

tempérament : 1°. lorsque je chante *ut re mi fa* en faisant un repos sur le *fa* ; alors je suis dans le mode de *fa*, dont la dernière note est tonique. Il en est de même de l'accord *fa la ut*, ou *fa la ut fa* : 2°. le chant *ut re mi fa sol*, avec un repos final sur le *sol*, est évidemment en *ut*, avec lequel il fait quarte dissonnante. Alors les frappés se font sur l'*ut*, le *mi*, le *sol*. Il en est de même du chant de *basse ut fa sol sol ut* : car les musiciens accoutumés à fredonner remplissent naturellement cette quarte par les deux notes d'agrément *re mi* ; d'où il suit que le chant *ut fa sol* est équivalement le même que le chant *ut re mi fa sol*. Enfin le chant *sol sol fa mi*, avec un repos final sur le *mi*, annonce un *fa* ou *mi* qui fait partie de l'accord *sol si re fa*, ou *sol si re mi*, ou

12, 15, 18, 21.

sol si re mi. (Voyez *Sensible. Accord sensible.*)
4, 5, 6, 7.

Je réponds 2°. que l'oreille ne confond jamais ces trois *fa* dans une bonne *basse*, de manière à intervertir l'ordre des frappés & des levés : car dans le chant *ut re mi fa*, les frappés se distribuent ainsi : | *ut re* | *mi mi* | *fa* ; dans le chant *ut re mi fa sol*, de cette manière : | *ut re* | *mi fa* | *sol* ; & dans le chant *sol sol fa mi*, de celle-ci : *sol* | *sol fa* | *mi* ; c'est-à-dire, que le frappé se trouve toujours sur le *fa* consonnant, & le levé sur les *fa* dissonnans.

Je réponds enfin : 3°. que le chant *ut fa sol sol ut* n'est point un chant de *basse continue* : car les grands intervalles de la *basse continue* sont les mêmes que ceux de la *basse fondamentale*. Or, les seuls intervalles permis à la *basse fondamentale*, sont, dans le genre diatonique, l'octave, la quinte & la quarte consonnantes ; dans le chromatique, la tierce majeure & la mineure ; & dans l'enharmónique, les tons majeur & mineur ; & le demi-ton majeur.

VI. A l'égard de la manière de marquer la mesure & les différens repos de la phrase harmonique, comme le mécanisme est le même pour la *basse fondamentale* & pour la *basse continue*. (Voyez *basse fondamentale* ;) il est cependant bon de savoir qu'on peut encore faire sentir les repos indiqués par la succession des intervalles harmoniques, par le moyen de la quantité ; en indiquant les levés par des brèves, & les frappés par des longues : car le repos de la brève sur la longue fait tout le mystère du rythme du tambour & des autres instrumens à percussion simple ; mais cette manière de marquer la cadence doit être réservée pour les quintes, dans le cas où la *basse* devient concertante : car toutes ces notes sur le même degré, qui étant faites d'égaux valeurs, produisent un remplissage inutile, font le plus grand effet lorsqu'on les emploie à marquer le rythme & la mesure.

VII. Un chant étant donné, trouver sa *basse continue* ? Il faut d'abord en chercher la *basse fondamentale* ; sur laquelle on trouvera plusieurs

basses continues. (Voyez ce même problème. à l'art. *basse fondamentale & composition*.)

VIII. Une *basse continue* étant donnée, trouver sa *basse fondamentale*. (Voyez *ibidem*.) (M. l'abbé Feytou.)

BASSO-CONTINUO, en latin *Bassus continuus*, ou *generalis*, & en françois, *Basse-continue*.

C'est, dit Brossard, une des parties les plus essentielles de la musique moderne, inventée ou mise en usage vers l'an 1600. par un italien nommé Ludovico Viana, qui le premier en a donné un traité.

