dont nous traitons dans ce moment, peuvent être regardés comme une des plus belles productions du génie musical, et sont également admirables, soit qu'on les envisage du côté de l'expression, soit qu'on les considère par rapport à la facture. Je me serois fait un devoir d'en insérer ici quelques extraits, si je ne me proposois de les placer dans la collection dont j'ai déjà parlé.

### §. 3. CANTATES.

La Cantate est un petit poëme lyrique qui a quelques rapport avec l'Ode, quant au ton et au style, mais qui n'en a pas les formes précises, et régulières. On distingue deux parties: les récits, et les airs. Dans les Cantates ordinaires, il y a trois récits et chacun d'eux est suivi d'un air, ce qui fait trois parties, la première sert à l'exposition du sujet, la seconde présente la scène principale, la troisième renferme la conclusion et termine par quelques réflexions ou sentiments plus ou moins animés. Le sujet de la Cantate doit être bien connu et sans aucune espèce d'intrigue. On n'est pas obligé de le renfermer dans les limites que nous venons de tracer, et l'on connoit des Cantates d'une très grande étendue, telle est celle des quatre saisons d'Haydn. On voit par tout ce que nous venons de dire que la Cantate est à peu près pour la chambre ce l'Oratorio est pour l'Eglise.

On compose des Cantates de tous les genres, de tous les caractères, et l'on y employe plus ou moins de moyens d'effet. Il y en a beaucoup avec simple Basse continue, d'autres sont accompagnées des divers instruments. On trouvera page 270, des modèles placés à la suite de ce sixième livre. Pour exemple du premier genre, une Cantate très célèbre d'A. Scarlatti: *Andate o miei sospiri*, et pour exemple du second, la sublime Cantate d'Orphée de J.B. Pergolèse. On peut citer aussi comme modèle, dans le style de nos jours, la belle Cantate d'Ariane abandonnée du célèbre Haydn: si je ne l'ai point insérée ici, c'est qu'elle se trouve partout, ayant été publiée plusieurs fois et en plusieurs endroits; j'invite ceux de mes lecteurs qui ne la connoitroient pas à se la procurer sans délai: elle servira de complément à cet article.

Les Cantates ont été très en vogue autrefois et quoique ce genre ne soit plus aussi généralement cultivé par les amateurs à l'époque où nous écrivons, les hommes instruits aiment toujours à étudier les auteurs qui s'y sont distingués. A ceux que nous venons de nommer, il faut joindre le célèbre Buononcini, qui en a composé de très belles: l'illustre B. Marcello dont les Cantates de Cassandre et de Timothée sont pleines de chaleur et d'expression: ces deux Cantates paraîtront en l'année 1809. dans le recueil hebdomadaire que publient les éditeurs de ces principes. On nomme encore Astorg et Terradellas, mais surtout Porpora dont les Cantates dédiées en 17. au Prince de Galles présentement Roi d'Angleterre paraîtront incessamment dans la collection des classiques.

On a cité a cité autrefois avec de justes éloges les Cantates françaises de J. B. Stuck dit Baptistin , celles de Clérambault et celles de l'Abbé Bernier, élève d'Antoine Caldara. Ces productions ne sont point à dédaigner ; si le goût en a vieilli , la facture en est toujours estimable ; l'on y trouve des idées et de l'expression .

#### §. 4. PIÈCES FUGITIVES .

On comprend sous le nom de pièces fugitives toutes les pièces composées d'une , deux ou trois phrases de chant , courtes et sans développements , lesquelles sont pour la plupart destinées à devenir populaires . Quoique toutes ces pièces s'emploient souvent sur le théâtre , il n'en est pas moins vrai qu'elles ont été originairement composées pour la chambre , où elles servent à l'agrément du grand nombre des Auditeurs .

Quoique ce genre paraisse facile et léger , les compositeurs , auroient , comme l'observe Sulzer , le plus grand tort de le mépriser . Il exige de l'invention , de la clarté , et le talent de produire de l'effet avec des moyens très bornés ; ce qui est très difficile .

En ce genre , chaque Nation a un goût , une manière de faire et des espèces qui lui sont propres . Ainsi , l'Italie a les Canzoni , Canzoncine , Barcaroles , Flotoles , Estrambotes , Rondo , Nocturnes , etc<sup>a</sup> La France a la Chanson , le Vaudeville , la Romance , la Musette , etc<sup>a</sup> l'Espagne , le Bolero ; l'Allemagne les Valzes , Allemandes , Polonoises , etc<sup>a</sup> Il se fait ensuite des échanges entre les divers peuples , c'est-à-dire , que les compositeurs d'une nation , imitent les compositions d'une autre , et souvent avec succès .

Il y a peu de règles à prescrire sur ce genre ; la principale qualité que l'on doit y rechercher c'est la clarté et la simplicité , qu'il faut savoir acorder avec l'originalité , les développements doivent se faire avec beaucoup de naturel ; il faut éviter , soit dans le chant , soit dans l'accompagnement tout ce qui sent l'affection et la contrainte ; on prescrit même comme une règle de rigueur dans certaines espèces , telles que la Romance et la Chanson , l'emploi de la seule harmonie plaquée que l'on distribue selon un dessin uniforme pour la facilité de l'exécution , ces sortes de compositions étant plus particulièrement destinées aux personnes peu exercées .

