



N° d'ordre NNT : 2019LYSE2067

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lexico Terminologie

Soutenue publiquement le 15 novembre 2019, par :

Delphine-Anne ROUSSEAU

Un cas de résurgence terminologique :

La terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVIIe siècle.

Devant le jury composé de :

John HUMBLEY, Professeur émérite, Université PARIS DIDEROT, Président

Anne CONDAMINES, Directrice de Recherches, C.N.R.S., Rapporteur

François GAUDIN, Professeur des universités, Université de Rouen, Rapporteur

Pascaline DURY, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2, Examinatrice

François MANIEZ, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Centre de recherche en terminologie et traduction

Doctorat

Discipline : Lexicologie, terminologies multilingues, traduction

Delphine-Anne ROUSSEAU

Un cas de résurgence terminologique : La terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle

Volume 2

Thèse dirigée par François Maniez

soutenue le 15 novembre 2019

Devant le jury composé de :

CONDAMINES, Anne, Directrice de Recherche CNRS, Université Toulouse Jean Jaurès, Rapportrice

GAUDIN, François, Professeur des universités, Université de Rouen, Rapporteur

DURY, Pascaline, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2

HUMBLEY, John, Professeur émérite des universités, Université Paris-Diderot 7

MANIEZ, François, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

IV^e PARTIE — RÉSULTATS ET ANALYSE

En présentant et en expliquant la méthodologie que nous avons mise au point pour notre travail, ainsi qu'en prévenant certains problèmes que nous étions susceptible de rencontrer au cours de celui-ci, la III^e partie de cette thèse a pavé la voie à notre dépouillement terminologique. Si le travail de dépouillement terminologique lui-même ne peut pas être rapporté dans une thèse, les résultats obtenus à l'issue de ce dépouillement peuvent et doivent, en revanche, être présentés et analysés. C'est la raison pour laquelle nous consacrons un premier chapitre de cette partie (chapitre 9) à une description détaillée des résultats que nous avons obtenus, avant d'approfondir, au chapitre 10, certains cas particuliers. Enfin, dans un troisième chapitre (chapitre 11), nous présenterons la « note d'emploi », un outil que nous proposons aux acteurs du domaine de la musique ancienne, afin de les assister dans les différentes situations de communication qu'ils sont appelés à rencontrer.

CHAPITRE 9 – RÉSULTATS

Plus tôt dans cette thèse, nous avons affirmé en 1.2.1 que la période choisie pour notre étude en synchronie historique de la terminologie musicale était « *une période en pleine effervescence qui a vu la musique se transformer et passer d'une conception musicale à une autre* » et qu'elle constituait une « *période charnière, ne serait-ce que sur le plan de la terminologie musicale* ». Nos travaux ont permis de confirmer que tel était effectivement le cas. En effet, les ouvrages dépouillés sont si riches sur le plan terminologique que le dépouillement a occupé une part de nos travaux bien plus considérable que ce que nous avons initialement prévu. Par ailleurs, une analyse poussée de nos corpus nous a amenée à redéfinir ce que nous considérions initialement comme « concept musical », ce qui a entraîné un élargissement substantiel de notre bassin terminologique, ainsi qu'une adaptation et une ramification plus étendue de notre arbre de domaine.

Au terme de tout travail de dépouillement terminologique, il est habituel de présenter les résultats obtenus et d'en proposer différentes ventilations. Bien qu'il puisse être intéressant du point de vue statistique de présenter une grande variété de ventilations, nous avons préféré, compte tenu des objectifs de notre travail, limiter ce nombre de ventilations à celles qui permettent d'offrir un nouveau regard sur la terminologie étudiée, de mieux la comprendre et de mieux comprendre le domaine auquel elle appartient. Nous avons souhaité le faire en privilégiant les points de vue qui mettent en relief ce qui nous est apparu le plus significatif dans nos résultats. Une des façons d'y parvenir est d'analyser et de présenter les données en croisant les critères. Ainsi, une fois présentées les ventilations simples, nous proposerons quelques ventilations croisées qui permettent chaque fois de prendre connaissance de nos résultats sous au moins deux angles combinés³⁹¹ : catégorie grammaticale et sous-domaine, ainsi que langue et sous-domaine, et enfin de présenter en deux tableaux (un par langue) toutes les statistiques disponibles. La ventilation croisée a fait ressortir des résultats intéressants, que nous présenterons également dans ce chapitre.

³⁹¹ Dans le même ordre d'idée, nous avons choisi de présenter par sous-domaine les termes contenus dans les lexiques français et anglais qui figurent en annexe.

9.1. Ventilation par langue

Au moment de rédiger cette thèse, notre base de données terminologiques i-Term compte 2 292 termes français et anglais, ainsi qu'une vingtaine de termes italiens. Plus précisément, cette base compte 1 516 termes en français répartis en 992 fiches et 776 termes anglais répartis en 537 fiches. Nous avons également 19 termes italiens, répartis en 18 fiches, termes qui correspondent aux xénismes que nous avons relevés dans nos deux corpus (français et anglais) et qui seront analysés au chapitre 10³⁹². Ces données sont susceptibles d'évoluer rapidement, puisque nous souhaitons poursuivre nos recherches au-delà du doctorat et que nous avons déjà entrepris la poursuite du dépouillement ; on peut dès lors entrevoir que de nombreux termes viendront s'ajouter aux termes déjà présents dans notre base de données.

Tableau 9.1 – Ventilation des termes et des fiches par langue³⁹³

| langue | termes | | fiches | |
|--------------|--------|--------|--------|--------|
| | nombre | % | nombre | % |
| français | 1516 | 65,6 % | 992 | 64,1 % |
| anglais | 776 | 33,6 % | 537 | 34,7 % |
| italien | 19 | 0,8 % | 18 | 1,2 % |
| total | 2311 | | 1547 | |

Il peut être utile de souligner ici que l'architecture de la base de données i-Term distingue le nombre de fiches et le nombre d'entrées. En principe, i-Term regroupe sur une même fiche tout ce qui a trait au même concept, toutes langues confondues. On pourrait donc en théorie établir une correspondance directe entre le nombre de fiches dans la base de données et le nombre de concepts traités. Cependant, comme nous l'avons vu en 6.2.1.2, plusieurs raisons expliquent que certaines équivalences langue à langue n'ont pas encore pu être établies à la lumière des données recueillies. Par conséquent, il n'est pas possible de déduire le nombre de concepts traités du nombre de fiches contenues dans la base de données. En outre, la différence entre le nombre d'entrées en français et en anglais peut certes tenir à la taille des corpus, différente dans les deux

³⁹² Dans les lexiques présentés en annexe, les xénismes en question ont été intégrés aux termes français ou anglais, selon le cas.

³⁹³ Si aucun tableau présentant les termes de notre base de données répartis par langue ne figure dans cette section, c'est qu'il aurait fallu pour cela reproduire intégralement les lexiques qui figurent en annexe. On pourra cependant consulter ces derniers en accompagnement de la lecture de ce chapitre.

langues. Cependant, elle peut aussi révéler qu'il y avait en français, à l'époque qui nous intéresse, un plus grand nombre de désignations pour chaque concept. Nos recherches nous ont en effet permis de constater que les dénominations variaient beaucoup plus dans cette langue, ce qui viendrait soutenir l'hypothèse d'une tendance plus affirmée en France qu'en Angleterre pour les terminologies d'école.