BASSE DE VIOLE, instrument de musique. (Voyez *Viole*.) Cet instrument a sept cordes, dont la plus grosse à vuide est à l'unisson du *la* du ravalement des clavecins, ou du *la* du seizième pied. La plus petite ou la chanterelle est à l'unisson du *re*, qui suit immédiatement la clef de C *sol ut*. Dans les deux derniers siècles, non-seulement les *basses de viole* avoient tantôt trois, tantôt quatre, tantôt cinq cordes ; mais encore on les accordoit tantôt par quartes, tantôt par quintes, aussi bien que les violons, à la volonté du musicien. Cet instrument n'est plus du tout d'usage. (Voyez cet article pour la forme & la construction de l'instrument, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

BASSE DE FLUTE A BEC, instrument dont la figure & la tablature est entièrement semblable à celle de la *flûte à bec*, décrite à son article, dont la *basse* ne diffère qu'en grandeur. (Voyez la partie de la lutherie, Dictionnaire des arts & métiers.) Cet instrument sonne l'octave au-dessous de la *flûte à bec*, appelée taille. Son ton le plus grave est à l'unisson du *fa* de la clef *f ut fa* des clavecins, & il a une treizième d'étendue jusqu'au *re* à l'octave de celui qui suit immédiatement la clef de *c sol ut*.

* On ne se sert plus de cet instrument, passé de mode avec son dessus la *flûte à bec*, & c'est dommage. Le son en est doux, moelleux & moins fade que celui de la flûte traversière. Les instrumens ressemblent aux mois d'une langue, la négligence les fait tomber en désuétude, & on n'en sent tout le mérite qu'après qu'on les a perdus. (M. Framery.)

BASSE DE FLUTE TRAVERSIERE, est un instrument qui sonne la quinte au-dessous de la *flûte traversière*, & qui lui est en tout semblable, à cela près qu'il est plus grand, & qu'il est courbé dans la première partie. (Voyez sa description & sa tablature, ainsi que pour les articles précédens & suivans, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

* Cet instrument s'est perdu de même, & ne s'est point remplacé. On y substitue une flûte du même diapason que la première, & qui fait le second dessus. On fait faire quelquefois la *basse de la flûte*

au

On en peut donc conclure que les Italiens ne connoissent point dans leurs chœurs la haute-contre, & qu'ils lui ont substitué le second-dessus, en continuant de le nommer *contralto*. Quelle peut en être la raison? Je n'en vois pas d'autre que cette foule de malheureux castrati qui abondent en Italie, & qui, à un certain âge, ne sont plus en état de chanter le dessus. Comme le chant est néanmoins leur unique ressource, on a tâché d'en tirer parti, & on les a placés dans les chœurs, en leur donnant une partie de second-dessus analogue à leur voix, mais en leur conservant la clef de la haute-contre, qu'on a négligé ou qu'on a craint de faire disparaître.

Les hommes qui chantent le fausset, participent aux deux espèces de voix, & peuvent servir de liaison entre la haute-contre françoise & le *contralto* des Italiens. (M. Framery.)

CONTRASTE. *f. m.* Opposition de caractères. Il y a *contraste* dans une pièce de musique, lorsque le mouvement passe du lent au vite, ou du vite au lent; lorsque le diapason de la mélodie passe du grave à l'aigu; ou de l'aigu au grave; lorsque le chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'harmonie a des jours & des pleins alternatifs: & le *contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *contraste*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *contraste*, employé à propos & sobrement ménagé, produit des effets admirables.

(J. J. Rousseau.)

CONTRA-TENOR. Nom donné, dans les commencemens du contre-point, à la partie qu'on a depuis nommée *tenor* ou *taille*. (Voyez *Taille*.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE. Mot ajouté à différentes parties qui, sans être une véritable basse, servent d'opposition à la partie principale, & chantent, pour ainsi dire, *contre* elle. Ainsi, lorsque le chant est un premier dessus, le second dessus auquel il est opposé, s'appelle *haute-contre*. (Voyez *Contra*, *Contra-tenor*, *Contre-basse*, *Basse-contre*.)

(M. Framery.)