J'aurois désiré présenter ici des modèles de tout les genres de pièces fugitives que je viens de nommer , mais la difficulté de me procurer des objets satisfaisants , l'étendue de cet ouvrage et d'autres raisons m'ont engagé à me restreindre . Je me suis donc contenté de citer quelques pièces françaises très connues que l'on peut regarder comme des modèles . Plusieurs d'entre elles sont de compositeurs recommandables , je saisis avec plaisir cette occasion de rendre à leurs talens un juste hommage , et mon plus grand regret est de ne pouvoir donner le même témoignage à d'autre compositeurs à qui j'aurois eu la même satisfaction de prouver mon estime .

### III. SECTION STYLE DE THÉÂTRE .

On n'a pas besoin de définition pour entendre ce que signifie ces termes de style de Théâtre . Berardi le définit d'une manière très spirituelle : ce style consiste seulement , dit-il , en ce qu'on y parle , en chantant , et qu'on y chante en parlant , c'est-à-dire , que ce genre doit être essentiellement une déclamation chantante ou un chant déclamé , ce qui est le caractère du récitatif et du chant propres à la scène . Cette idée présentée comme neuve et longuement développée par

quelques auteurs modernes, a dès l'origine, été le seule guide des auteurs qui ont travaillé pour la scène lyrique, ainsi que le constate l'histoire de la musique; et ils fesoient de ce principe une application si rigoureuse, que toute la musique lyrique se réduisoit à un récitatif très simple qui n'étoit, pour ainsi dire, qu'une déclamation notée. A mesure que le style idéal et la musique vocale prirent de nouveaux développements, le Théâtre s'enrichit de leurs acquisitions, et de nos jours les choses sont venues au point que du moins sur la scène Italienne, tout est sacrifié à la recherche des effets et au plaisir de faire briller le talent des chanteurs. Il est inutile de remarquer combien ce procédé est contraire au but que l'on doit se proposer.

Pour régler la conduite que doit tenir le compositeur qui veut mériter le titre de Dramatique, nous poserons en principe, qu'au théâtre, il y a une action à laquelle tout doit être subordonné. D'après cela, le compositeur doit non seulement chercher à exprimer les idées du poëte, mais encore à les exprimer de manière à ne pas gêner l'action: et, comme la scène ordinaire ne comporte pas tous les développements dont un poëme, et surtout un poëme descriptif seroit susceptible, de même la scène lyrique ne comporte pas tous les développements musicaux dont seroit susceptible une cantate ou tout autre pièce de ce genre, en supposant même que l'on ne sorte pas de l'expression des paroles. C'est pourquoi, l'on ne peut pas faire une loi au compositeur dramatique de suivre toutes les formes de la période musicale, et l'on peut même assurer qu'il y a des cas où il est impossible de l'employer et où elle seroit même déplacée. A cette première considération, il faut en joindre encore une autre qui tend à déterminer le lieu où il convient d'employer les différens genres de musique, et de chant. Il faut donc remarquer qu'à la scène on distingue deux choses, l'action et les sentimens. On peut poser comme une règle générale que tout ce qui tient à la marche de l'action ne doit point être traité par le chant, mais par le récitatif ou par le discours ordinaire sur les théâtres où ce mélange a lieu; le chant, c'est-à-dire, les airs, duos, trios etc. doivent être réservés pour l'expression des sentimens. Deux raisons justifient cette règle; la première est que la marche de l'action exige une rapidité que ne comporte pas le chant proprement dit; la seconde, quoique purement circonstancielle, et néanmoins très réelle et très importante, est que généralement le chant empêche d'entendre la parole, et que, si la marche de l'action est marquée par la parole, le spectateur qui n'entend pas celle-ci ne peut suivre l'autre. Quant à l'expression des sentimens par le chant proprement dit, il faut faire ensorte 1<sup>o</sup> que ces sentimens soient tellement indiqués par la situation, que personne ne puisse s'y méprendre, 2<sup>o</sup> que cette expression soit réellement nécessaire. Il résultera de l'observation de ces conditions ce double avantage, que la musique pourra se développer plus à l'aise, et qu'elle causera aussi plus de plaisir. On peut même, dans des circonstances semblables, placer la musique sur des situations qui tiennent à l'action, lorsque ces situations devenues nécessaires, sont clairement indiquées par ce qui précède. Il résulte encore de tout cela, pour les dramatises lyriques, l'obligation indispensable de ne bâtir leurs ouvrages que sur des intrigues très simples, parce que dans une intrigue compliquée, il y a peu de positions pour la musique, et dans le petit nombre de situations qui pourroient lui convenir, elle court risque de faire longueur. Cependant, quelque simple que doive être l'intrigue d'un drame lyrique, il faut toujours qu'elle soit intéressante: c'est ce qui rend ce genre plus difficile à traiter, que l'on ne pense communément.

La musique de théâtre a, dans l'emploi des moyens, des caractères particuliers. Le compositeur

doit faire attention qu'il ne travaille pas seulement pour les maîtres, ou pour mieux qu'il ne sont pas son objet essentiel, mais qu'il s'adresse au public, c'est-à-dire, à une multitude composée d'individus qui pour la plupart aiment, il est vrai, la musique et l'entendent avec plaisir, mais qui, pour la plupart aussi, n'en ont qu'une très faible et souvent pas la moindre teinture et n'ont outre cela qu'un médiocre exercice. Il faut cependant se faire comprendre de toutes ces personnes, et plaire en même tems aux plus habiles. Voilà sans doute bien des conditions auxquelles il faut satisfaire. On y parviendra, si, en observant les règles que nous venons de prescrire tout-à-l'heure, on peut en même tems trouver des chants vrais, expressifs, originaux d'un sens bien clair et d'un caractère bien marqué: si l'on n'emploie que des accompagnemens bien purs qui entrent parfaitement dans l'expression du chant et ne l'étouffent jamais: si l'on n'y ajoute que des effets simples et faciles à saisir, propres à relever la composition et à la rendre plus saillante, au lieu de la surcharger.