9.2. Ventilation par sous-domaine

Comme nous l'avons expliqué en 6.2.1.3, nous avons souligné que l'arbre de domaine que nous avons déterminé au début de nos travaux (et qui est présenté à la figure 6.1) était susceptible d'évoluer. Effectivement, comme d'autres chercheurs tels que Claudio Molina Salinas et Erik Daniel Franco Trujillo (MOLINA SALINAS & FRANCO TRUJILLO 2018) ont eu à le faire pour mieux coller aux réalités « du terrain » ou à l'organisation conceptuelle réelle d'un domaine, nous avons dû procéder, au fil de l'analyse de nos corpus et des données relevées, à des ajustements successifs qui ont mené à l'arbre de domaine actuel, que nous reproduisons à la figure 9.1. En comparant les deux figures 6.1 et 9.1, on pourra constater que les principales modifications apportées à notre arbre de domaine initial se traduisent concrètement par l'ajout de nouveaux sous-domaines et de sous-ramifications. Ces ajouts se sont révélés nécessaires pour plusieurs raisons. Tout d'abord, à mesure que nous avançons dans notre collecte de données et que nous élargissons en conséquence notre corpus d'ouvrages lus, dépouillés et analysés, nous avons constaté que de grands ensembles conceptuels se dessinaient au sein des sous-domaines initiaux. Pour classer ces termes et concepts de manière adéquate, il devenait nécessaire d'ajouter de nouvelles ramifications à l'arbre de domaine. Parallèlement, faute d'une sous-division adéquate pour les accueillir, un très, voire un trop grand nombre de termes, que nous pourrions qualifier d'« orphelins », se retrouvaient dans le domaine général de « musique »³⁹⁴, ce qui était grandement insatisfaisant. C'est aussi pour corriger ces lacunes que nous avons procédé à l'adaptation de notre arbre de domaine.

Dans certains cas, l'adaptation de l'arbre de domaine a consisté en une ramification des sous-domaines afin de mieux refléter la réalité que dessinait notre dépouillement. C'est ainsi, par exemple, que le domaine « instruments » a vu s'ajouter trois branches différentes : « technique

³⁹⁴ Nous avons en effet expliqué en 6.2.1.3 que, jusqu'au moment où il devient possible de choisir le sous-domaine approprié, les concepts sont classés par défaut sous le domaine général de « musique ».

instrumentale », « formations musicales » et « organologie », car nous avons rapidement réalisé que ce sous-domaine embrassait un champ bien plus large que celui des seuls instruments de musique. En effet, plusieurs des concepts relevés avaient trait à la technique instrumentale ou vocale, notamment pour le clavecin, la viole de gambe, le luth et le chant. Par ailleurs, certains concepts que nous avons classés dans le sous-domaine « instruments » tenaient davantage de l'organologie (différentes parties des instruments). Enfin, nous avons également relevé des concepts correspondant à des formations instrumentales ou vocales (par exemple, le *consort*), ou encore à des membres desdites formations. Laisser tous ces concepts en vrac dans le sous-domaine « instruments » devenait incommode ; c'est la raison pour laquelle nous avons ajouté à notre arbre de domaine les trois branches correspondantes, en continuant de laisser les concepts se rapportant aux instruments de musique dans le sous-domaine « instruments ».

Une situation similaire pouvait être observée au sein du sous-domaine « notation » où s'esquissaient des sous-ensembles précis de concepts ; nous avons donc ajouté les branches « notation rythmique » (qui inclut les figures de note et la notation des différents silences), « clefs » (les concepts de clefs relevés étant plus nombreux que ce à quoi nous nous étions attendue), et « signes de mesure » ; tout concept appartenant à la notation qui ne peut être rattaché à l'une ou l'autre de ces trois nouvelles branches demeurant rattaché à la branche principale « notation ». Le même genre de situation a entraîné la ramification du sous-domaine « parties » en « parties instrumentales » et « parties vocales » : en effet, nous avons jugé que les concepts et les désignations des différentes parties sont suffisamment nombreux à l'époque étudiée, et particulièrement en France, pour justifier une telle ramification. Dernier cas de figure similaire : le sous-domaine initialement baptisé « mélodie et harmonie » compte désormais deux sous-ramifications (« modes mélodiques et tons » et « intervalles »), l'abondance de concepts justifiant ici encore la création de ces deux nouvelles branches. Nous avons de plus modifié le nom du sous-domaine (« contrepoint (mélodie et harmonie) »), cette modification se justifiant par le fait que la notion de contrepoint prédominait encore à l'époque sur celles de « mélodie » et d'« harmonie » et qu'il nous est apparu que ces trois concepts devaient figurer dans la dénomination du sous-domaine.

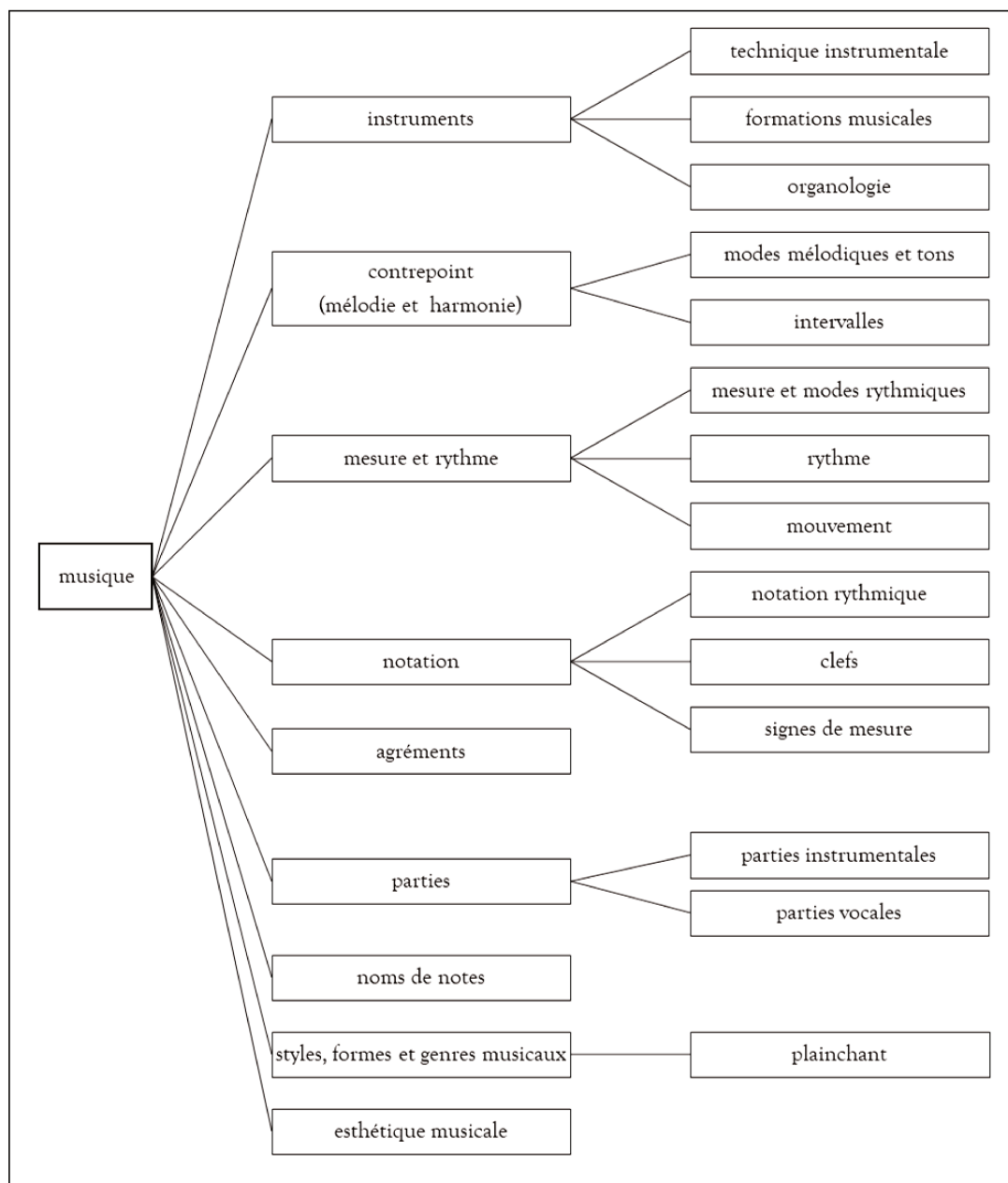
Notre arbre de domaine comportait à l'origine les deux branches distinctes « mesure » et « rythme ». Avec l'avancement de nos travaux, nous avons décidé de regrouper ces deux sous-domaines très proches en un seul « mesure et rythme », qui est désormais sous-divisé en trois

branches : « mesure et modes rythmiques », « rythme » et « mouvement ». En outre, le sous-domaine initial « ornements » a été renommé « agréments » afin de coller davantage à la réalité terminologique de l'époque. C'est pour la même raison que le sous-domaine initial « styles » s'est vu renommé « styles, formes et genres musicaux », dénomination que nous considérons plus explicite ; par ailleurs, ce sous-domaine comprend désormais une branche réservée au « plainchant³⁹⁵ ». En effet, bien que nous ayons choisi de ne pas inclure de traités de plain-chant dans notre corpus de dépouillement, nous avons prévu que cette subdivision nous serait assurément utile à l'avenir.