CONTRE-BASSE, instrument plus grave d'une octave que la basse, contre lequel la basse peut chanter, & qui sert en effet quelquefois de basse à la basse même, lorsque celle-ci devient partie récitante.

(M. Framery.)

CONTRE-CHANT. *f. m.* Nom donné par Gerson & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *déchant*, ou *contre-point*. (Voyez ces mots.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les bals après les menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les airs des *contre-danses* sont le plus souvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se laisse le moins. (J. J. Rousseau.)

Il y a des *contre-danses* à seize personnes, & même à des nombres indéterminés. Ce mot paroît venir de l'Anglois, *country-danse*, danse de campagne; en effet, c'est au village sur-tout que l'on aime à se réunir & que l'on préfère les plaisirs partagés. Le grave menuet, qui n'emploie que deux personnes, & qui ne laisse aux spectateurs d'autre occupation que celle d'admirer, n'a pu prendre naissance que dans les villes où l'on danse par amour-propre. Au village, on danse pour le seul plaisir de danser, pour agiter les membres accoutumés à un violent exercice; on danse pour exhaler un sentiment de joie qui s'accroît toujours en raison du nombre, & qui n'a pas besoin de spectateurs. (M. Framery.)

CONTRE-FUGUE ou **FUGUE RENVERSÉE.** *f. f.* Sorte de fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la fugue s'est fait entendre en montant de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, la *contre-fugue* doit se faire entendre en descendant de la dominante à la tonique, ou de la tonique à la dominante, & *vice versa*. Du reste ses règles sont entièrement semblables à celles de la fugue. (Voyez *Fugue*.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une sorte de proportion. (Voyez *Proportion*.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-PARTIE. *f. f.* Ce terme ne s'emploie en musique que pour signifier une des deux parties d'un duo considérée relativement à l'autre.

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-POINT. *f. m.* C'est à-peu-près la même chose que composition; si ce n'est que composition peut se dire des chants, & d'une seule partie, & que *contre-point* ne se dit que de l'harmonie, & d'une composition à deux ou plusieurs parties différentes.

Ce mot de *contre-point* vient de ce qu'anciennement les notes ou signes des sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui

Son importance double à la fin du *vers* ; elle quadruple à la fin du distique, & augmente ainsi à chaque partie plus considérable d'un morceau de poésie & de musique.

Le *vers* musical n'ayant point de rime, mais une déclinence ou finale masculine ou féminine, on peut regarder, si l'on veut, un hémistiche comme un *vers* entier, ou deux *vers* comme un seul ; mais doublement césuré, & ayant quatre repos au lieu de deux.

La musique moderne se compose presque en entier de *vers* de deux, de quatre ou de huit. On trouve cependant aussi des *vers* de trois mesures, mais bien plus rarement.

Le nombre de caïences que doit contenir un *vers* musical dépend de la valeur & du mouvement des notes que l'on emploie & du rythme que l'on adopte, qui peut être libre ou symétrique. (*De Momigny*)

VIBRATION, *f. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *vibration*. Ces *vibrations*, communiquées à l'air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du son ; & ce son est grave ou aigu, selon que les *vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voyez **SON**.) (*J. J. Rousseau*)

VIBRATION. M. Estève, de la Société royale de Montpellier, voulant attribuer au concours des harmoniques l'effet agréable que les consonances produisent, suppose, mais gratuitement, que la sensation du son principal que rend une corde est inséparable de la sensation de chacun des autres sons que la même corde produit presque en même temps ; que ce son principal en est composé, & non pas seulement accompagné.

Ainsi deux cordes, formant une consonnance, en résonnant à la fois, seroient d'autant plus agréables à entendre ensemble, qu'elles ont un plus grand nombre de sons harmoniques & accompagnateurs qui leur sont communs.

Nous avons prouvé la fausseté de ce principe en lui-même & dans les conséquences qui en résultent, à nos articles **SYSTÈME** & **HARMONIE**.