Telle est la marche qu'ont suivie les compositeurs qui ont acquis le plus de réputation dans le genre dramatique. Quelque savants qu'ils se soient montrés dans leurs compositions destinées à la chambre et même à l'Eglise, ils ont toujours été simples et souvent même populaires, jusques dans leurs plus grands élans, lorsqu'ils ont travaillé pour le théâtre. Si l'on ne veut pas se soumettre à ces principes, si l'on regrette toute cette profusion de mélodie, d'harmonie, de dessins, d'effets de tout genre, il faut travailler pour la chambre, qui comporte toutes ces richesses en les employant au théâtre, on pourra prouver beaucoup de talent et de savoir, mais on montrera peu de goût et de discernement, et l'on se rendra à-coup-sur insupportable au plus grand nombre des auditeurs, qui n'aiment pas tout ce luxe musical, ou qui le trouveront déplacé, et finiront par s'en fatiguer.

Outre les récitatifs, airs de tout genre, duos, trios, chœurs, etc. qui conviennent à toute espèce de musique, la musique de théâtre emploie des pièces qui lui sont propres. Je veux parler des ouvertures, des scènes, et des finales: je vais dire deux mots en particulier de chacun de ces genres de pièces.

Une ouverture est une pièce de symphonie qui précède l'exécution d'un drame lyrique. La forme de ce genre de compositions a beaucoup varié. Il y a quelques années une ouverture étoit une vraie symphonie composée de trois morceaux de différent caractère. On peut dire avec vérité que rien n'étoit plus déplacé qu'une pièce de ce genre. Quelque mérite qu'elle eut elle excitoit fort peu d'intérêt dans des auditeurs qui ne venoient pas dans l'intention d'assister à un concert, mais qui avoient besoin d'être un peu fortement remués; aussi, a-t-on abandonné cette forme, et de puis longtems les ouvertures ne sont plus composées que d'un allegro de symphonie précédé de quelques phrases d'un mouvement modéré par forme de préparation. On peut citer comme le plus parfait modèle en ce genre la sublime ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck, d'après laquelle paroissent avoir été construites le plus grand nombre d'ouvertures que l'on compose aujourd'hui; et il en existe en ce genre de fort belles. Quelque fois aussi, une ouverture ne renferme qu'un seul morceau vif composé de deux ou trois idées conduites selon les formes de la sonate, telles sont la charmante ouverture de la Frascatana de Paësiello et celle de Panurge de Gretry, que je cite comme des modèles en ce genre. Enfin on a essayé une dernière forme qui réduit les ouvertures à une simple introduction de quelques mesures. Quant à celles-ci quelqu'en soit le mérite individuel, j'avoue franchement que je ne puis goûter cette forme. Outre que c'est s'entirer à trop bon marché, une telle ouverture ne répond nullement à l'idée que l'on doit se faire d'une pièce de ce genre; elle trompe l'attente de

l'auditeur et ne prépare pas suffisamment son esprit à entendre l'ouvrage qu'elle précède, et qui semble alors n'être plus qu'un corps sans tête. Je ne crois pas non plus devoir parler d'une autre forme que l'on a encore introduite depuis quelque tems dans certains théâtres d'Italie, qui consiste tout simplement à varier pour divers instruments un thème souvent des plus minces.

Revenant aux véritables ouvertures, c'est-à-dire, celles de la seconde et de la troisième espèces que nous avons décrites ci-dessus, il est à-propos de déterminer les principes d'après lesquels elles doivent être faites. On a émis à ce sujet une opinion qui paroît d'abord séduisante, c'est que l'ouverture doit être en quelque sorte l'analyse de la pièce et contenir, à cet effet, les principaux motifs de l'ouvrage. Toute spécieuse qu'elle est, cette opinion me paroît fautive et plus digne de littérateurs sans expérience que de compositeurs instruits et attentifs. En effet depuis quand a-t-on dit qu'une pièce de musique doit être formée de la réunion de plusieurs motifs? une semblable opinion n'est elle pas contraire à tout l'enseignement de l'École: d'une autre part, si l'ouverture suit la marche de la pièce, comme, dans la plupart des tragédies lyriques le dénouement est satisfaisant et le début triste, il suivra de l'application du principe ci-dessus, qu'une scène larmoyante ou sérieuse sera précédée d'une musique gaie, ce qui est absurde. Concluons donc de tout ceci, qu'une ouverture doit avoir le caractère général de l'ouvrage, et principalement celui des premières scènes, auxquelles elle doit se lier et servir comme de prélude et d'introduction.

Une scène considérée musicalement, n'est autre chose qu'une pièce de chant, telle qu'air, duo etc? précédée d'un récitatif. Sous ce rapport, il n'y a rien de particulier à en dire, tous les préceptes qui concernent ce genre de composition ayant été posés précédemment.