Enfin, deux nouveaux sous-domaines figurent à présent dans notre arbre de domaine. Tout d'abord, comme les noms de notes relevés au cours du dépouillement étaient beaucoup plus nombreux que ce que nous avons prévu, il est devenu incommode de les laisser dans le domaine général de « musique » : nous avons donc créé un sous-domaine spécifique « noms de notes ». Par ailleurs, nous avons senti le besoin de regrouper tous les termes (surtout des adjectifs et des adverbes) qui traitent de l'appréciation qualitative de certains *concepts musicaux*, comme les intervalles, les accords, les sons, et nous avons créé à cette fin un sous-domaine que nous avons nommé « esthétique musicale ». Ces termes ne trouvaient auparavant leur place dans aucun des sous-domaines initiaux. Même s'ils ne sont pas très nombreux, il nous est apparu qu'il existait entre eux une parenté suffisamment forte pour justifier la création d'une nouvelle branche dédiée. En terminologie, le domaine ou les sous-domaines constituent une première approximation de la description du concept. Par conséquent, le fait de ramifier davantage un arbre de domaine peut permettre d'aller plus loin dans cette pré-description.

L'arbre de domaine présenté ci-dessous correspond à l'état actuel de nos travaux. Il ne peut cependant être considéré comme définitif, car il peut être amené à évoluer avec la poursuite de ceux-ci.

³⁹⁵ Il s'agit d'une des nombreuses variantes orthographiques de ce terme à l'époque étudiée.

Figure 9.1 – Arbre revisité du domaine de la musique ancienne³⁹⁶

Avant de présenter la ventilation (actuelle) par sous-domaine, il convient de signaler que certains concepts n'ont pu encore être classés de manière définitive dans l'un des différents sous-domaines et qu'ils se retrouvent provisoirement dans le domaine général de « musique ». Toutefois, une bonne partie des termes et concepts présents dans ce domaine général sont voués à y demeurer rattachés, soit parce qu'ils n'appartiennent à aucun des sous-domaines déterminés, soit parce

³⁹⁶ Comme nous l'indiquions en 6.2.1.3, « le domaine principal indiqué dans cet arbre de domaine est « musique » et non pas « musique ancienne » : en effet, bien que nos travaux soient effectués depuis la perspective du domaine actuel de la musique ancienne, le dépouillement en synchronie historique porte sur ce qui était à l'époque visée le domaine « musique ». Ce point de vue est toujours valable pour l'arbre de domaine revisité.

qu'ils se rapportent à plus d'un sous-domaine, sinon à l'ensemble des sous-domaines. Tout comme c'était le cas pour la répartition par langue, nous ne présenterons pas ici le contenu terminologique des différents sous-domaines, qui peut par ailleurs être consulté en annexe.

Tableau 9.2 – Répartition des termes par sous-domaine et par langue

les pourcentages représentent la proportion de termes français ou anglais pour chaque sous-domaine

| Sous-domaine | termes français | | termes anglais | | total |
|--|-----------------|---------------|----------------|---------------|--------------|
| | nombre | % | nombre | % | |
| 1. Musique | 216 | 72,5 % | 82 | 27,5 % | 298 |
| 1.1. Instruments | 130 | 56,3 % | 101 | 43,7 % | 231 |
| 1.1.1. Technique instrumentale | 58 | 51,3 % | 55 | 48,7 % | 113 |
| 1.1.2. Formations musicales | 6 | 54,5 % | 5 | 45,5 % | 11 |
| 1.1.3. Organologie | 69 | 56,1 % | 54 | 43,9 % | 123 |
| 1.2. Contrepoint (mélodie et harmonie) | 162 | 70,7 % | 67 | 29,3 % | 229 |
| 1.2.1. Modes mélodiques et tons | 34 | 77,3 % | 10 | 22,7 % | 44 |
| 1.2.2. Intervalles | 123 | 70,3 % | 52 | 29,7 % | 175 |
| 1.3. Mesure et rythme | 1 | 100 % | 0 | 0 % | 1 |
| 1.3.1. Mesure et modes rythmiques | 105 | 85,4 % | 18 | 14,6 % | 123 |
| 1.3.2. Rythme | 84 | 60,4 % | 55 | 39,6 % | 139 |
| 1.3.3. Mouvement | 11 | 64,7 % | 6 | 35,3 % | 17 |
| 1.4. Notation | 37 | 61,7 % | 23 | 38,3 % | 60 |
| 1.4.1. Notation rythmique | 79 | 61,7 % | 49 | 38,3 % | 128 |
| 1.4.2. Clefs | 39 | 68,4 % | 18 | 31,6 % | 57 |
| 1.4.3. Signes de mesure ³⁹⁷ | 0 | 0 % | 0 | 0 % | 0 |
| 1.5. Agréments | 135 | 72,6 % | 51 | 27,4 % | 186 |
| 1.6. Parties | 8 | 42,1 % | 11 | 57,9 % | 19 |
| 1.6.1. Parties instrumentales | 3 | 75 % | 1 | 25 % | 4 |
| 1.6.2. Parties vocales | 7 | 87,5 % | 1 | 12,5 % | 8 |
| 1.7. Noms de notes | 31 | 40,8 % | 45 | 59,2 % | 76 |
| 1.8. Styles, formes et genres | 148 | 70,1 % | 63 | 29,9 % | 211 |
| 1.8.1. Plain-chant | 8 | 100 % | 0 | 0 % | 8 |
| 1.9. Esthétique musicale | 22 | 71 % | 9 | 29 % | 31 |
| Total | 1 516 | 66,1 % | 776 | 33,9 % | 2 292 |

³⁹⁷ Ce sous-domaine, dont les éléments sont des symboles, ne compte pour l'instant pas de termes ni de concepts car le système i-Term ne permet pas, comme nous l'avons déjà indiqué, d'utiliser des symboles comme dénominations.

La répartition des termes et concepts par sous-domaine est, selon nous, celle qui présente le plus d'intérêt, car elle permet de faire ressortir la richesse (ou la pauvreté) terminologique relative de chacun de ces sous-domaines. Il importe toutefois de nuancer cette affirmation, car la richesse terminologique d'un sous-domaine ne peut s'évaluer uniquement sur la base de la quantité de termes et de concepts recueillis et classés. Il convient aussi de garder en mémoire les quelques réflexions suivantes.

