



HAL
open science

Tempéraments inégaux et caractères des modes : l'énergique variété des tonalités

Marie Demeilliez

► **To cite this version:**

Marie Demeilliez. Tempéraments inégaux et caractères des modes : l'énergique variété des tonalités. éd. Carine Barbaferi et Chris Rauseo. Watteau au confluent des arts, Presses universitaires de Valenciennes, pp.535-551, 2009. hal-01056901

HAL Id: hal-01056901

<https://hal.science/hal-01056901>

Submitted on 18 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Watteau **au confluent des arts**

Etudes réunies par
Carine Barbafieri et Chris Rauseo

CALHISTE
PRESSES UNIVERSITAIRES DE VALENCIENNES

Les Presses Universitaires de Valenciennes ont été fondées,
en 1985, par † Jean-Pierre GIUSTO.

Diffusion directe :
Presses Universitaires de Valenciennes
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
Le Mont-Houy — Extension FLLASH
59313 Valenciennes cedex 9

Diffusion librairie :
Belles Lettres Diffusion Distribution
25 rue du Général Leclerc
94290 Le Kremlin-Bicêtre

Tous droits de reproduction, de traduction
et d'adaptation entières ou partielles réservés pour tous les pays.

Marie DEMEILLIEZ

Université Paris IV

et Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

TEMPÉRAMENTS INÉGAUX ET CARACTÈRES DES MODES : L'ÉNERGIQUE VARIÉTÉ DES TONALITÉS

« Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant & la danse de ces Sauvages qui parurent sur le Théâtre Italien il y a un an ou deux, & comment j'ai rendu ces titres, *les Soupirs, les tendres Plaintes, les Cyclopes, les Tourbillons* [c'est-à-dire, les tourbillons de poussière excités par de grands vents], *l'Entretien des Muses, une Musette, un Tambourin, &c.* Vous verrez pour lors que je ne suis pas novice dans l'art, & qu'il ne paroît pas sur-tout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même. »¹ Défendant son métier de compositeur, Jean-Philippe Rameau insiste sur la puissance évocatrice de sa musique : sur la scène théâtrale, comme dans ses pièces de clavecin, celle-ci peut exprimer avec justesse un sentiment ou imiter habilement un phénomène naturel. Pourtant, bien qu'il soit l'un des plus importants théoriciens de la musique française du XVIII^e siècle, publiant divers traités relatifs au langage musical ou à la pratique du clavier, Rameau reste peu disert sur la « grande dépense de science » nécessaire à cette efficace caractérisation.

De fait, l'expression musicale, pourtant le plus souvent pensée par les compositeurs et les théoriciens en adéquation avec des éléments extrinsèques, ne bénéficie pas en France d'une théorisation rhétorique systématique comme celle des pays germaniques². Les possibilités expressives des tonalités représentent un des rares aspects techniques de cette science de la convenance parfois développé dans les traités de musique français aux XVII^e et XVIII^e siècles : sous des supports et des formats variés, des quelques pages manuscrites destinées à un

¹ RAMEAU (Jean-Philippe), « Lettre de M. Rameau à M. Houdart de la Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opéra. A Paris, 25 Octobre 1727 », reproduite dans le *Mercure de France*, mars 1765, p. 36-40.

² Cf. BARTEL (Dietrich), *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997.

enseignement privé de Marc-Antoine Charpentier³ aux grands traités de Rameau, de la célèbre *Méthode* de Charles Masson aux notices de l'*Encyclopédie* de Jean-Jacques Rousseau ou du *Dictionnaire de musique*, on trouve diverses listes associant chaque tonalité à un affect particulier. Un double système de caractérisation est alors mis en place, où la tonalité d'une pièce, si étroitement identifiée à un caractère qu'on le lui attribue, peut être utilisée pour caractériser en musique tel personnage, telle allégorie, tel sentiment. Le choix d'un ton *convenant* à l'objet exprimé par la musique doit pouvoir *exciter* chez l'auditeur des sentiments adéquats, grâce à son *énergie*, à sa force⁴.

Le pouvoir expressif de la tonalité et l'usage conscient qu'ont pu en faire les compositeurs furent souvent mis en évidence dans les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Les musiques de Charpentier et de Rameau, où la mise en pratique de cette caractérisation semblait d'autant plus probable que les compositeurs en faisaient cas dans leurs écrits⁵, firent notamment l'objet de nombreuses investigations. Sans revenir sur la puissance de cet éventail expressif, nous tenterons de circonscrire les références à l'œuvre dans la théorisation dont il a fait l'objet à cette époque. Si les caractéristiques affectives des tonalités sont régulièrement rappelées jusqu'au XX^e siècle, le discours qui s'efforce d'en formaliser l'usage change de statut et de modèles. Héritée de l'*ethos* des modes anciens, l'*énergique variété* des tonalités, est reprise par les opposants au tempérament égal du XVIII^e siècle, et il semble bien que les typologies dressées pour mettre en liste ces possibilités expressives soient de plus en plus étroitement liées à l'accord en usage sur les instruments à clavier.

³ Selon Brossard, Charpentier «fit ce petit traité pour M^{gr} le Duc de Chartres depuis Duc d'Orléans et Régent de France, auquel il montrait la composition». Il en existe deux manuscrits, dont aucun n'est autographe. Ces *Règles de composition* sont transcrites dans l'ouvrage de Catherine CESSAC: *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2004, p. 471-495.

⁴ On retrouve le terme *énergie*, qui renvoie à la «force d'un discours» (Furetière), sous la plume de Charpentier comme sous celle de Jean-Jacques Rousseau. Sur la force de ce terme, cf. RANUM (Patricia M.), *The Harmonic Orator: the Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, Pendragon, 2001, chap. IX: «Expressive Energies. The Emotions Conveyed by Tempos, Modes, Chords», p. 308-357.

⁵ Sur Marc-Antoine Charpentier, cf. notamment les analyses de *Médée* par Jean DURON («*Médée*, commentaire littéraire et musical», *Avant-scène Opéra*, 68 (1984), p. 59-97) et Catherine CESSAC (*op. cit.*, p. 234-242). Sur Jean-Philippe Rameau, cf. l'article de Pierre SABY: «Système théorique et enjeux esthétiques: à propos de la caractérisation tonale dans les écrits et les œuvres de J.-Ph. Rameau», *Itinéraires de la musique française*, Anne Penesco (éd.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 105-116. Les œuvres d'autres compositeurs ont ponctuellement suscité des approches similaires: cf. notamment l'étude de Bertrand POROT sur les opéras de Lully: «Les tonalités dans les divertissements des opéras de Lully et Quinault», *Formes et formations au dix-septième siècle*, Buford Norman (éd.), p. 133-147.