Ce principe est faux en lui-même, en ce que les sons harmoniques ne sont pas des sons composant le son principal, mais accompagnant le son principal ; & il est faux par ses conséquences, parce qu'il conduit à faire de la quinte une consonnance plus consonnante que la double octave & que la tierce & la sixte, tandis que la quinte n'est pas même une consonnance.

(*De Momigny.*)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les musiciens d'Église expriment ce que font ceux d'entre eux qui courent de ville en ville, & de cathédrale en cathédrale, pour attraper quelques rétributions, &

vivre aux dépens des maîtres de musique qui sont sur leur route. (*J. J. Rousseau.*)

VIDE. Corde à *vide* ; ou corde à *jour*. C'est, sur les instrumens à manche, tels que la viole ou le violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le fillet jusqu'au chevalier, sans y placer aucun doigt.

Le son des cordes à *vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt ; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les cordes à *vide* pour ôter cette inégalité de timbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument, & dans les tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

(*J. J. Rousseau*)

VIEILLE, instrument. (Voyez le *Diâ. des Arts & Métiers.*)

VIF, *vivement* ; en italien *vivace*. Ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie, pleine de feu.

VILLANELLE, *f. f.* Sorte de danse rustique dont l'air doit être gai, marqué, d'une mesure très-sensible. Le fond de cet air est ordinairement un couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des doubles ou variations. (Voyez **DOUBLE** & **VARIATIONS.**) (*J. J. Rousseau.*)

VIOLE, *f. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la musique italienne, cette partie de remplissage qu'on appelle, dans la musique française, *quinte* ou *taille* ; car les Français doublent souvent cette partie, c'est-à-dire, en font deux pour une ; ce que ne font jamais les Italiens. La *viole* sert à lier les *cellus* aux basses, & à remplir, d'une manière harmonieuse, le trop grand *vide* qui resteroit entre-deux. C'est pourquoi la *viole* est toujours nécessaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la basse à l'octave, comme il arrive souvent dans la musique italienne.

(*J. J. Rousseau.*)

VIOLON. Symphoniste qui joue du *violon* dans un orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier dessus ; & seconds, qui jouent le second dessus. Chacune des deux parties a son chef ou guide, qui s'appelle aussi le *premier* ; savoir, le premier des premiers, le premier des seconds. Le premier des premiers *violons* s'appelle aussi *premier violon* tout court ; il est le chef de tout l'orchestre : c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, & sur lequel ils doivent tous se régler.

(*J. J. Rousseau.*)

VIOLON.

VIOLON. La structure de cet instrument est trop connue pour qu'il soit besoin de la décrire ; il s'agit de parler de ses moyens , & nul ne peut mieux les faire connoître que M. Baillot, qui fait si bien les mettre tous en usage.

« Cet instrument, fait, par la nature, pour régner dans les concerts & pour obéir à tous les élans du génie, a pris les différens caractères que les grands maîtres ont voulu lui donner : simple & mélodieux sous les doigts de Corelli ; harmonieux, touchant & plein de grâce sous l'archet de Tartini ; aimable & suave sous celui de Gaviniés ; noble & grandiose sous celui de Pugnani ; plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime, entre les mains de Viotti, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec énergie, & avec cette noblesse qui convient autant au rang qu'il occupe, qu'à l'empire qu'il exerce sur l'ame. » (Baillot, *Méthode de violon.*)

Le style de M. Baillot, qui dénote la trempe de son ame, indique aussi le caractère dominant de son jeu, où l'énergie, le grandiose & une sensibilité profonde se font plus remarquer encore que les autres qualités, quoiqu'il semble les réunir toutes.

M. Miel lui applique ce vers de Lemierre, à propos de sa manière de badiner sur un air de danse (1).

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

Les ailes de M. Baillot ne sont pas remarquées seulement dans son habileté extrême, qui lui permet de faire, avec une vitesse & une perfection extraordinaires, les traits les plus difficiles : vaincre la difficulté est le moindre de ses mérites. C'est dans la sublime inspiration qui le fait planer au-dessus de la région où le talent est déjà plus qu'humain, que les ailes de son génie se déploient d'une manière admirable.