- a) Tout d'abord, la répartition actuelle de nos termes et concepts musicaux par sous-domaine ne peut en aucun cas être considérée comme définitive : étant donné que nous travaillons sur la base de corpus ouverts, et que nous avons décidé que le dépouillement de ce corpus ouvert continuerait après cette thèse, cette répartition est susceptible d'être modifiée avec l'avancée des travaux.
- b) De plus, toutes les précautions méthodologiques prises ne permettent pas d'affirmer hors de tout doute que les résultats de nos recherches sont absolument représentatifs du domaine étudié³⁹⁸. On ne peut par conséquent pas affirmer que la terminologie d'un sous-domaine donné est plus ou moins riche que celle d'un autre sous-domaine.
- c) Par ailleurs, il convient de rappeler que la répartition des termes par sous-domaine est entièrement dépendante de l'optique choisie pour établir l'arbre de domaine³⁹⁹. Dans notre cas, nous n'avons pas visé une répartition égale entre les sous-domaines, mais nous avons voulu faire en sorte que l'arbre du domaine reflète le mieux possible le portrait réel du domaine, et non pas tant la réalité *terminologique* du domaine. Nous entendons par là que, dès lors que l'on envisage la terminologie comme une clé permettant l'étude, la compréhension et la description d'un domaine donné, et les termes comme la verbalisation des concepts de ce domaine plutôt que comme fin ultime d'une étude, c'est bien la réalité du domaine qui doit primer lors de certains choix, et notamment lors de la conception de l'arbre de domaine.
- d) Malgré tout, dans la mesure où la répartition des termes par sous-domaine peut être représentative du domaine de la musique, à l'époque et dans les deux pays concernés par notre étude, une inégalité dans la répartition des termes peut signaler ou bien une absence

³⁹⁸ Malgré tout le soin apporté à la constitution de nos corpus de dépouillement, les différentes limites présentées au chapitre 7 font qu'il n'est pas possible de considérer ces corpus comme étant absolument représentatifs du domaine musical de l'époque étudiée.

³⁹⁹ Ceci est valable pour tous les travaux terminologiques.

de préoccupation ou un intérêt moindre des auteurs de l'époque pour un sous-domaine, ou au contraire, une plus grande préoccupation chez ces auteurs pour la recherche de précision conceptuelle dans certains sous-domaines (sous-domaines en ébullition ou en processus de changement, par exemple).

- e) Enfin, il est par ailleurs intéressant de comparer ces différences de répartition entre les deux langues étudiées, sans négliger le fait qu'une différence de répartition peut également découler de la taille différente des corpus français et anglais.

Cela étant dit, à l'analyse du tableau 9.2 ci-dessus (mais en laissant de côté les sous-domaines qui comptent très peu de termes⁴⁰⁰, car cette faiblesse statistique ne permet pas de tirer de conclusions probantes), on peut toutefois observer un certain nombre de faits remarquables.

Tout d'abord, bien que les termes anglais recensés représentent une proportion beaucoup plus faible de l'ensemble des termes (34 % des termes⁴⁰¹ de notre base de données), trois sous-domaines se démarquent par rapport aux autres : celui de la « technique instrumentale » (1.1.1) (qui compte 55 termes anglais pour 58 termes français), celui de l'« organologie » (1.1.2) (qui compte 54 termes anglais pour 69 termes français, ce qui est disproportionné par rapport au poids relatif des deux langues) et, enfin, celui des « instruments » (1.1.3) (qui compte 101 termes anglais pour 130 termes français). À la lumière de ces constats, on pourrait conclure que la terminologie anglaise comptait effectivement à l'époque plus de termes se rapportant à ces sous-domaines (« technique instrumentale », « organologie » et « instruments ») que la terminologie française et qu'il y avait plus de concepts à nommer dans cette langue (et, par extension, en Angleterre). Ce serait toutefois tirer une conclusion hâtive et un tant soit peu superficielle. En effet, en prenant du recul et en réexaminant le contenu des ouvrages dépouillés, on est immédiatement amené à apporter certaines nuances. Tout d'abord, bien que notre corpus français compte un certain nombre d'ouvrages consacrés à un instrument⁴⁰², ces ouvrages portent davantage sur l'interprétation de la musique ou sur l'accompagnement avec ces instruments que

⁴⁰⁰ C'est-à-dire les sous-domaines « formations musicales », « mesure et rythme », « mouvement », « signes de mesure », « parties », « parties instrumentales », « parties vocales », « plainchant », « esthétique musicale », et « modes mélodiques et ton ».

⁴⁰¹ En excluant les termes italiens (xénismes).

⁴⁰² Parmi lesquels on compte notamment *L'Art de toucher le dessus et basse de viole* de Danoville, le *Traité de la viole* de Jean Rousseau, la *Methode pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse-continüe* de Fleury, le *Traité de la musette* de Borjon, *La guitarr royalle* de Corbetta, les *Principes du clavecin* de Saint-Lambert et le *Livre de Musique pour le Lut Contenant une Metode nouvelle et facile pour aprendre a toucher le Lut* de Perrine.

sur l'apprentissage de l'instrument lui-même (mis à part le *Traité de la viole* de Jean Rousseau, le *Traité de la musette* de Borjon de Scellery, *L'Art de toucher le dessus et basse de violle* de Danoville⁴⁰³ et les *Principes du clavecin* de Saint-Lambert). À l'inverse, le *Musick's Monument*⁴⁰⁴ de Mace ou le *Division-Violist* de Simpson par exemple, visent certes l'interprétation de la musique, mais consacrent beaucoup plus d'espace à l'apprentissage de l'instrument et même, dans le cas de Mace, à l'acquisition et à l'entretien d'un instrument. Cela peut donc expliquer la disproportion relative entre les deux langues quant au nombre de termes de technique instrumentale et d'organologie.

Autrement dit, bien que nos corpus français et anglais constituent à première vue des corpus comparables, dès lors qu'on analyse la manière dont les connaissances y sont transmises et qu'on identifie les objectifs réels de chaque auteur, on doit, plutôt que de se laisser tenter par des conclusions hâtives, nuancer son jugement et se contenter de dire que, *en fonction des corpus qui ont été analysés jusqu'à présent pour ces travaux*, une plus grande proportion de termes appartenant aux sous-domaines mentionnés ci-dessus ont été recensés en langue anglaise. En effet, il suffirait par exemple d'ajouter au corpus français un ouvrage comparable à celui de Thomas Mace pour que les proportions énoncées ci-dessus soient modifiées, voire inversées.

En ce qui concerne le domaine des « instruments », la disproportion observée entre l'anglais et le français soulève d'emblée deux questions auxquelles il convient de répondre avant de tirer quelque conclusion que ce soit. Premièrement, cette disproportion signifie-t-elle qu'il y avait en Angleterre davantage d'instruments qu'en France ? Deuxièmement, existait-il en anglais davantage de dénominations pour chacun des instruments ? À la première question, une connaissance du contexte musical de l'époque permet de répondre par la négative. La fin du XVII^e siècle était en effet en France une période de création instrumentale. Déjà en 1657, Jean Hotteterre avait perfectionné la facture du hautbois, ce qui a permis à cet instrument de connaître une plus grande diffusion, notamment parce que le « nouveau » hautbois fut intégré par Lully⁴⁰⁵ dans *L'Amour malade* (VIGNON, Jean-Pierre in BENOIT et al. 1992 : 338 ; SPITZER & ZASLAW 2004 : 94-95). À la fin du siècle, un autre Hotteterre (Nicolas), mais également un

⁴⁰³ Mais qui est un ouvrage très court (une petite cinquantaine de pages).

⁴⁰⁴ Un ouvrage volumineux et particulièrement touffu.

⁴⁰⁵ « *First composer to make regular use of the oboe in his opera-ballets from 1657 onwards* » (HAYNES 1988 : 324).

Philidor⁴⁰⁶, ont perfectionné le basson (*ibidem* : 57 ; WATERHOUSE 2001), permettant à celui-ci de jouer un rôle élargi. L'atelier de Martin Hotteterre (et de son fils Jacques) a pour sa part contribué à la naissance et au perfectionnement de très nombreux instruments, dont la flûte traversière et la musette (GIANNINI 2001 ; BORJON 1672 : 25). Le Lyonnais Pierre Borjon de Scellery mentionne d'ailleurs plusieurs instruments à vent dans son *Traité de la musette* de 1672.