Un finale est une suite de scènes en chant proprement dit, renfermant une série non interrompue d'airs, duos, trios, etc? de différens mouvemens et de différens caractères destinés à terminer un acte d'opéra. La principale règle que l'on doit observer dans ce genre de composition qui tient à l'action et qui doit par conséquent être soumise aux conditions que nous avons prescrites plus haut, est de bien graduer les effets de manière qu'ils croissent de moment en moment jusques à ce qu'ils arrivent à leur comble. On peut citer comme les plus beaux modèles en ce genre, celui du Roi théodore de Paësiello, et celui du matrimonio segreto de Cimarosa.

En imposant ainsi que nous l'avons fait précédemment, au compositeur dramatique la loi d'écrire avec clarté, et simplicité, nous nous sommes principalement appuyés sur des considérations tirées de l'état des auditeurs. A ces considérations il faut encore joindre celles qui se rapportent à la situation des exécutants et principalement à celle des acteurs. Il faut d'abord faire attention qu'un grand nombre n'ont pas toutes les connoissances de musique qu'exigeroit leur profession, vice au surplus que quelques uns rachètent par d'autres genres de mérite; mais en supposant même qu'ils aient tout le talent musical que l'on a le droit d'exiger d'eux, ils sont obligés d'exécuter de mémoire. Si la musique que vous leur confiez est obscure, quelques études, quelques préparatifs qu'ils puissent faire, ils ne parviendront jamais à la posséder au point de pouvoir l'exécuter d'une manière satisfaisante, vu surtout qu'ils en seront souvent empêchés par le mouvement de la scène. Il résulte de là, que le compositeur n'est point compris, et qu'avec beaucoup de mérite il court le risque de faire peu d'effet, et même d'en produire un très mauvais.

C'est ce qui arriva au célèbre Jomelli, après son retour à Naples : trois opéras remplis de beautés, mais de beautés difficiles à saisir, lui attirèrent trois disgrâces de la part du public, dont il ne fut point consolé par les suffrages des artistes : il en mourut de chagrin, dans la force de son talent, dans l'âge où Gluck, son contemporain réformoit la scène française par des ouvrages vraiment dramatiques qui lui valoient autant de triomphes.

Je prie maintenant le lecteur de remarquer, que si je recommande la clarté, et la simplicité dans les compositions scéniques, je suis cependant bien loin d'approuver cette facture molle, et incorrecte dont on ne voit que trop d'exemples, et que rien à mon avis ne peut excuser. Les qualités que je viens d'exiger n'excluent ni l'originalité, ni la correction, ni même l'élégance. Il y a mieux, rien n'empêche le compositeur de mettre dans ses accompagnements tout ce qu'il est capable d'employer de science et de richesses, en ayant soin cependant de ne pas gâter son chant ; car la position de l'orchestre est toute différente de celle des acteurs. Outre que l'on n'y est point admis sans avoir fait preuve de talent, les artistes n'y sont point astreints à exécuter de mémoire et pour peu qu'ils aient d'intelligence et surtout d'attention, (ce sur quoi, il ne faut cependant pas toujours trop compter) on peut espérer d'obtenir à peu près les effets que l'on a voulu produire. C'est de cette manière qu'ont travaillé plusieurs auteurs modernes tels que Gluck, Haydn, et surtout Mozart. Personne n'y a mieux réussi que ce dernier, qui à des chants pleins de grâce, d'expression et presque toujours faciles quoiqu'originaux a su réunir des accompagnemens riches de travail et d'effet ; ensorte qu'il plaît également aux simples amateurs, et aux savants qu'il charme ou qu'il étonne, et que ses ouvrages servent également pour l'agrément ou pour l'étude. Cette manière a trouvé de chauds partisans, et de violents contradicteurs. Sans me permettre de porter aucun jugement, je me bornerai à dire qu'elle offrira toujours de grands avantages, toutes les fois que l'on en abusera pas.

Il s'en faut de beaucoup que les drames lyriques que l'on représente de nos jours, sur les Théâtres d'Italie, puissent servir de modèles pour l'application des principes de poétique que nous avons exposés en premier lieu. Dans ces productions absurdes, que l'on désigne du nom de *Dramma Gioioso* ou de *Dramma Eroico*, il est impossible de trouver la moindre trace de goût et de jugement, ni la moindre connoissance des règles. Ce n'est pas que, l'Italie ne possède d'excellens drames lyriques, tels sont ceux du célèbre Metastase, et de quelques autres poètes ; mais la manière dont les compositeurs et les acteurs les mutilent, les met au niveau des plus minces productions du même genre. En ceci, je ne suis point mon opinion particulière, mais celles qu'on énoncée les littérateurs les plus recommandables, parmi lesquels il faut placer le célèbre Benedetto Marcello ; qui dans son *Teatro alla meda*, a fait une satire très vraie et très ingénieuse du théâtre lyrique de sa Nation ; Metastase lui même, Calsabigi, Arteaga, Manfredini, Algarotti, Planelli, et tant d'autres que je pourrais citer encore, et de l'aveu desquels il résulte, que l'Opéra Italien est un monstre, dont l'aspect seul révolte tous les gens de goût et de bons sens. La cause de cette dépravation, est 1<sup>o</sup> dans la médiocrité du théâtre national à laquelle le public Italien est accoutumé, ce qui le rend beaucoup plus indulgent pour les vices de son théâtre lyrique, dont il est d'ailleurs dédommagé par une musique qui lui présente des détails délicieux. 2<sup>o</sup> Dans l'éducation trop incomplète que reçoivent dans les Conservatoires d'Italie les jeunes gens destinés à la profession, soit de Chanteur, soit de Compositeur. Car non seulement cette