DES EFFETS ADMIRABLES DES MODES

Dans un bref texte sur la composition, Charpentier établit une liste des propriétés expressives des modes. S'inscrivant dans une tradition théorique marquée par le modèle musical grec⁶, Charpentier reprend la démarche et le vocabulaire des anciens, énumérant les diverses *énergies des modes*, en fait celles de dix-huit tonalités majeures et mineures propres selon lui à «l'expression des différentes passions»⁷:

C 3 majeure	Gai et guerrier
C 3 mineure	Obscur et triste
D 3 mineure	Grave et dévot
D 3 majeure	Joyeux et très guerrier
E 3 mineure	Efféminé, amoureux et plaintif
E 3 majeure	Querelleux et criard
E♭ 3 majeure	Cruel et dur
E♭ 3 mineure	Horrible, affreux
F 3 majeure	Furieux et emporté
F 3 mineure	Obscur et plaintif
G 3 majeure	Doucement joyeux
G 3 mineure	Sérieux et magnifique
A 3 mineure	Tendre et plaintif
A 3 majeure	Joyeux et champêtre
B♭ 3 majeure	Magnifique et joyeux
B♭ 3 mineure	Obscur et terrible
B 3 mineure	Solitaire et mélancolique
B 3 majeure	Dur et plaintif

Les «effets admirables des Modes»⁸ intéressaient depuis longtemps les théoriciens et les musiciens. La lecture des écrits philosophiques, historiques et musicaux des Grecs anciens — Aristoxène, Quintilien, Platon, etc. — où l'*ethos*, la *force morale* de chacun des paramètres de la musique sont régulièrement évoqués, avait encouragé, depuis le Moyen Âge, l'association des noms et de la qualité des modes antiques aux huit modes de l'*ochtoéchos*, les huit modes médiévaux, puis aux douze modes du *dodécacorde*, théorisé à la Renaissance par Glarean

⁶ Sur la prégnance du modèle antique dans la théorie musicale du XVII^e siècle, cf. PSYCHOYOU (Théodora), «*In principio erat verbum?* Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVII^e siècle», *Analyse musicale*, 42 (2002), p. 20-35.

⁷ Transcrit dans CESSAC (Catherine), *op. cit.*, p. 490-491.

⁸ Cf. PARRAN (Antoine, S.J.), *Traité de la musique théorique et pratique contenant les préceptes de la composition*, Paris, Pierre Ballard, 1639 (fac-similé Genève, Minkoff, 1972), 4^e partie, chap. IV : «Des effets admirables des Modes».

puis Zarlino⁹. Au XVII^e siècle, alors que s'émancipe progressivement la tonalité, avec la réduction du nombre de modes à deux, le majeur (le mode d'*ut*) et le mineur (le mode de *ré*), que l'on transpose sur diverses finales, tandis que persistent quelques vestiges de la modalité, à travers les tons d'église notamment, les théoriciens continuent régulièrement de faire référence aux effets physiologiques des modes anciens¹⁰.

Pour les plains-chantistes notamment, qui continuent de différencier et d'utiliser huit ou douze modes, l'idée de caractéristiques expressives propres à chaque « ton d'église » persiste longtemps : les théoriciens français Jumilhac, Paschal, Millet ou Saché décrivent dans leurs ouvrages les qualités affectives des modes ecclésiastiques¹¹. Dans son traité sur *La Science et la pratique du Plain-Chant*, publié en 1673, Pierre-Benoît de Jumilhac, rappelant les effets impressifs du chant ecclésiastique, prenant acte des « diverses affections que les modes ont accoutumé de produire dans les cœurs », établit une liste des « propriétés » de l'harmonie des modes¹². Ainsi, le premier mode dorien sert à « marquer la mollesse, la grandeur, l'importance » ou à « témoigner une joie modeste et grave ». Comme d'autres théoriciens de son temps, Jumilhac ne manque cependant pas de rappeler que les auteurs n'attribuent pas unanimement les mêmes propriétés affectives à chaque mode¹³.

A la différence des plain-chantistes, en théorisant « l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très

⁹ GLAREAN (Heinrich), *Dodekochordon*, Bâle, 1547 ; ZARLINO (Gioseffo), *Le Istituzioni harmoniche, divise in quattro parti*, Venise, 1558.

¹⁰ Antoine Parran rappelle ainsi que le mode phrygien « eut tant de force anciennement qu'il transporta un jeune Taurominitain à une si extreme cholere, qu'il vouloit forcer par feu & par armes une maison voisine, poussé de la jalousie & affection qu'il portoit à sa maistresse, & puis, par le conseil de Pythagore, un Chantre le remit en son bon sens, luy esteignant sa furieuse violence par le benefice de l'harmonie Sousphrygienne. » (*op. cit.*, p. 124). Quelques pages plus haut, il définissait le mode phrygien comme un mode « propre pour exciter à cholere, c'est le re de D sol re : & bien que nous ne sçachions pas asseurement quels estoyent les Dorique, Phrygien, & les autres chez l'Antiquité : toutesfois il est vray semblable qu'elle a tenu l'ordre que nous tenons » (*op. cit.*, p. 119).

¹¹ Sur les typologies dressées par les théoriciens français du plain-chant, cf. DAVY-RIGAUX (Cécile), *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris, CNRS, 2004, p. 64-65.

¹² Pour une étude du traité de Dom Pierre-Benoît de Jumilhac (*La Science et la pratique du Plain-Chant*, 1673), cf. BRULIN (Monique), « Le plain-chant comme acte de chant au XVII^e siècle en France », *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, Jean Duron (éd.), Versailles, CMBV-Klincksieck, 1997.