Pour ce qui est de la deuxième question posée ci-dessus, un rapide examen du lexique anglais suffit à apporter là encore une réponse négative. Lorsqu'on se réfère aux lexiques, on constate que, en réalité, ce sont 55 concepts d'instruments qui ont été recensés en français (pour un total de 102 dénominations), contre seulement 36 en anglais (pour un total de 49 dénominations). Ces données démontrent bien que le français est en supériorité numérique pour ce qui est des instruments de musique et de leurs dénominations. Mais quelle est donc alors la raison de cette disproportion relative ? Il faut en fait se rappeler que le sous-domaine « instruments » ne contient pas uniquement des termes désignant des instruments de musique, mais également tout terme relatif à un ou à des instruments. Ainsi, on retrouve dans ce sous-domaine, outre les termes qui n'ont pu être classés dans les trois sous-sous-domaines, des termes relatifs aux instrumentistes, aux métiers autour des instruments, à des catégories d'instruments, ainsi que certains concepts relatifs à des instruments qui ne sont pas pour autant classables dans le sous-domaine « organologie », qui regroupe surtout des parties d'instruments. C'est notamment le cas de 'α, “α et ““α, qui sont en réalité des concepts⁴⁰⁷ relatifs à tous les instruments à touches (ou à frettes, dans la langue musicale d'aujourd'hui), comme par exemple les différents types de violes de gambe ou de luth. On retrouve beaucoup de termes semblables dans le sous-domaine « instruments » en anglais. Ainsi donc, dans le cas du sous-domaine des « instruments », c'est en examinant non pas le contenu des ouvrages de nos corpus, mais bien la définition du sous-domaine que l'on peut expliquer la disproportion observée.

À l'inverse, en français, il existe des sous-domaines qui semblent représentés de manière disproportionnée par rapport à la proportion de termes de cette langue dans le corpus. C'est le cas notamment des sous-domaines « modes mélodiques et tons » et « mesure et modes

⁴⁰⁶ Les Hotteterre et les Philidor sont deux grandes dynasties de musiciens en France.

⁴⁰⁷ Ces symboles désignent trois emplacements sur le manche des instruments concernés, et correspondent à la notation en tablature musicale.

rythmiques ». À propos de ce dernier sous-domaine, il convient de souligner que – si l'on exclut pour un moment les termes relatifs aux modes rythmiques pour se concentrer sur ceux relevant de la « mesure » – la musique française cumulait à l'époque différentes conceptions de la mesure, ce qui se traduisait inévitablement par un plus grand nombre de types de mesure (et, donc, de signes de mesure). C'est d'ailleurs ce que fait observer George Houle dans son ouvrage *Meter in music* :

In the second half of the seventeenth century, French musicians continued to use the combination of mensuration and proportion signs⁴⁰⁸ [...] used by Italians and Germans [...]. The French also adopted the fractional numbers derived from proportion signs⁴⁰⁹ [...] but they did not use the accompanying signs. In addition, they developed other signs that were used only in French music and were closely associated with French genres of composition, particularly dances (HOULE 2000 : 28).

Cela se vérifie à la lecture du lexique français publié en annexe. On peut en effet y constater un grand nombre des termes constituant des dénominations de types de mesure (*mesure à deux temps, mesure à deux temps légers, mesure à deux temps lents, mesure à douze pour huit, mesure à douze pour quatre, mesure à douze temps, mesure à neuf pour huit, mesure à neuf pour quatre, mesure à neuf temps, mesure à quatre temps, mesure à six temps, mesure à trois temps, mesure de six pour quatre, quatre huit, six huit, six seize, triplat, triple blanc, triple noir, trois huit, trois pour quatre, trois seize, trois un, 2, C barré*, sans compter les nombreux synonymes et variantes) ; très peu de ces termes trouvent un équivalent en anglais. Nous nous retrouvons ici devant un exemple typique de cas où il serait utopique de prétendre identifier un équivalent anglais pour chaque concept, la réalité musicale étant tout autre en cette matière dans les deux pays : pas de concept équivalent, pas d'équivalent.

Par ailleurs, l'observation du tableau 9.2 permet de constater que les termes français qui relèvent du sous-domaine des agréments sont également proportionnellement très nombreux eu égard au poids des termes français dans notre base de données. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles nous avons décidé de faire des agréments français le premier des cas d'étude qui figurent au chapitre 10. La consultation des lexiques permet de constater deux choses : d'une part, on retrouve très peu de synonymes ou de variantes dans ce sous-domaine : d'autre part, il

⁴⁰⁸ Il en sera question au chapitre suivant.

⁴⁰⁹ Expliqués par Lorenzo Penna dans *Li Primi arbori musicali. Per li principianti della musica figurata* (1684) et par Giovanni Maria Bononcini dans son traité intitulé *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di guingere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione di i canti e di ciò c'all'arte del contrapunto si ricerca* (1673).

n'y a pratiquement aucun terme français de ce sous-domaine qui ait son équivalent en anglais. En ce qui concerne le premier de ces deux états de fait, nous démontrerons en 10.1 à quel point il est en effet loin d'être simple d'établir dans ce sous-domaine⁴¹⁰ des relations de synonymie ou de quasi-synonymie ; le second état de fait découle du premier : dès lors qu'il s'avère aussi complexe d'établir les relations de synonymie et de quasi-synonymie au sein d'une langue, il en va de même pour l'établissement de relations d'équivalence langue à langue. Comme nous l'avons expliqué en 6.2.2.4.1, l'établissement d'une relation d'équivalence langue à langue suppose avant tout l'établissement d'une correspondance conceptuelle qui se traduit (ou pas) dans chaque langue par une dénomination propre.

C'est là que, tout aussi chronophage qu'ait pu sembler le fait de devoir procéder au dépouillement manuel des corpus, cette manière de procéder, qui s'ajoute dans notre cas à une longue période de documentation, nous a permis d'acquérir une connaissance approfondie des ouvrages composant nos corpus, ce que n'aurait pas permis un dépouillement automatique à l'aide d'outils informatiques. Nous avons pu ainsi aborder l'analyse de nos résultats avec une perspective plus large. Il faut tenir compte de cet aspect lorsqu'on fait des observations sur les résultats obtenus, tout en se rappelant par ailleurs que ces résultats sont certes représentatifs des corpus étudiés, mais pas nécessairement de l'ensemble de la terminologie musicale ou de l'ensemble du domaine musical de l'époque.

Nous proposons maintenant d'élargir le spectre d'observation. Ainsi le tableau ci-dessous, qui présente lui aussi la répartition des termes par sous-domaine, apporte-t-il un éclairage supplémentaire : en plus du nombre de termes, ce tableau donne pour chacune des langues, le poids terminologique du sous-domaine par rapport à l'ensemble de termes dans la langue concernée (colonne % A), ainsi que le poids terminologique du sous-domaine par rapport à l'ensemble des termes français et anglais de notre base de données terminologiques (colonne % B).

⁴¹⁰ La démonstration à laquelle nous procédons en 10.1 concerne les agréments en français. Toutefois, dans une moindre mesure il est vrai, la terminologie anglaise des agréments pose dans certains cas des problèmes similaires.