éducation est bornée à l'étude de la musique, c'est-à-dire à celle du chant, de l'accompagnement et du contrepoint ; mais ils ne s'accoutument même à envisager cet art que sous le point de vue technique et rarement sous un point de vue poétique et philosophique, ce qui leur seroit difficile, n'étant que faiblement pourvus des connoissances des belles lettres, de sciences et d'art du raisonnement. Ainsi, négligeant de s'élever à la conception d'un vaste ensemble, tel que celui d'un drame, ils bornent tout leur talent à produire des morceaux détachés, qui sont, il est vrai, d'une beauté parfaite ; mais que l'on regrette de ne pas voir placer dans de meilleurs cadres. On peut dire presque tout le contraire des drames lyriques français. La supériorité du théâtre national rend ici le public beaucoup plus difficile sur les poèmes destinés à la musique. Les poètes plus instruits et plus sévères étoient les surveillants des compositeurs, aux quels ils n'eussent pas permis des écarts contraires aux règles de la scène ; écarts qui d'ailleurs n'eussent pas été justifiés par les charmes de la musique. Car le défaut d'école et les vices grossiers qui régnoient précédemment dans l'instruction musicale en France, y tenoient le chant et la composition dans degré d'infériorité très marqué. Cet état de choses a cessé par la réunion des écrivains français avec les plus fameux compositeurs étrangers ; et la génération qui nous a précédés a vu éclore des chefs-d'œuvres dignes de servir de modèles à toutes celles qui suivront. Je ne m'étendrai pas d'avantage sur ces détails, et je terminerai cet article en faisant connoître les modèles les plus parfaits en chaque genre, pour le style dramatique.

On distingue au théâtre les trois caractères dont nous avons parlé dans le chapitre premier de ce livre, c'est-à-dire, le caractère bouffon ou comique, le sérieux et le demi-caractère.

Dans le style bouffon, nous citerons pour modèles, en airs ; les morceaux suivants : Sei morelli e quattro bai, de Cimarosa : eh! zi, zi, zi, venite qui, de Guglielmi : A riveder ritorno, de Jomelli, et l'air de Tenore E pur bella la Cecchina, de la Bonne fille, de Piccini ; en duos : la conosco de la Serva padrona, de Pergolese ; Lena Cara, de Cimarosa : Se fiato in corpo avete del matrimonio segreto, de Cimarosa ; on peut y ajouter le duo de la fausse magie, de Grétry : je n'ai pas la soixantaine, chef-d'œuvre de chant, de déclamation et d'expression comique. Le Quintette : anima fella e cotta, de Cimarosa.

Dans le demi-caractère, on étudiera les airs ; Pria che spunti, de Cimarosa : se possono tanto, de Piccini ; le duo d'Armide de Gluck, le Trio d'Oedipe à Colonne : ô doux moment, de Sacchini.

Dans le style sérieux ; les airs s'il ciel mi divide, de Piccini ; mentre ti lascio, ô filli, de Paesiello, Cari figli un altro amplesso, de Sarti ; Misera Armida de Jomelli. La sublime scène de Cimarosa : chiper pietà midice, du sacrifice d'Abraham ; le beau duo de Paesiello : ne i giorni tuoi felici, de l'Olympiade ; le beau duo de Céphale et Procris : donne là moi, dans nos adieux, par Grétry ; le trio resta ô Cara, de Guglielmi, le superbe Quatuor de Guglielmi : Perfido a Questo eccesso de Sisara e debora, du même.

Je pourrais citer un grand nombre d'autres morceaux : je me suis contenté d'indiquer les principaux ; j'aurois désiré les placer dans le recueil de modèles, qui sont à la suite de ce livre, et cela eut été d'autant plus à propos, que la plupart de ces pièces ne sont pas gravées, et qu'il n'est pas facile à tout le monde d'en avoir des copies ; mais l'étendue déjà si considérable de cet ouvrage m'a fait renoncer à cette intention, et je me suis borné à citer un air de chaque genre. Le reste trouvera sa place dans la collection des classiques.

#### IV. SECTION : STYLE OU GENRE INSTRUMENTAL.

Le style instrumental comprend les pièces de musique spécialement destinées aux instruments.

Les instruments sont des corps artificiels propres à rendre des sons. On en distingue un grand nombre d'espèces, selon que l'on a égard à la nature du corps sonore, ou au moyen par lequel on obtient le son. En les considérant par rapport à la nature du corps sonore, ils sont de deux sortes : 1<sup>o</sup> ceux dans lesquels le son est produit par les vibrations d'un corps communiquées à l'air : ce sont les instruments à cordes ou à timbre. 2<sup>o</sup> ceux dans lesquels le son résulte de la vibration imprimée immédiatement à l'air : ce sont les instruments à vent. La division fondée sur la considération du procédé par lequel on engendre le son, quoique produisant un plus grand nombre d'espèces, est plus usitée, parcequ'elle range dans les mêmes classes les instruments qui ont le plus d'analogie, à raison soit de leur effet, soit de leur mécanisme. On en distinguera donc six classes, savoir I<sup>o</sup> Les instruments d'archet, tels sont, pour ne parler que des instruments usités aujourd'hui, le Violon, l'Alto, le Violoncelle ou Basse, la Contrebasse et la Vielle II<sup>o</sup> Les instruments d'inspiration ou d'insufflation, vulgairement et improprement appelés instruments à vent. On en distingue trois variétés : 1<sup>o</sup> les instruments de bouche, savoir la Flûte traversière, la Flûte longue (peu usitée) le Fifre, le Flageolet. 2<sup>o</sup> Les instruments à anches tels que le haut-bois, le Cor Anglais, le Basson, la Clarinette. 3<sup>o</sup> Les instruments de cuivre ou à bocal tels sont le Cor, la Trompette, le Trombone et le Serpent. III<sup>o</sup> Les instruments de percussion tels que le Tympanon, le Psalterion, les Timbres, le Tambour, les Tymbales, le Triangle, et.c.<sup>a</sup> qui se touchent avec des marteaux ou des baguettes. IV<sup>o</sup> Les instruments pincés, c'est-à-dire, ceux qui se touchent en tirant les cordes, soit avec les doigts, soit avec une plume, ou autre agent semblable, tels sont la Harpe, la Guitare, le Cistre, la Mandoline, et.c.<sup>a</sup> V<sup>o</sup> Les instruments à clavier ou à touches, c'est-à-dire, à leviers, par le moyen des quels on fait agir, soit des marteaux, soit des sautereaux, soit l'air, soit toute autre puissance capable de produire des sons; de ce genre sont le Forte-Piano, le Glass-cord, le Clavecin, l'Epinette, l'Orgue, et.c.<sup>a</sup> VI<sup>o</sup> Enfin les instruments à cylindre ou à manivelle, mais ceux-ci sont de pures machines, tels sont les Orgues dits avec assez de raison de Barbarie, Serinette et.c.<sup>a</sup>