¹³ JUMILHAC, *La Science et la pratique du Plain-Chant*, p. 152 : « Tous ceux qui les chantent [les modes] ou qui les entendent, n'estant pas disposez également, n'en sont pas aussi également touchez », cité par C. Davy-Rigaux (*op. cit.*, p. 64).

propre » dans un paragraphe sur « les transpositions des modes », Charpentier réunit deux explications presque contradictoires de l'utilité des différentes gammes : justifiant l'usage de la transposition par un souci de « rendre la même pièce de musique chantable par toute sorte de voix », argument que l'on retrouve régulièrement dans les traités de musique du temps¹⁴, il invoque ensuite « l'expression des différentes passions » auxquelles la musique peut se prêter, selon la transposition choisie. Pourtant, quelle valeur affective attribuer au choix d'une tonalité quand celle-ci peut être transposée selon la commodité des chanteurs ? Si Charpentier semble accorder une importance certaine aux propriétés expressives des tons dans ses œuvres¹⁵, la manière dont il énumère l'énergie de dix-huit tonalités n'a pas la cohérence théorique de la définition d'un *ethos* pour huit ou douze modes différenciés. Chacun des modes anciens et des modes (parfois dits « tons ») ecclésiastiques possède en effet sa propre disposition des tons et demi-tons dans une octave, ce qui lui confère une identité et une couleur expressive originale. Le mode de *ré* authentique ne peut sonner comme le mode de *mi* authentique. En revanche, les différents tons, « qui se peuvent rapporter au mode d'*Ut* et au mode de *ré* », relèvent tous, soit de l'échelle du mode majeur (mode d'*ut*) ou du mode mineur (mode de *ré*), deux dispositions différenciées par la nature de leur tierce. Les tonalités de *ré* mineur et de *mi* mineur possèdent donc la même anatomie, et ne diffèrent que par la hauteur de leur finale.

Dans les mêmes années, le violiste Jean Rousseau, dans sa *Méthode [...] pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et les tons transposés*, prend acte de la difficulté théorique à justifier les différents caractères des tonalités¹⁶. S'interrogeant, comme Charpentier, sur l'utilité des tons transposés, il répond par un éloge de la variété offerte par les modulations au sein d'une pièce, « une des choses qui donne le plus d'agrément à la Musique », puis insiste sur les « passions différentes » que les différents tons sont « propres à exprimer ». Il ne

¹⁴ Cf. par exemple LOULIÉ (Étienne), « Transpositions », *Elements ou Principes de musique, mis dans un nouvel Ordre*, Paris, Ballard, 1696, p. 59-60.

¹⁵ Cf. sur ce point l'analyse de Frédéric MICHEL et Thomas VAN ESSEN : « Les Mélanges à l'épreuve de l'« Énergie des Modes » », *Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Catherine Cessac (dir.), Wavre, Mardaga, 2007, p. 223-236.

¹⁶ ROUSSEAU (Jean), *Méthode claire, certaine et facile Pour apprendre à chanter la Musique Sur les Tons naturels & sur les Tons transposez : à toutes sortes de Mouvements : Avec les Régles du Port de Voix, & de la Cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée*, Paris, 1678. Le paragraphe qui montre comment « trouver des Tons propres à exprimer les passions différentes qui se peuvent rencontrer selon les différents sujets que l'on traite » n'apparaît qu'à partir de la 4^e édition, en 1691 (p. 78-79), dans l'« Eclaircissement sur plusieurs difficultez » ajouté à la fin du volume.

peut pas ne pas remarquer que « la maniere d'entonner [est] la mesme dans les Tons transposez que dans les naturels » — les demi-tons sont en effet placés aux mêmes endroits dans un ton naturel et dans ses transpositions — mais élude la question en ajoutant que « la Modulation [de chaque ton] est bien differente », pour énumérer tranquillement sa propre liste des affects attribués aux diverses tonalités¹⁷ :

Il y a des Tons propres pour le serieux, comme sont *D la ré* mineur, & *A mi la* mineur, qui sont des Tons naturels. Il y en a pour les choses gayer & pour celles qui marquent de la grandeur, comme sont *C sol ut* majeur qui est naturel, & *D la ré* majeur qui est transposé. Il y en a pour le triste, comme *G ré sol* mineur qui est naturel, & il y en a pour le tendre, comme sont *E si mi* mineur, & *G ré sol* majeur qui sont transposez. Pour les plaintes & tous les sujets lamentables, il n'y a point de Tons plus propres que *C sol ut* mineur, & *F ut fa* mineur, qui sont transposez, & pour les Pièces devotes ou chants d'Eglise, *F ut fa* majeur qui est naturel, & *A mi la* majeur qui est transposé, y sont très-propres. Je ne veux pourtant pas dire qu'on ne puisse exprimer sur d'autres Tons les différentes passions dont je viens de parler; mais il est certain que ceux que j'ay cités y sont plus propres qu'aucun autre.

En 1697, Charles Masson, dans le paragraphe sur « la nature des modes » de son *Nouveau traité*, propose une autre série de correspondances entre différents affects et huit tonalités, trois majeures et cinq mineures¹⁸ :

Exemple du Mode majeur [...] *F ut fa* tierce majeure est naturellement gay mêlé de gravité. *G re sol* est gay & brillant. *D la re* est agreable, joyeux, éclatant, & propre pour des chants de victoire. [...]

Exemple du Mode mineur [...] *F ut fa* tierce mineure est triste & lugubre. *G re sol* est plein de douceur & de tendresse. *A mi la* est propre pour faire quelque prière ou quelque demande avec ferveur. *C sol ut* est propre pour des sujets plaintifs. *D la re* a je ne sçay quoy de grave mêlé de gayeté.

Mais, dès la deuxième édition de l'ouvrage, deux ans plus tard, le

¹⁷ ROUSSEAU (Jean), « Pourquoi l'on se sert des Tons transposez, puisqu'ils ont rapport aux naturels; & pourquoi on les nomme transposez », *Méthode claire, certaine et facile Pour aprendre à chanter la Musique Sur les Tons naturels & sur les Tons transposez: à toutes sortes de Mouvemens: Avec les Régles du Port de Voix, & de la Cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée. Et un Eclaircissement sur plusieurs difficultez necessaires à sçavoir pour la perfection de l'Art*, Paris, 1678; 5^e éd. revue et augmentée, Amsterdam, Pierre Mortier, c.1710 (fac-similé Genève, Minkoff, 1976), p. 78-79.