Tableau 9.3 – Poids terminologique relatif des sous-domaines dans chaque langue et dans l'ensemble des termes

Le % A indique le poids du sous-domaine dans la langue et le % B indique le poids du sous-domaine dans l'ensemble des termes français et anglais de la base de données.

| Sous-domaine | termes français | | | termes anglais | | | total |
|--|-----------------|--------------|---------------|----------------|--------------|---------------|--------------|
| | nombre | % A | % B | nombre | % A | % B | |
| 1. Musique | 216 | 14,2 % | 9,4 % | 82 | 10,6 % | 3,6 % | 298 |
| 1.1. Instruments | 130 | 8,6 % | 5,7 % | 101 | 13 % | 4,4 % | 231 |
| 1.1.1. Technique instrumentale | 58 | 3,8 % | 2,5 % | 55 | 7,1 % | 2,4 % | 113 |
| 1.1.2. Formations musicales | 6 | 0,4 % | 0,3 % | 5 | 0,6 % | 0,2 % | 11 |
| 1.1.3. Organologie | 69 | 4,6 % | 3 % | 54 | 7 % | 2,4 % | 123 |
| 1.2. Contrepoint (mélodie et harmonie) | 162 | 10,7 % | 7,1 % | 67 | 8,6 % | 2,9 % | 229 |
| 1.2.1. Modes mélodiques et tons | 34 | 2,2 % | 1,5 % | 10 | 1,3 % | 0,4 % | 44 |
| 1.2.2. Intervalles | 123 | 8,1 % | 5,4 % | 52 | 6,7 % | 2,3 % | 175 |
| 1.3. Mesure et rythme | 1 | 0,1 % | 0 % | 0 | 0 % | 0 % | 1 |
| 1.3.1. Mesure et modes rythmiques | 105 | 6,9 % | 4,6 % | 18 | 2,3 % | 0,8 % | 123 |
| 1.3.2. Rythme | 84 | 5,5 % | 3,7 % | 55 | 7,1 % | 2,4 % | 139 |
| 1.3.3. Mouvement | 11 | 0,7 % | 0,5 % | 6 | 0,8 % | 0,3 % | 17 |
| 1.4. Notation | 37 | 2,4 % | 1,6 % | 23 | 3,0 % | 1 % | 60 |
| 1.4.1. Notation rythmique | 79 | 5,2 % | 3,4 % | 49 | 6,3 % | 2,1 % | 128 |
| 1.4.2. Clefs | 39 | 2,6 % | 1,7 % | 18 | 2,3 % | 0,8 % | 57 |
| 1.4.3. Signes de mesure | 0 | 0 % | 0 % | 0 | 0 % | 0 % | 0 |
| 1.5. Agréments | 135 | 8,9 % | 5,9 % | 51 | 6,6 % | 2,2 % | 186 |
| 1.6. Parties | 8 | 0,5 % | 0,3 % | 11 | 1,4 % | 0,5 % | 19 |
| 1.6.1. Parties instrumentales | 3 | 0,2 % | 0,1 % | 1 | 0,1 % | 0 % | 4 |
| 1.6.2. Parties vocales | 7 | 0,5 % | 0,3 % | 1 | 0,1 % | 0 % | 8 |
| 1.7. Noms de notes | 31 | 2,0 % | 1,4 % | 45 | 5,8 % | 2,0 % | 76 |
| 1.8. Styles, formes et genres | 148 | 9,8 % | 6,5 % | 63 | 8,1 % | 2,7 % | 211 |
| 1.8.1. Plain-chant | 8 | 0,5 % | 0,3 % | 0 | 0 % | 0 % | 8 |
| 1.9. Esthétique musicale | 22 | 1,5 % | 1,0 % | 9 | 1,2 % | 0,4 % | 31 |
| Total | 1 516 | 100 % | 66,1 % | 776 | 100 % | 33,9 % | 2 292 |

Sans perdre de vue toutes les remarques formulées plus haut relatives aux différentes nuances qu'il convient d'apporter au moment de tirer des conclusions de l'observation de statistiques, l'observation du tableau 9.3 permet d'affirmer ce qui suit :

- a) les disproportions observées précédemment se confirment : le domaine « technique instrumentale » a un poids terminologique plus grand en anglais (7,1 %) qu'en français (3,8 %), *idem* pour le sous-domaine « organologie » (7 % en anglais contre 4,6 % en

- français) et pour le sous-domaine « instruments » (13 % en anglais contre 8,6 % en français) ;
- b) à l'inverse, le sous-domaine « mesure et modes rythmiques » a un poids terminologique plus grand en français qu'en anglais (6,9 % en français contre seulement 2,3 % en anglais), comme c'est également le cas pour le sous-domaine des agréments (8,9 % en français contre 6,6 % en anglais) ;
- c) à poids terminologique global (% B) semblable (3 % en français contre 2,4 % en anglais), on constate une différence dans le poids terminologique au sein de chaque langue pour le sous-domaine « organologie » (4,6 % et 7 % respectivement) : cela signifie donc que, *dans les corpus étudiés et analysés*, la composition des instruments occupait une part plus importante chez les auteurs anglais que chez les auteurs français, alors qu'un simple examen de la liste des titres des ouvrages contenus dans nos deux corpus de dépouillement aurait pu laisser croire que tel ne serait pas le cas – il s'agit donc d'une réelle surprise ;
- d) à l'inverse, à poids terminologique semblable au sein de chaque langue (9,8 % en français contre 8,1 % en anglais), on constate une différence dans le poids terminologique global (% B) pour le sous-domaine « styles, formes et genres » (6,5 % et 2,7 % respectivement) : malgré l'apparence d'une disproportion, cette disparité est tout à fait normale, étant donné qu'elle correspond au poids relatif des termes anglais dans l'ensemble des termes figurant dans notre base de données.

En détaillant les statistiques pour chacun des sous-domaines et des sous-sous-domaines, les tableaux 9.2 et 9.3 permettaient une micro-analyse. Mais qu'advient-il lorsqu'on prend du recul et qu'on considère l'ensemble des composantes de chaque sous-domaine ? Afin de le découvrir, nous avons préparé le tableau 9.4 ci-dessous, dans lequel nous avons cumulé dans chaque sous-domaine les données de toutes les subdivisions de ce sous-domaine. Ce regroupement de données permet de constater que, *dans les corpus analysés* :

- a) comme le laissaient suggérer les remarques que nous avons formulées plus haut, l'ensemble du sous-domaine des instruments occupe une part véritablement substantielle de la terminologie musicale anglaise (près de 15 % de tous les termes anglais, contre un peu moins de 9 % pour les termes français) : au-delà des remarques formulées jusqu'ici dans ce chapitre, ce fait peut laisser penser que le sous-domaine des instruments intéressait particulièrement les auteurs anglais de notre corpus ;

- b) dans leur ensemble, les auteurs des ouvrages de nos deux corpus semblent avoir manifesté un intérêt semblable pour les questions de notation (10,2 % des termes musicaux français et 11,6 % des termes musicaux anglais) ;
- c) enfin, tant les auteurs français que les auteurs anglais de nos corpus semblent avoir consacré une très large part de leurs propos au sous-domaine du contrepoint (21 % en français et 16,6 % en anglais) : il convient de le souligner.

Tableau 9.4 – Poids terminologique relatif des sous-domaines entiers dans chaque langue et dans l'ensemble des termes

Le % A indique le poids du sous-domaine dans la langue et le % B indique le poids du sous-domaine dans l'ensemble des termes français et anglais de la base de données.

| Sous-domaine entier | termes français | | | termes anglais | | | total |
|-----------------------------------|-----------------|--------------|---------------|----------------|--------------|---------------|--------------|
| | nombre | % A | % B | nombre | % A | % B | |
| Musique | 216 | 14,2 % | 9,4 % | 82 | 10,6 % | 3,6 % | 298 |
| Instruments | 263 | 8,8 % | 5,8 % | 215 | 14,7 % | 5 % | 478 |
| Contrepoint (mélodie et harmonie) | 319 | 21 % | 14 % | 129 | 16,6 % | 5,6 % | 448 |
| Mesure et rythme | 201 | 13,2 % | 8,8 % | 79 | 10,2 % | 3,5 % | 279 |
| Notation | 155 | 10,2 % | 6,7 % | 90 | 11,6 % | 3,9 % | 245 |
| Agréments | 135 | 8,9 % | 5,9 % | 51 | 6,6 % | 2,2 % | 186 |
| Parties | 18 | 1,2 % | 0,7 % | 13 | 1,6 % | 0,5 % | 31 |
| Noms de notes | 31 | 2 % | 1,4 % | 45 | 5,8 % | 2 % | 76 |
| Styles, formes et genres | 156 | 10,3 % | 6,8 % | 63 | 8,1 % | 2,7 % | 219 |
| Esthétique musicale | 22 | 1,5 % | 1,0 % | 9 | 1,2 % | 0,4 % | 31 |
| Total | 1 516 | 100 % | 66,1 % | 776 | 100 % | 33,9 % | 2 292 |

Nous avons démontré ci-dessus le caractère de révélateur de l'étude de la ventilation des termes et des concepts par sous-domaine. Selon nous, toutefois, c'est le croisement de cette ventilation avec la ventilation par catégorie grammaticale qui permet de mettre en lumière les phénomènes les plus intéressants.