Si l'on range ces six classes selon leur degré d'intérêt, on placera à leur tête en un même degré, sous des rapports différents, la première et la cinquième, c'est-à-dire celle des instruments d'archet et celle des instruments à touches; et dans la première, on distinguera le Violon, la Vielle et le Violoncelle; dans l'autre, l'Orgue et le Forte-Piano. La réunion de ces instruments peut suppléer à tous les autres. On placera à leur suite les instruments à vent. Quant aux autres, elles sont plus ou moins importantes, selon les circonstances; nous ne parlerons pas de la dernière, qui n'est qu'une mince modification de quelques unes des précédentes.

On conçoit que, quelque soit l'espèce des instruments, il est des formes générales communes aux pièces qui leur sont destinées, mais que la nature et la forme des divers instruments y doivent apporter dans certains cas quelques modifications. Pour traiter de ces matières avec ordre, nous diviserons cette section en deux parties. Dans la première, nous traiterons des compositions instrumentales, en général : dans la seconde, nous examinerons les diverses espèces d'instruments et nous ferons sur chacun d'eux les observations les plus essentielles: le tout avec brièveté, à raison de l'immense étendue de cet ouvrage.

## 1.° PIÈCES INSTRUMENTALES.

Les pièces instrumentales sont, comme nous l'avons déjà dit, celles qui sont spécialement destinées aux instruments. Elles sont de deux sortes, les pièces d'exécution et les pièces d'expression. On peut admettre un troisième genre mixte, formé de la réunion des deux premiers. En traitant de ces genres, j'aurois désiré donner des modèles de chaque espèce, pour tous les instruments, mais obligé de me restreindre, je me suis borné à en fournir pour le Violon. Je renvoie pour le surplus à la collection des classiques.

## » 1. PIÈCES D'EXÉCUTION.

Par le terme de pièces d'exécution, nous entendons celles qui ont pour but de développer ou de faire briller le talent de l'exécutant. On en distingue un grand nombre d'espèces, dont plusieurs se ressemblent beaucoup, sous des noms différents. Ainsi, on a les études et les exercices, les caprices et fantaisies, les préludes, les points d'orgue. Ce sont là les principales. Une observation qui convient à toutes ces pièces; c'est qu'elles ne peuvent être composées que par des personnes, qui jouent les instruments auxquels elles sont destinées, et qui en connoissent bien les doigts et les effets.

Art: 1<sup>er</sup> Exercices, Etudes.

Il est difficile de sentir la différence qu'il y a entre les exercices et les études. La seule que l'on puisse appercevoir, c'est que les études sont plus générales et les exercices plus élémentaires. Dans ceux-ci, l'artiste prend pour sujet un trait ou un doigté quelconque et l'essaye sur toutes les positions; dans les autres, le sujet peut être plus vaste, développé d'une manière plus large et moins méthodique; mais, je le répète, il y a beaucoup d'arbitraire dans l'acception de ces termes. Nous avons donné pour modèle une étude de Fiorillo, (page 329) les pièces de cet auteur étant ce qu'il y a de mieux en ce genre.

Art: 2<sup>e</sup> Caprices, Fantaisies.

Il existe une ressemblance pareille entre le caprice et la fantaisie, qui sont des pièces de musique, dans lesquelles le compositeur, se livrant à son imagination, assemble les idées les plus disparates, souvent même sans qu'il y ait la moindre liaison entre elles. A les considérer exactement, ces pièces appartiennent au genre mixte, puisqu'elles supposent un certain degré d'inspiration; mais comme on les emploie plus particulièrement comme exercices ou études, nous les rangeons parmi les pièces d'exécution. Les caprices de Locatelli étant depuis longtemps les plus estimés, j'en ai placé deux dans le recueil des modèles (V: p. 330 et 331.) J'ai ajouté, comme un morceau très curieux et très bien fait, un duo à Violon seul du célèbre Stamits, que l'on trouvera à la suite des précédents.

Art: 3<sup>e</sup> Préludes, points d'Orgue.