¹⁸ MASSON (Charles), « De la Nature des Modes », *Nouveau traité des règles de la composition de la musique*, Paris, Jacques Collombat et l'auteur, 1697, p. 8-10. Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles sous la cote: Fétis 6702.

paragraphe disparaît, remplacé laconiquement par cette brève constatation : « Le Mode majeur en general est propre pour des chants de joye ; & le Mode mineur est propre pour des sujets serieux ou tristes : de sorte qu'il n'y a point de passion qu'on ne puisse exprimer par ces deux Modes. »¹⁹ Dans les rééditions postérieures de son traité, Masson ne reviendra pas sur le pouvoir expressif des tonalités, renoncement qui souligne l'embarras pour les théoriciens de la musique à transférer l'*ethos* des modes sur un *ethos* de tonalités.

Les typologies dressées par Masson, Rousseau et Charpentier ne concordent pas toujours : *fa* majeur, par exemple, « furieux et emporté » pour Charpentier est « naturellement gai mêlé de gravité » pour Masson et propre aux « pièces dévotes » pour Rousseau. La liste de Charpentier, plus complète que les deux autres, est aussi la plus contrastée, permettant l'expression de passions violentes, au moyen de tonalités que Rousseau et Masson n'évoquent pas. Quelques tonalités semblent néanmoins faire l'unanimité : ainsi de *ré* mineur, « grave et dévot » pour Charpentier, « grave mêlé de gaieté » pour Masson et « sérieux » pour Rousseau, dans la tradition d'un mode de *ré* « fort grave & gaye »²⁰, ou encore les tonalités d'*ut* et de *ré* majeurs, les deux tons de prédilection des trompettistes²¹, tous deux associés à la gaieté, à la grandeur, ou à l'éclat guerrier.

Plus généralement, les deux échelles modales, majeures et mineures, restent clairement différenciées chez les trois auteurs : les tons majeurs sonnent en général plus « gais » que les tons mineurs, souvent associés à la gravité ou à la tristesse. La théorisation de l'*ethos* des tonalités hérite ainsi des traits les plus significatifs de la pensée de l'*ethos* des modes : l'attribution à chaque gamme de propriétés expressives précises, recouvrant une large palette de passions et de caractères humains — les tons, comme les modes, sont tour à tour sérieux, gais, tendres, grands, tristes, plaintifs, dévots, joyeux, doux, furieux, cruels ou mélancoliques — l'idée d'une « convenance » de chaque tonalité au sujet exprimé par la musique, souvent exprimée dans les mêmes termes que lorsqu'il s'agit de modes à l'anatomie distincte, comme dans les traités de plain-chant²², enfin une opposition affective entre

¹⁹ MASSON (Charles), *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*, 2^e éd., 1699 ; édition consultée : 3^e éd., Paris, Ballard, 1705, p. 10 (fac-similé : Genève, Minkoff, 1971).

²⁰ Cf. CAUS (Salomon de), *Institution Harmonique*, Francfort, 1615, 2^e partie, p. 22.

²¹ Les trompettes étaient alors soit en *ré*, soit en *ut* majeurs.

²² Les tons ou les modes sont « propres à » l'expression d'un sentiment, « conviennent » à tel autre, « marquent » telle autre expression.

modes majeurs et mineurs qui s'accroissent²³, jusqu'à mettre en doute, chez Masson, le pouvoir expressif des transpositions.

LES DIVERSES AFFECTIONS DES TONS QU'OCASIONNE LE TEMPÉRAMENT ÉTABLI

En 1722, Jean-Philippe Rameau propose à son tour une typologie expressive des tonalités dans son *Traité de l'Harmonie*. Rappelant la différence structurelle entre le mode majeur et le mode mineur, il invoque ensuite une autre différence anatomique pour justifier les divers caractères des transpositions : si les intervalles sont disposés de la même façon dans toutes les gammes majeures ainsi que dans toutes les gammes mineures, la qualité des intervalles, qui n'est pas égale selon les notes choisies, diffère selon les tonalités d'un même mode :

Le Mode majeur suit la nature de la Tierce majeure, & le Mode mineur suit celle de la Tierce mineure ; mais la différente situation des semi-Tons, qui sont répandus dans l'Octave de chaque Note, que l'on peut prendre pour principale ou tonique, cause une certaine différence dans la Modulation de ces Octaves, dont il est à propos d'expliquer la propriété.

Le Mode majeur pris dans l'Octave des Notes, *Ut, Ré ou La*, convient aux Chants d'allégresse & de joie ; dans l'Octave des Notes *Fa ou Sib*, il convient aux tempêtes, aux furies & autres sujets de cette espèce. Dans l'Octave des Notes *Sol ou Mi*, il convient également aux Chants tendres & gais ; le grand & le magnifique ont encore lieu dans l'Octave des Notes *Ré, La ou Mi*.

Le Mode mineur pris dans l'Octave des Notes *Ré, Sol, Si ou Mi*, convient à la douceur & à la tendresse ; dans l'Octave des Notes *Ut ou Fa*, il convient à la tendresse & aux plaintes ; dans l'Octave des Notes *Fa ou Sib*, il convient aux Chants lugubres. Les autres Tons ne sont pas d'un grand usage, & l'expérience est le plus sûr moyen d'en connaître la propriété²⁴.

²³ En 1615, dans un chapitre sur «*Des Modes antiques & modernes, & de leurs effects*», Salomon de Caus, comme Zarlino avant lui, distinguait déjà les possibilités expressives des modes à tierce majeure et de ceux à tierce mineure : «*Et faut noter, que toutes les Modes ayans ainsy le diton en bas, seront plus gayer que les autres : comme sera monstré icy apres en chacune Mode en particulier.*» (*op. cit.*, p. 20).

²⁴ RAMEAU (Jean-Philippe), *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturels*, Paris, Ballard, 1722, chap. 24 : «*De la propriété des Modes & des Tons*», p. 157. A la suite de Pierre Saby (*op. cit.*, p. 108), on peut penser que c'est la mineur qui convient «*à la tendresse & aux plaintes*», et non *fa* mineur, déjà associé aux «*chants lugubres*». Sur les caractéristiques des modes majeurs et mineurs, cf. p. 24 : «*la Tierce majeure étant naturellement vive & gayer, tout ce qui est majeur ou superflu doit avoir cette propriété ; & la Tierce mineure étant naturellement tendre & triste, tout ce qui est mineur, ou diminué doit suivre également cette propriété*».