9.3. Ventilation par catégorie grammaticale

En 6.2.1.1., nous avons insisté sur l'importance de consigner⁴¹¹ la catégorie grammaticale de chaque terme relevé au cours du dépouillement. Comme nous l'écrivions alors, toutes les terminologies ne partagent pas la même répartition des termes par catégorie grammaticale et cette

⁴¹¹ Mais également de fournir ou d'afficher cette information dans les glossaires et bases de données terminologiques.

répartition peut révéler beaucoup d'information sur un domaine étudié. L'intérêt est d'autant plus grand dans le cas d'une étude en synchronie historique portant sur une époque éloignée, puisque l'inclusion de la catégorie grammaticale permet de distinguer les différents usages des unités lexicales (nom verbalisé, verbe substantivé, etc.) – usages qui peuvent être (et sont fréquemment) différents à une époque ancienne de ce qu'ils sont maintenant.

Sans surprise, et conformément aux hypothèses formulées au moment d'entreprendre le dépouillement de notre corpus (voir tableau 6.3), la très grande majorité des termes relevés sont des noms ou des syntagmes nominaux. Cependant, comme nous nous y attendions également, nous avons aussi relevé des adjectifs (appréciation sonore et précisions qualitatives de certaines actions, de certains résultats ou de certains concepts), des adverbes ou locutions adverbiales (précisions dans la manière de poser les gestes), des verbes (actions (gestes techniques), règles de composition, règles de jeu ou d'exécution), ainsi que des phrasèmes. Toutefois, nous ne nous attendions pas à trouver une telle proportion de verbes et de phrasèmes : en effet, parmi les termes français, ces deux catégories grammaticales représentent, prises ensemble, tout près d'un terme sur dix (131 sur 1 516, soit 8,6 %) ! Cette proportion est une fois et demie plus forte que pour les termes anglais (44 termes sur 776, soit 5,67 %) ⁴¹².

Contrairement à ce qui se fait habituellement, nous avons, plutôt que de mettre l'accent sur le contenu terminologique nominal, choisi de présenter dans ce chapitre les termes appartenant aux autres catégories grammaticales, c'est-à-dire les adjectifs, les adverbes et locutions adverbiales, les verbes et les phrasèmes. Pour chacune de ces catégories grammaticales, nous présentons d'abord les termes français, puis les termes anglais. Les lexiques complets (français et anglais) sont reproduits en annexe.

9.3.1. Adjectifs

Tableau 9.5 – Adjectifs (corpus français)

| adjectif ou locution adjectivale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|----------------------------------|---|
| accompagné | |
| aigu | |
| chantable | |

⁴¹² Les différentes statistiques relatives aux différentes catégories grammaticales figurent dans les tableaux 9.13 et 9.14.

| | |
|----------------|-----------------|
| chantant | |
| chanté | |
| chiffré | |
| chromatique | cromatique |
| composé | |
| court | |
| dédié | |
| diatonique | |
| diézé | |
| dissonnant | |
| doux | |
| égal | |
| enharmonique | |
| faible (temps) | |
| faux | |
| fort | |
| fort (temps) | |
| grave | graue |
| grave (sévère) | |
| harmonieux | |
| hors de mesure | |
| inégal | |
| instrumental | |
| juste | |
| majeur | |
| melodieux | |
| mineur | |
| moïen | |
| non-syncope | |
| pointé | |
| syncope | coupé ; sincopé |
| transposé | |
| tremblé | |
| vocal | |

Il convient de souligner que certains des adjectifs qui figurent dans le tableau 9.5 (plus précisément ceux qui se rapportent au sous-domaine de l'esthétique musicale) peuvent également être employés comme adverbes ; c'est le cas, par exemple, des adjectifs *fort* et *doux*.

Tableau 9.6 – Adjectifs (corpus anglais)

| adjectif ou locution adjectivale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|----------------------------------|---|
| acute | sharp |
| airy | |
| brisk | |
| chromatick | cromatick |
| diatonick | |
| enharmonic | enharmonic |
| false | |
| fast | |
| flatt | |
| flatt (harmonie) | |
| fretted | |
| grave | |
| harmonical | |
| harmonical (contrepoint) | |
| in tune | |
| lowd | |
| musical | |
| open | |
| out of tune | |
| pricked | prickt |
| quick | |
| rythmical | |
| sharp | acute |
| sharp (dièze) | |
| slow | |
| soft | |
| syncopated | |
| vocal | |

9.3.2. Adverbes ou locutions adverbiales

Tableau 9.7 – Adverbes ou locutions adverbiales (corpus français)

| adverbe ou locution adverbiale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|--------------------------------|---|
| à l'unisson | unison |
| à livre ouvert | |
| à vide | à vuide ; à l'ouvert |
| au naturel | |

| | |
|----------------------|----------------------|
| d'oreille | |
| en baissant | |
| en descendant | |
| en levant | |
| en montant | |
| faux | |
| fort lentement | |
| fort vite | |
| gayement | |
| gravement | |
| juste | |
| legerement | |
| lentement | |
| par degrez conjoints | par degrez conioints |
| par degrez disjoints | |
| seul | |
| vite | vîte |

Tableau 9.8 – Adverbes ou locutions adverbiales (corpus anglais)

| adverbe ou locution adverbiale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|--------------------------------|---|
| backward | |
| by [one's] ear | |
| by degrees | |
| by intervals | by leaps |
| by leaps | by intervals |
| chromatick musick | |
| ex tempore | |
| forward | |
| harmonically | |
| in tune | |
| loud | lowd |
| unison (adv.) | |

On constatera le nombre relativement limité des termes contenus dans le tableau ci-dessus (tableau 9.8), qui présente les adverbes et locutions adverbiales de notre corpus anglais. À ce sujet, il convient de rappeler que les adjectifs anglais que nous avons relevés sont très fréquemment employés en tant qu'adverbes ; nous n'avons pas jugé nécessaire de créer de très nombreux doublons en inscrivant aussi ces adjectifs comme adverbes. Il est important toutefois de tenir

compte de cette particularité langagière de l'anglais au moment de nuancer d'éventuelles comparaisons statistiques des résultats.