Un prélude est une espèce de fantaisie, que l'on joue avant une pièce, et qui a principalement pour objet d'établir le ton. On en voit un modèle p. 345. pour une sonate en fugue, de Porpora. Sur les instruments à touches, ce genre est plus important; il rentre entièrement dans celui du caprice ou de la fantaisie. Le point d'orgue est un passage brillant et difficile que fait, dans un solo réel ou accompagné, la partie principale, à la fin d'une reprise. Le point d'orgue a cela de commun avec le prélude, qu'il faut avoir égard au ton; mais il y a cette différence, que l'un sert à établir le ton et que dans l'autre il est déterminé. Les caprices de Locatelli, cités ci-dessus sont les points d'orgue de ses concertos. Ils peuvent donner une idée du genre.

## §. 2. PIÈCES D'EXPRESSION.

Les pièces d'expression sont celles dans les quelles le compositeur se propose d'atteindre le but que nous avons dit être celui de la musique, c'est-à-dire de plaire, de peindre, ou d'émuouvoir. Elles sont, par conséquent, soumises aux divisions générales des styles sévère, idéal ou mixte. Au premier genre, appartiennent les fugues et ricercari instrumentaux. Au second, les airs, les sonates, duos, trios, quatuors, et.c.<sup>a</sup> Enfin les symphonies. Nous parlerons de tous ces objets, mais de la manière la plus sommaire, afin d'abréger.

Art: 1<sup>er</sup> Fugues et Ricercari.

Les fugues et ricercari destinés aux instruments sont, quant aux formes générales, les mêmes que ceux qui sont destinés aux voix; ils en diffèrent seulement, par les effets et les tournures qui sont appropriés à l'instrument. Nous avons mis pour exemple d'une fugue de Violon, une fugue de Porpora; il y en a d'autres de Leclair, dans l'introduction du livre IV. Quant aux fugues de clavecin les plus belles sont celles de Frescobaldi, de Bach, d'Handel, de D. Scarlatti. Il en existe un très beau recueil publié à Londres par Clementi.

## Art: 2. Pièces Fugitives.

Nous réunissons, sous le même titre de pièces fugitives, une multitude de petites compositions de tout genre, telles que les airs, les pot-pourris, mélanges, divertissements, et.c.<sup>a</sup> dont nous ne parlerons ici que pour mémoire, n'ayant rien de particulier à dire à leur sujet.

## Art: 3. Sonates.

La Sonate est, généralement parlant, un solo accompagné d'une basse. On peut voir à cet égard ce que nous avons dit au livre 2<sup>e</sup> chapitre III. en ce qui concerne sa facture. Quant à sa forme, elle est ordinairement composée de trois morceaux. Le premier d'un mouvement vif, appelé l'allegro, a quelque fois une introduction andante. Cet allegro est divisé en deux parties. La première composée d'un petit nombre d'idées bien liées entre elles, vient faire repos à la cinquième du ton principal. la seconde partie reprend les mêmes idées, et après les avoir convenablement modulées, termine dans le ton principal. Le second morceau est ordinairement un menuet suivi d'un trio. A ce second on ajoute, ou l'on substitue quelque fois un adagio; ou en général. un morceau d'un genre gracieux et tendre. Le troisième morceau est ordinairement un presto, c'est-à-dire un morceau vif et de beaucoup d'effet. Il y a un grand nombre de belles sonates. Une des plus belles que l'on connoisse pour le Violon est celle en Ut mineur de Viotti. J'aurois désiré l'insérer ici; mais elle est la propriété d'un éditeur, et quoiqu'à raison de la nature de cet ouvrage, j'en eusse incontestablement le droit, j'ai préféré, pour éviter toute difficulté, ou pour éviter des sacrifices trop onéreux, y renoncer et mettre à la place une très belle sonate de Pugnani, que l'on trouvera page 350. des modèles. Pour le clavecin, les plus belles et les plus classiques sont celles de Clementi.

Art: 4. Duo, Trio, Quatuor, et.c.<sup>a</sup>

Les duos, trios, quatuors et.c.<sup>a</sup> sont, comme l'indique leur nom, des pièces composées pour deux, trois, quatre et.c.<sup>a</sup> instruments ces combinaisons se font de toutes sortes de manière; mais de quelque manière que se fasse la combinaison, la composition se fait, ou en solo accompagné, ou en dialogue, ou en ricercari. La première manière est assez mesquine; la seconde vaut mieux, elle est très usitée,

la troisième est sans contredit la meilleure ; mais elle est très difficile, à raison de la presque impossibilité de réunir le charme des idées, avec la sévérité des dessins. J'observe, au surplus, qu'on ne recherche pas cette rigueur dans le duo ; mais seulement dans le trio et les compositions d'un ordre supérieur.

J'ai donné pour modèle de duo, un charmant duo de Viotti. Je n'ai point donné de modèles de trio, ni de quatuor, pour abrégér ; mais j'ai donné un superbe Quintette de Boccherini, qui tiendra lieu de tout. J'invite le lecteur à mettre lui même en partition les plus beaux trios, quatuors et quintetti de Boccherini, Mozart, Beethoven, et Haydn ce sont les meilleurs modèles qu'il puisse se proposer, et la meilleure manière de les étudier. J'en placeraï un choix dans la collection des classiques.

Les formes de ces pièces sont d'ailleurs les mêmes que celles de la sonate.

### Art: 5. de la Symphonie.

J'en puis dire autant de la symphonie qui est une pièce de musique composée pour tout l'Orchestre. C'est le chef-d'œuvre de la musique instrumentale. Quelqu'en soit l'importance, je n'ai rien de particulier à dire à ce sujet, parcequ'elle ne fait qu'offrir l'application de tous les principes posés précédemment.