Rameau donne la raison de cette «différente situation des demi-tons» dans le chapitre relatif au tempérament du *Nouveau système de musique théorique* publié quatre ans plus tard. Après avoir décrit la démarche à suivre pour accorder un clavecin, il évoque les potentialités expressives de son tempérament, ou «partition», qui, fondé sur des intervalles d'inégale qualité, tantôt «forts», «justes» ou «diminués», frappent d'«impressions différentes» l'auditeur, et suscitent en lui des sentiments contrastés, selon la «modulation», c'est-à-dire la tonalité choisie.

L'excès des deux dernières *Quintes* & des quatre ou cinq dernières *Tierces majeures* est tolérable, non seulement parce qu'il est presque insensible, mais encore parce qu'il se trouve dans des *Modulations* peu usitées; excepté qu'on ne les choisisse exprès pour rendre l'expression plus dure, &c. Car il est bon de remarquer que nous recevons des impressions différentes des intervalles, à proportion de leur différente alteration: Par exemple, la *Tierce majeure* qui nous excite naturellement à la joie, selon ce que nous en éprouvons, nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lors qu'elle est trop forte; & la *Tierce mineure* qui nous porte naturellement à la douceur & à la tendresse, nous attriste lors qu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens savent profiter à propos de ces différents effets des Intervalles, & font valoir par l'expression qu'ils en tirent, l'alteration qu'on pourroit y condamner.²⁵

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les instruments à clavier étaient accordés selon un partage de l'octave en douze demi-tons inégaux. Le choix d'intervalles acoustiquement «purs», ou proches de la pureté, nécessitait le sacrifice d'autres accords, à la sonorité plus rude, sinon inutilisable: lorsque le *fa #* est proche du *ré* et éloigné du *si b*, la tierce *ré-fa#* sonne plus agréablement que la tierce *sol b-si b*, d'autant plus fautive qu'elle est grande. La plupart des tempéraments français de cette époque étaient fondés sur des partitions mésotoniques²⁶ atténuées par un nombre de tierces pures moins important et quelques quintes élargies, permettant un usage plus grand des tons aux altérations nombreuses²⁷. L'inégale qualité des intervalles faisait alors sonner chaque gamme de façon différente²⁸.

²⁵ RAMEAU (Jean-Philippe), *Nouveau système de musique théorique, Où l'on découvre le Principe de toutes les Regles nécessaires à la Pratique, Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie*, Paris, Ballard, 1726, p. 110.

²⁶ Pour rappel, le tempérament mésotonique se composait de onze quintes diminuées d'un quart de comma syntonique et d'une quinte «du loup» très grande, inaudible, ce qui offrait aux exécutants huit tierces pures: *do-mi*, *ré-fa#*, *mib-sol*, *mi-sol#*, *fa-la*, *sol-si*, *la-do#*, *sib-ré*, mais sacrifiait les *ré b*, *ré #*, *mi #*, *sol b*, *fa b*, *la b*, *la #*, *si #*, *do b*.

²⁷ Sur les tempéraments en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles, cf. ASSELIN (Pierre-Yves), *Musique et tempérament*, Paris, Costallat, 1985.

²⁸ Cf. ROUSSEAU (Jean-Jacques), «Ton», *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve

Alors qu'il semble difficile de justifier théoriquement l'idée d'un pouvoir expressif propre à chaque tonalité, dont les paramètres semblent relever davantage de la subjectivité du musicien que d'une anatomie objective du ton, les théoriciens de la composition insistent toujours, au XVIII^e siècle, sur l'opposition entre les caractères des modes majeurs et mineurs. L'association d'un affect à chaque ton n'en disparaît pas pour autant et le moteur de la caractérisation par la tonalité ne change pas fondamentalement : ce sont toujours les « effets » des tons qui « impriment », à la manière des modes anciens, des « idées de fureur » ou « excitent à la joie ». En revanche, ce pouvoir expressif n'est plus tant lié à la nature propre d'une tonalité, qu'à la manière dont sont accordés les clavecins ou les orgues : c'est désormais le discours sur l'accord des instruments qui en soutient théoriquement le principe et l'usage.

Par suite, lorsque Rameau, renonçant à ses théories passées, deviendra le parangon du tempérament égal, préconisant une répartition égale du nécessaire défaut de la partition sur tous les intervalles, pour rendre toutes les quintes et toutes les tierces également éloignées de la pureté, il s'affirmera en même temps résolument opposé à l'attribution d'un quelconque pouvoir expressif aux différentes tonalités :

Celui qui croit que les différentes impressions qu'il reçoit des différences qu'occasionne le Tempéramment en usage dans chaque Mode transposé, lui élèvent le génie, & le portent à plus de variété, me permettra de lui dire qu'il se trompe ; le goût de variété se prend dans l'entrelacement des Modes, & nullement dans l'altération des intervalles, qui ne peut que déplaire à l'Oreille, & la distraire par conséquent des ses fonctions.²⁹

Désormais, Rameau, comme les apôtres du tempérament égal, considérera les enchaînements harmoniques ou les modulations comme les principaux moyens de l'expression musicale. A la suite de la prise de position ramiste, dans la querelle qui oppose partisans et adversaires du tempérament égal, la légitimité des potentialités expressives accordées à chaque tonalité grâce à l'accord inégal sera donc régulièrement invoquée ou niée. Si d'Alembert, dans la première édition de ses *Elements de musique*, en 1752, reprend à son compte l'argumentation de Rameau³⁰,

Duchesne, 1768 (fac-similé : Genève, Minkoff, 1998) : « Ces *Tons* différent entr'eux par les divers degrés d'élevation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils diffèrent encore par les diverses altérations des Sons et des Intervalles produites en chaque *Ton* par le Tempéramment ; de sorte que, sur un Clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation ».

²⁹ RAMEAU (Jean-Philippe), *Generation harmonique, ou Traité de musique theorique et pratique*, Paris, Prault, 1737, p. 104.