Ses éclatans succès font d'autant plus de plaisir aux vrais connoisseurs, que l'opinion vulgaire, égarée par des Mydas en possession de la diriger, étoit loin d'apprécier tout le talent de M. Baillot.

Que ne puis-je rendre heureux tous les vrais enfans d'Apollon !

Le public connoît l'élégance & la noble sagesse du jeu de M. Libon ; la franchise & la solidité de talent de M. Kreutzer l'aîné ; le brillant & le fini de M. Rode ; la fougue & la verve quelquefois sublime de M. Boucher ; & la perfection de M. Lafont. Il distingue le mérite de MM. Blasius, Grasset & Le-fevre.

Il admire aussi le talent de MM. Habeneck, Kreutzer le jeune, Vidal, Antoine Borher, & de vingt autres violons charmans.

Si le dieu du goût réserve une couronne aux amateurs, il la placera, sans doute, sur la tête de M. Ardisson, le plus parfait d'entre eux. (*De Momigny.*)

(1) Voyez l'*Essai sur les beaux-arts, & particulièrement sur le Salon de 1817*, ouvrage profondément pensé & délicieusement écrit.

VIOLONCELLE. *Violoncello.* (On prononce *violonchelle.*) C'est la basse du violon qui a remplacé la viole. On le nomme aussi *buffe*.

Cet instrument est fort peu ancien, car on en attribue l'invention au P. Tardieu de Tarascon, qui l'imagina au commencement du siècle dernier.

Dans son origine, il portoit les cinq cordes *UT sol ré la ré* ; il n'est plus inventé que de quatre, *ut sol ré la*, & la chanterelle est par conséquent le *la* ; son bourdon *ut*. (Consultez, sur la forme & la partie mécanique, le *Dictionnaire des Arts & Métiers.*)

Le *violoncelle* est, par la nature, noble, majestueux & touchant. Il prend sans doute différens caractères selon l'habileté & le genre de talent de celui qui en joue ; mais il ne peut, sans sortir du sien, devenir badin ou trivial. On ne doit pas vouloir jouer du violon sur la basse, ni jouer de la basse sur le violon, quelque privilège que l'on ait reçu de la nature & du travail.

Il est des limites qu'on dépasse rarement avec assez de bonheur pour se faire pardonner son audace ou son imprudence, & que l'on ne franchit même jamais, sans laisser voir que ce sont des tours de force plutôt que du perfectionnement réel de ce qui est convenable & beau. Cette réflexion s'applique à tous les instrumens & à toutes les voix.

Le *violoncelle* a été d'abord porté à un point remarquable par Beraud ; il a été perfectionné ensuite par MM. Dupont & MM. Janfon.

Il a été cultivé aussi avec distinction par M. Brevall & par plusieurs artistes, non parens, du nom de Levalleur, par M. Muntz-Berger & plusieurs autres.

MM. de Lamarre, Baudiot & Norblin, venus les derniers, ont pris un autre style ; mais tous les *violoncelles* ensemble rendent hommage à la supériorité de M. Dupont, le moins âgé des deux frères célèbres qui portent ce nom. Né avec une force & une vivacité très-rare, il conserve, dans un âge avancé, une vigueur, une jeunesse qu'il unit depuis long-temps à la perfection de la maturité.

Aucune note des traits de M. Dupont n'est douteuse. Comme il fait bien sortir les sons graves ! comme il chante délicieusement !

M. Norblin, que M. Baillot a adopté pour son quatuor, a fait un plaisir infini dans toutes les séances musicales de cet hiver.

M. Borher a fait faire quelques pas de plus à ce bel instrument, qui est susceptible d'aller plus loin encore sans franchir ses véritables limites.

(*De Momigny.*)

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens musiciens appelloient ce te partie de note qu'on a depuis appelée la queue. (Voyez *QUEUE.*)

(*J. J. Rousseau.*)

A a a a