On ne peut songer aux modèles de la symphonie sans tourner aussitôt ses regards vers Haydn qui a porté ce genre au plus haut degré de perfection. Les plus belles sont celles qu'il a composées pour la loge Olympique ; c'est une excellente étude à faire que de les mettre soi même en partition. L'éditeur de ces principes en a publié la collection. Il en sera fait un choix, pour entrer dans la collection des classiques.

### §. 3. DES PIÈCES MIXTES.

J'ai appelé pièces mixtes celles qui tiennent en même tems du genre de l'exécution et de l'expression ; cette classe contient plusieurs espèces, parmi les quelles je distingue les airs variés et le concerto.

#### Art: 1<sup>er</sup> Airs Variés

Les airs ou thèmes variés sont des pièces de musique, dans les quelles on prend pour sujet un air très simple, sur lequel on pratique des diminutions ou accessoires. Ces diminutions ou accessoires doivent être faites de manière que l'on puisse toujours suivre et reconnoître, à travers elles, le sujet principal. Ce genre demande du goût et de l'imagination ; j'ai cité pour modèle un air varié de Tartini, connu sous le nom d'art de l'Archet, M<sup>e</sup> Cartier, de l'Académie Impériale, a bien voulu en diriger l'exécution

#### Art: 2. du Concerto.

Un concerto est une pièce en solo accompagnée de tout l'Orchestre, qui tient beaucoup des formes de la sonate, en ce qui concerne le nombre et le caractère des morceaux dont elle est composée, mais qui en diffère à quelques égards. Ainsi, dans le premier morceau, par exemple, qui est ordinairement un allegro maestoso, tout l'Orchestre commence par une introduction d'une certaine étendue que l'on appelle un Tutti ; lorsque ce premier morceau est terminé, la partie principale entre à son tour, et joue un premier Solo : L'Orchestre reprend ensuite, et s'interrompt, pour laisser la partie principale jouer son second Solo, dans lequel tous les traits du premier sont repris et portés au plus haut degré de difficulté. Ce second Solo est terminé par un point d'Orgue très brillant, et suivi d'un Solo très court pour l'effet. C'est là le premier morceau. Dans le second, qui est ordinairement

un adagio . La partie principale joue seule, étant simplement soutenue par l'Orchestre, qui fait de tems en tems de courtes reprises . Le troisième morceau est un dialogue très vif entre l'Orchestre et la partie principale .

Voilà la forme la plus ordinaire du concerto : on y a fait des changements de peu d'importance . Les plus beaux, et les plus propres à servir de modèles en tout genre, sont ceux que Viotti a composés pour le Violon, et parmi lesquels on distingue le concerto en Mi .

N<sup>o</sup> Je n'ai point parlé des airs de danse, qui, généralement, doivent être regardés comme une branche de la musique instrumentale, et je n'en ai point donné de modèles . Mais comme ils sont entre les mains de tout le monde, et que ce genre n'offre d'ailleurs point de difficultés extraordinaires, chacun pourra les étudier à son gré .

## 2<sup>o</sup> DES INSTRUMENTS .

La connoissance des instruments, à ne la considérer qu'en ce qui concerne le compositeur, suffit seule pour faire la matière d'un traité volumineux . Ne pouvant entrer ici dans aucuns détails à ce sujet, je me contente de former un tableau que l'on voit ci-contre et que je vais expliquer en peu de mots .

Les deux portées placées au bas de la page, et chargées d'une quantité suffisante de lignes postiches, représentent tous les sons du système général compris dans une étendue de huit Octaves . L'Ut grave de la première Octave est rendu par le tuyau d'Orgue de 32 pieds, celui de la seconde, par le tuyau de 16 pieds, celui de la troisième par le tuyau de 8, celui de la quatrième, par le tuyau de 4, de la cinquième par 2, de la sixième par 1, de la septième par 6 pouces, de la huitième par 3 pouces et enfin le dernier Ut est rendu par le tuyau de 18 lignes . Des lignes verticales partant de chacune des notes s'élèvent jusqu'au haut du tableau . Les noms des voix, des instruments sont écrits à la marge, et des lignes horizontales, placées à la même hauteur entre les verticales indiquent les sons du système général qui composent l'étendue de chacun d'eux .

Quant aux observations particulières, et notamment celles qui sont relatives aux instruments à vent, ne pouvant les exposer ici, je renvoie aux ouvrages qui en traitent, et principalement à celui de M<sup>r</sup> Francœur, connu sous le nom de Diapazon général des instruments à vent, et au traité général des instruments à vent à l'usage des compositeurs, par M<sup>r</sup> Othon Van-denbrock .

Je termine ici ce livre que j'aurois essayé de développer d'avantage, si je n'avois craint de trop insérer du mien dans un ouvrage qui doit être essentiellement classique, et si je n'avois pas pris la résolution de me borner à donner les indications les plus indispensables pour l'intelligence et la distribution des modèles qui le suivent et qui dédommageront amplement le lecteur de ce qu'il peut avoir de faible et d'imparfait .

Le lecteur trouvera à la suite des modèles les deux appendices relatifs, l'un à la théorie Physico-mathématique de la musique, l'autre à l'histoire de la composition .

# TABLEAU

## DE LA PORTÉE DES VOIX ET DES INSTRUMENTS

Avec indication de la place qu'ils occupent dans le système général.