³⁰ ALEMBERT (Jean Le Rond d'), *Elemens de Musique, théorique et pratique sui-*

Jean-Jacques Rousseau se proclame quant à lui fervent défenseur de «l'énergique variété» qui se trouve «dans les diverses affections des Tons qu'occasionne le *Tempérament* établi»³¹, notamment par l'inégale qualité des demi-tons :

On trouve aussi, par l'accord ordinaire du Clavecin, le demi-ton compris entre le sol naturel et le la bémol un peu plus petit que celui qui est entre le la et le si bémol. Or plus les deux sons qui forment un demi-ton se rapprochent et plus le passage est tendre et touchant, c'est l'expérience qui nous l'apprend, et c'est, je crois, la véritable raison pour laquelle le mode mineur du C sol ut nous attendrit plus que celui du D la ré; que si, cependant, la diminution vient jusqu'à causer de l'altération à l'harmonie, et jeter de la dureté dans le Chant, alors le sentiment se change en tristesse, et c'est l'effet que nous éprouvons dans l'F ut fa mineur.³²

Dans les articles «Tempérament» et «Ton» de son *Dictionnaire de musique* et de l'*Encyclopédie*, véritables plaidoyers pour le tempérament inégal, les premiers écrits de Rameau alimentent toute l'argumentation du philosophe, même si ce sont les qualités mélodiques des gammes et non leurs richesses harmoniques qui sont désormais mises en avant. Jean-Jacques Rousseau peut d'ailleurs se prévaloir de la persistance du tempérament inégal chez les organistes et les clavecinistes, qui continuèrent longtemps à privilégier un système fondé sur des tierces pures (ce qui implique de compenser par d'autres tierces et plusieurs quintes un peu «fortes»)³³. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la description de la partition en usage sur les instruments à clavier se trouve ainsi, sous la plume d'hommes de lettres comme dans des écrits plus techniques rédigés par des musiciens, associée à la richesse expressive offerte par «l'ancien système» d'accord, qui ne consulte «que la nature & l'oreille», par opposition au tempérament égal des «mathématiciens»³⁴.

vant les principes de M. Rameau, Paris, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1752, p. 48-49.

³¹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), «Tempérament», *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*

³² ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, 1743; reproduit dans *Jean-Jacques Rousseau. Écrits sur la musique*, Catherine Kintzler (éd.), Paris, Stock, 1979, p. 100-101.

³³ Cf. les tempéraments décrits par Michel CORRETTE (*Le maître de clavecin*, Paris, l'auteur, 1753, p. 85-88), Friedrich Wilhelm MARPURG (*L'Art de toucher le clavecin*, Paris, Le Menu, 1764, p. 36-37: l'auteur, après avoir expliqué le tempérament égal, y décrit la «meilleure des partitions inégales qui soient encore en usage»), ou l'anonyme de Caen (*Manière très facile pour apprendre la facture d'orgue*, 1746, transcrit par Norbert Dufourcq, *Le livre de l'orgue français (1589-1789)*, t. I: Les Sources, annexe IV, p. 678-679).

³⁴ BEDOS DE CELLES (Dom François), *L'Art du facteur d'orgue*, 1766; fac-similé: Genève, Slatkine, 2004, p. 429. Cf. quelques années plus tôt, le compositeur Jean-

Si les typologies d'*ethos* des tons dressées par les différents théoriciens, malgré quelques constantes, ne concordent pas toujours entre elles, on y retrouve des tendances générales : le contraste entre les modes majeurs et mineurs, déjà évoqué, ainsi qu'une opposition croissante entre les tonalités à dièses et les tonalités à bémol, ces dernières décrites souvent comme plus « sombres » et plus « tristes ». Un certain facteur psychologique, habité par l'étymologie même des termes de *b mol* et *B dur*, explique sans doute en partie cette bipolarisation que l'on retrouve jusqu'au XIX^e siècle³⁵ — Jean Rousseau s'en fait l'écho dans sa *Méthode*³⁶. Mais le dualisme entre tons à dièses et tons à bémols est aussi très lié aux caractéristiques des tempéraments en usage à cette époque. Si le tempérament mésotonique rend également belles toutes les tonalités utilisables, les partitions proposées par les théoriciens français dès la fin du XVII^e siècle pour faciliter l'usage des altérations lointaines privilégient les tierces pures des tons à dièse tandis que les quintes du côté des bémols sont élargies. Ainsi, l'organiste liégeois Lambert Chaumont, propose-t-il, en 1695, de « tenir fort » les *si* et *mi* bémols, c'est-à-dire de répartir le défaut de la partition sur trois quintes : les *ré #* et *la #* deviennent utilisables, au détriment de la qualité des tierces *sib-ré* et *mib-sol*³⁷. Dans un tel tempérament, les

Laurent de Béthisy : « M. Rameau regarde cette variété des modes comme un défaut, & propose pour le clavecin une espèce de tempérament qui la fait disparaître [le tempérament égal]. Mais comme ce tempérament n'est pas encore universellement reçu, qu'il trouve même des contradicteurs, & que d'ailleurs il n'est pratiqué que sur le clavecin ; je crois que lorsqu'on veut composer pour ces instrumens en particulier, ou qu'on veut faire des morceaux de musique dans l'exécution desquels ces instrumens devront ou pourront être employés, il faut avoir égard à cette variété. » (*Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, Paris, M. Lambert, 1754, p. 23-24). Cf. aussi Jean-Baptiste Mercadier de Belestia justifiant le goût persistant des musiciens pour les tempéraments inégaux (il reprend celui de Rameau : *Nouveau système de musique théorique et pratique*, Paris, Valade, 1776, § 189) : « Par ce tempérament, les altérations sont insensibles dans les tons naturels & dans ceux qui ont peu de dièses ou de bémols ; mais elles sont considérables dans les tons fort chargés de ces signes : ce qui contribue beaucoup aux différences des affectations qu'occasionnent les divers tons. Aussi est-ce, pour les Musiciens, une raison de préférence de cette partition sur l'accord égal ».

³⁵ Cet élément est développé par Rita STEBLIN, dans son étude sur les tonalités : *History of Key Characteristics*, Ann Arbor, UMI, 1983, chap. 7 : « Psychological Factors » ; cf. aussi RANUM (Patricia), *op. cit.*, p. 335 sq.

³⁶ ROUSSEAU (Jean), *op. cit.*, p. 73 : « Ces termes de *b mol* & de *#* quarré sont deux Voix ou Modes qui tirent en quelque façon leur étimologie des effets qu'ils produisent : Car quand on dit *b mol*, c'est comme si l'on disoit *b doux* ; parce que le *b mol* est un Mode propre pour les chants doux, tendres, & languissans ; & quand on dit *#* quarré, c'est comme si l'on disoit *b gay*, parce que le *#* quarré est un Mode propre pour les chants gais. »

³⁷ CHAUMONT (Lambert), « Methode d'accorder le Clavessin », *Pièces D'orgue sur les 8 Tons*, Huy, Libert, 1695.

tonalités avec un, deux ou trois dièses sonneront aussi bien que dans un tempérament mésotonique, alors que les tierces *sib-ré*, *mib-sol* et *lab-do*, de plus en plus grandes, rendront plus âpres les sonorités des tons à bémol, en proportion du nombre de bémols utilisés. De la même façon, le tempérament attribué par Michel Corrette à Vincent, « fameux facteur d'orgue à Rouen » de la première moitié du XVIII^e siècle, dans lequel, à partir d'une partition mésotonique, les trois quintes *fa-do*, *sib-fa* et *mib-sib* sont agrandies jusqu'à être « fortes » (les tierces *fa-la*, *sib-ré* et *mib-sol* sont donc plus grandes que pures), comme la partition proposée par l'*anonyme de Caen*, où *fa-sib* est pure et *sib-mib* et *ut#-sol#* « forcées », ou encore le propre tempérament de Corrette où *fa-sib* et *sib-mib* sont fortes et *ut#-sol#* pure (le *lab* est rendu moins dur, en sacrifiant un peu le *sol#*) sont toutes des formules où les tierces majeures pures sont plus nombreuses dans les tons à dièses, contribuant à les rendre plus éclatants que les tons à bémols. En 1754, Béthisy peut affirmer que « l'orgue, le clavecin [...] sont accordés de manière que les modes qui demandent un, deux, trois ou quatre dièses à la clef, paroissent brillans & gais plus ou moins à proportion du nombre de dièses qu'ils exigent, & que ceux qui demandent un, deux, trois ou quatre bémols à la clef, paroissent sombres & tristes plus ou moins à proportion du nombre de bémols qu'il leur faut » parce que l'« ancienne » partition, « encore assez communement en usage », qu'il décrit, et qui correspond au tempérament donné par d'Alembert dans ses *Éléments de musique*, privilégie les petites tierces du côté des dièses :

ut sol, sol re, re la, la mi forment des quintes assez foibles, pour *mi* se trouve la tierce majeure d'*ut*; *mi si, si fa#, fa# ut#, ut# sol#* forment aussi des quintes foibles, mais moins que les premières; *fa ut, sib fa, mib sib* forment des quintes qu'on a fortifié de manière que *sol#* ou *lab* forme avec *re#* ou *mib* une quinte à peu près juste³⁸.

Les quintes « fortifiées » entre *ut* et *mi b* font que les tierces *fa-la*, *sib-ré*, *mib-sol*, *lab-do* sont toutes plus grandes, de façon croissante, que les tierces *ut-mi* et *sol-si* (pures), *ré-fa#*, *la-do#*, *mi-sol#*, construites sur des quintes plus petites. Selon les critères de goût de l'époque où, sur les orgues et les clavecins, la pureté des tierces est préférée à celle des quintes³⁹, les tons où les tierces pures ou peu altérées sont

³⁸ BETHISY, *op. cit.*, p. 119-120.

³⁹ Cf. ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Tempérament », *Dictionnaire de musique, op. cit.* : « À l'égard des Facteurs, [...] les Tierces majeures leur paroissent dures et choquantes, et quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celles des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. » ; ou

nombreuses sonnent plus « gais et brillants ». Rousseau, qui recopie aussi le tempérament de d'Alembert⁴⁰, conclut alors la description de la partition en précisant :

Les dernières Quintes se trouveront un peu fortes [*mib-sib* et *sib-fa*], de même que les Tierces majeures ; c'est ce qui rend les Tons majeurs de si Bémol et de mi Bémol sombres et même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la Partition est bien faite.

Ajoutons que l'agrandissement des quintes et des tierces vers les bémols a pour corollaire plusieurs demi-tons très petits dans les tonalités à bémols, un autre facteur incitant à la tristesse pour Jean-Jacques Rousseau⁴¹.

Dans les tempéraments français de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles, la musique est donc d'autant plus âpre à l'oreille qu'il y a de bémols et que les tierces majeures sont grandes ; quant aux tons diésés, ils sonnent de façon plus éclatante quand les tierces sont petites, soit avec peu de dièses. Les typologies proposées par Jean-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau, et, plus tôt, par Charles Masson, où les tonalités situées à intervalle de quinte possèdent des affects similaires ou progressifs, correspondent en fait aux partitions en usage.

Seul Rameau, après avoir proposé une partition qui inspirera largement d'Alembert, où les quintes sont élargies du côté des bémols à partir d'*ut*, suggère de la décaler vers *si b* « pour que les Intervalles conservent toute la justesse possible dans les *Modulations* les plus usitées »⁴², une solution qui favorise cette fois les tons à bémols. Sa typologie des tonalités circonscrit néanmoins à *fa* et *si b* majeurs, ainsi qu'aux tonalités mineures à bémol, la famille des tons relatifs à la fureur, la tristesse ou la mort alors qu'*ut* majeur, *ré* majeur, *sol* majeur et *la* majeur sont associés à l'allégresse ou la grandeur, un choix d'affects qui correspond davantage à son tempérament en *ut* qu'à celui en *si b*.

Principe théorique hérité d'une admiration pour la puissance de la musique antique sur les auditeurs, l'attribution d'un pouvoir expressif

BEDOS DE CELLES, *op. cit.*, p. 429 : « Quoique respectable que soit l'autorité des Savants qui ont imaginé la nouvelle Partition [le tempérament égal], on n'a pas laissé de l'abandonner, quoique, selon la théorie, elle paroisse moins imparfaite que l'autre. La raison [...] est que les quintes peuvent souffrir une altération, ou un affoiblissement d'un quart de comma & même un peu plus, sans perdre leur harmonie » alors que « les Tierces toutes outrées choquent nécessairement l'oreille. »

⁴⁰ ROUSSEAU (Jean-Jacques), « Tempérament », *op. cit.* : Rousseau recopie le tempérament de d'Alembert si fidèlement qu'une erreur présente dans la 1^e édition des *Éléments de musique* (fin du cycle des quintes du côté des bémols sur le *ré b* au lieu de *mi b*) se retrouve dans son texte.

⁴¹ Cf. ci-dessus, p. 533.

⁴² RAMEAU, *Nouveau système*, *op. cit.*, p. 110.

à chaque tonalité est, à la fin du XVII^e siècle et jusque dans seconde moitié du XVIII^e siècle, étroitement liée à l'*executio*. Récupérées, dans l'ébullition théorique suscitée par la querelle du tempérament égal, par les défenseurs de l'« ancienne manière » d'accorder, les typologies expressives des tonalités apparaissent étroitement liées aux tempéraments en usage jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Le discours sur l'énergie des tonalités se situe à la rencontre de la théorie musicale, de la composition et de l'exécution. Si les trompettes, qui jouaient de préférence en *ut* et en *ré* majeur, ont sans doute contribué à faire sonner ces tonalités « joyeuses », « gaies » ou « guerrières », l'opposition entre l'univers des dièses et celui des bémols, ainsi que le lien entre le nombre d'altérations et l'*ethos* des tons, se retrouvent dans la partition habituelle des clavecins et des orgues. De fait, même si « à la vérité on peut indépendamment du caractère du mode exprimer ce qu'on veut par le moyen du chant, de la mesure & de l'harmonie » — *Les Folies françoises* de François Couperin font se succéder en *si* mineur *L'Ardeur*, *La Langeur* ou *Le Désespoir*⁴³ — comme « quand le caractère du mode est analogue aux objets qu'on veut peindre & aux sentimens qu'on veut rendre, l'expression en est plus forte »⁴⁴, les titres des pièces de clavecin du XVIII^e siècle, prétexte de la pièce⁴⁵ ou ajout tardif destiné à l'exécutant⁴⁶, sont souvent autant d'*ethos* des tonalités proposés par les clavecinistes, qui rejoignent ceux des textes théoriques contemporains : *La Plaintive* de Jean-François Dandrieu est en *ut* mineur⁴⁷, comme *La Lugubre* et *La Ténébreuse* de François Couperin ; du même, *La Muse victorieuse* est en *ut* majeur. *La Triomphante* de Couperin⁴⁸, comme celle de Corrette⁴⁹ ou *L'Héroïque* de Dandrieu

⁴³ Cf. la communication, dans ce colloque, de Jean-Louis Backès, « Les vieux galans et les trésorieresses suranées ».

⁴⁴ BÉTHISY, *op. cit.*, p. 24. Béthisy désigne encore les tonalités par le terme de modes.

⁴⁵ Cf. COUPERIN (François), *Pièces de clavecin. Premier Livre*, Paris, l'Auteur, Foucault, 1713, préface : « J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces : des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues ».

⁴⁶ Cf. DANDRIEU (Jean-François), *Livre de Pièces de Clavecin Contenant plusieurs Divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et la Fête de Village*, Paris, 1724, préface : « Pour les noms que j'ai choisis, j'ai prétendu les tirer du Caractère même des Pièces qu'ils designent, afin qu'ils pussent en déterminer le goût et le mouvement, en reveillant des idées simples et acquises par la plus commune expérience, ou des sentimens ordinaires et naturels au cœur humain ».

⁴⁷ DANDRIEU (Jean-François), *op. cit.*

⁴⁸ COUPERIN (François), *Second livre de pièces de clavecin*, Paris, l'auteur, Foucault, 1717.

⁴⁹ CORRETTE (Michel), *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, l'auteur, Boivin, Leclerc, 1734.

sont en *ré* majeur ; *Les idées heureuses* de Couperin et de Corrette sont en *ré* mineur. *L'Afligée* et *La Gémissante* de Dandrieu sont en *sol* mineur ; *L'Attendrissante* de Couperin, à jouer *douloureusement*, est en *fa* mineur et *La Convalescente* en *fa #* mineur.

	M.-A. Charpentier	C. Masson	J. Rousseau	J.-P. Rameau	J.-J. Rousseau
Do M.	Gai et guerrier		Pour les choses gayer & pour celles qui marquent de la grandeur	Chants d'allégresse & de joie	
do m.	Obscur et triste		Pour les plaintes & tous les sujets lamentables	Tendresse & plaintes	Du touchant, du tendre porte la tendresse dans l'âme plus touchant que le D la ré
Ré M.	Joyeux et très guerrier	Agréable, joyeux, éclatant, & propre pour les chants de victoire	Pour les choses gayer & pour celles qui marquent de la grandeur	Chants d'allégresse & de joie Le grand & le magnifique	Du gai, du brillant
ré m.	Grave et dévot	Je ne sçay quoy de grave mêlé de gayeté	Propres pour le sérieux	Douceur & tendresse	Du touchant, du tendre
Mi b M.	Cruel et dur				Sombres et même un peu durs
mi b m.	Horrible, affreux				
Mi M.	Querelleux et criard			Chants tendres & gais Le grand & le magnifique	
mi m.	Efféminé, amoureux et plaintif		Pour le tendre	Douceur & tendresse	
Fa M.	Furieux et emporté	Naturellement gay mêlé de gravité	Pour les Pièces devotes ou chants d'Eglise	Tempestes, furies & autres sujets de cette espece	Du majestueux, du grave

	M.-A. Charpentier	C. Masson	J. Rousseau	J.-P. Rameau	J.-J. Rousseau
fa m.	Obscur et plaintif	Triste & lugu- bre	Pour les plain- tes & tous les sujets lamen- tables	Chants lugu- bres	Du touchant, du tendre jusqu'au lugu- bre et à la dou- leur ; tristesse
Sol M.	Doucement joyeux	Gay et brillant	Pour le tendre	Chants tendres & gais	Du gai, du brillant
sol m.	Sérieux et magnifique	Plein de dou- ceur & de ten- dresse	Pour le triste	Douceur & tendresse	Du touchant, du tendre
La M.	Joyeux et champêtre		Pour les Pièces devotes ou chants d'Eglise	Chants d'al- legresse & de rejouissance Le grand & le magnifique	Du gai, du brillant
la m.	Tendre et plaintif	Propre pour faire quelque demande avec ferveur	Propres pour le serieux	Tendresse & plaintes	
Si b M.	Magnifique et joyeux			Tempêtes, furies & autres sujets de cette espece	Sombres et même un peu durs
si b m.	Obscur et ter- rible			Chants lugu- bres	
Si M.	Dur et plaintif				
si m.	Solitaire et mélancolique			Douceur & tendresse	