9.3.3. Verbes

Tableau 9.9 – Verbes ou locutions verbales (corpus français)

| verbe ou locution verbale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|---------------------------|---|
| abaisser | |
| accompagner | |
| accorder | accorder, s' |
| animer | |
| articuler | |
| aspirer | |
| augmenter | |
| baisser | |
| battre | battre la mesure ; battre, se |
| battre (des notes) | |
| bémoler | Bmoller |
| boucher | |
| chanter | |
| chaudronner | |
| chiffrer | |
| composer | |
| compter | |
| concerter | |
| conduire | |
| couler | |
| danser | dancer |
| declamer | |
| deconter | |
| descendre | |
| deslier | |
| detonner | |
| dieser | |
| diminuer | |
| discorder | |
| emboucher | |
| emprunter | |
| entonner | |

| | |
|-----------------|---------------------------|
| executer | |
| frapper | |
| fredonner | |
| glapir | |
| graver | |
| hausser | |
| inégaliser | |
| jouër | jouër ; joüer, se |
| lever | |
| lier | |
| louer | |
| marquer | |
| monter | |
| nommer | |
| noter | |
| parler | |
| passionner | expression ⁴¹³ |
| pincer | |
| piquer | pointer |
| pousser | pousser l'archet |
| préluder | |
| reboucher | |
| redoubler | |
| remplir | |
| résonner | resonner ; raisonner |
| soffier | |
| sonner | |
| supposer | |
| syncoper | sincoper |
| tirer | tirer l'archet |
| toucher (verbe) | toucher, se |
| transposer | |
| trembler | |

Parmi les résultats qui figurent au tableau 9.9 ci-dessus, on retrouve le verbe *passionner*, pour lequel apparaît le synonyme *expression*. En principe, un verbe ne devrait pas être synonyme d'un

⁴¹³ Ce cas est discuté à la suite de ce tableau.

nom, et vice-versa. Le contexte où le terme a été relevé est pourtant explicite. Les deux termes (« passionner » et « expression ») y sont véritablement présentés comme des synonymes :

« les ornements du Chant, qui ne se figurent point d'ordinaire dans vne Piece de Musique, sont à peu pres ceux-cy : Le Port de Voix, & la Cadence (que l'on distingue du Tremblement ordinaire, que plusieurs nomment Flexion de Voix :) La double Cadence, le demy Tremblement, ou plutost le Tremblement étoussé ; Le sôutien de la Voix, qui se fait dans les finales ; & autres Nottes longues ; l'**Expression, que le vulgaire appelle Passionner** ; L'Accent, ou Aspiration, que plusieurs nomment, Plainte ; Certain doublement de Notte qui se fait du gosier, presque imperceptiblement, ce que l'on nomme vulgairement, Animer ; & la Diminution qui se fait dans les passages d'une Notte à vne autre, qui d'ordinaire ne se marque point sur le papier dans vn Air simple, mais seulement dans le Second Couplet: à laquelle Diminution, le vulgaire donne le nom de Methode de Chanter, ne faisant consister tout le fin du Chant que dans ce qu'ils appellent de ces mots barbares, Fredon, Roulement, & autres noms semblables » (BACILLY 1679 : 191-192).

Dans ce cas, il est tout à fait probable que *passionner* soit un verbe substantivé, comme nous en avons recueilli par ailleurs. Cependant, comme cette substantivation n'est confirmée par aucun élément syntaxique (déterminant, adjectif), nous avons laissé à ce terme l'étiquette « verbe ».

Tableau 9.10 – Verbes ou locutions verbales (corpus anglais)

| verbe ou locution verbale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|---------------------------|---|
| ascend, to | rise, to |
| augment, to | |
| beate, to | |
| compose, to | |
| conchord, to | |
| count, to | |
| descant, to | |
| descend, to | fall, to |
| divide, to | division, to |
| division, to | divide, to |
| equisonate, to | |
| fall, to | descend, to |
| fret, to | |
| grace, to | |
| make a shake, to | |
| perform, to | |
| play, to | |

| | |
|--------------------|---------------------|
| practice, to | |
| prick, to | |
| raise, to (string) | |
| rise, to | ascend, to |
| shake, to | |
| sing, to | |
| sol-fa, to | |
| sound, to | |
| stop, to | |
| strike, to | strike a string, to |
| string, to | |
| study, to | |
| transpose, to | |
| tune, to | |
| vibrate, to | |

9.3.4. Phrasèmes

Tableau 9.11 – Phrasèmes (corpus français)

| phrasème | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|---------------------------------|---|
| appuyer le tremblement | |
| avoir de l'oreille | |
| battre à deux tems inégaux | |
| battre la mesure | battre ; battre, se |
| battre la mesure à deux temps | |
| battre la mesure à quatre temps | |
| battre la mesure à trois temps | |
| changer une corde | |
| chanter à liure ouvert | |
| chanter de mouvement | |
| chanter en parties | chanter en partie |
| chanter faux | |
| chanter haut | |
| chanter juste | |
| couler l'archet | |
| détacher les accords | |
| détacher les notes | |
| entonner juste | |
| faire harmonie | |
| faire la fugue | |

| | |
|------------------------|--|
| faire note contre note | faire notte contre notte ; faire notte pour notte |
| finir la cadence | |
| frapper une corde | |
| jouër à couvert | |
| jouer d'oreille | |
| jouër en partie | |
| jouër sur la partie | |
| lever l'archet | |
| lever les doigts | |
| lier par supposition | |
| marquer du gosier | |
| marquer les temps | |
| outrer le chant | |
| porter l'archet | |
| porter la main | |
| porter la voix | |
| pousser l'archet | pousser |
| prendre la fugue | |
| reduire au naturel | reduire le transposé au naturel ; reduire la musique transposée à une clef naturelle |
| sortir du mode | |
| soutenir la voix | |
| suivre la mesure | |
| tirer l'archet | tirer |
| tirer un son | |
| toucher à vuide | |
| toucher juste | |
| trembler la note | |

Tableau 9.12 – Phrasèmes (corpus anglais)

| phrasème | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|-----------------------|---|
| breaking a note | |
| breaking the ground | |
| draw a sound, to | |
| driving a note | syncopation ; sincope ⁴¹⁴ |
| hold a note, to | |
| hold a note plain, to | |

⁴¹⁴ Ce cas sera commenté ci-dessous.

| | |
|-----------------------|---------------|
| lay one's lute | |
| note against note | note for note |
| put on [a string], to | |
| stop a string, to | |
| strike a string, to | strike, to |

Dans le tableau 9.12 présenté ci-dessus, on retrouve le phrasème *driving a note*, associé à deux synonymes, *syncopation* et *sincope*. Il peut sembler curieux qu'un phrasème verbal soit synonyme de deux noms. Tout comme c'était le cas pour le verbe *passionner*, dont nous avons traité plus haut, c'est ici encore le contexte qui indique clairement la relation de synonymie : « *Sincope, or Driving a Note, is, when, after some shorter Note which begins the Measure or Half Measure, there immediately follow two, three, or more Notes of a greater quantity, before you meet with another short Note (like that which began the Driving) to make the Number even, As, when an odd Crochet comes before two, three, or more Minimes, or an odd Quaver before two, three, or more Crochets* » (SIMPSON 1665 : 21).

Certains éléments de notre base de données, qui ne sont pas nécessairement des noms, ne figurent pas dans les tableaux ci-dessus, car nous avons été jusqu'à maintenant dans l'impossibilité d'en déterminer la catégorie grammaticale. Il s'agit alors le plus souvent de termes qui n'ont été relevés que dans des contextes n'offrant aucun indice syntaxique probant, comme, par exemple, des mots apparaissant dans une illustration ou sur une partition, ou encore dans un exemple musical intégré dans un traité. Il peut aussi s'agir de termes qui n'ont été relevés qu'une seule fois, et dans un contexte ambigu⁴¹⁵. C'est notamment le cas du terme « passionner » auquel nous avons fait allusion plus haut. C'est alors uniquement par le dépouillement de nouvelles sources et par la consignation et l'analyse de nouveaux contextes qu'il sera possible de déterminer la catégorie grammaticale de ces termes. En effet, comme il s'agit d'une forme ancienne de la langue, on ne peut se fier à son sentiment linguistique, ni même à des informations contenues dans des ouvrages lexicographiques de l'époque : en effet, un mot peut très bien avoir été identifié comme adjectif par Furetière, par exemple, alors que plusieurs auteurs l'utilisent autrement en discours.

Il en va d'ailleurs de même, en français, pour le genre des termes. En effet, non seulement le genre des noms ne faisait-il pas l'unanimité à l'époque, mais plusieurs noms ont été relevés dans un contexte non textuel ou, lorsqu'ils apparaissaient dans un contexte textuel, c'était sans être

⁴¹⁵ Comme nous le soulignons en 7.2.3, il ne faut pas interpréter automatiquement une occurrence unique d'un terme comme indiquant un hapax. En effet, il arrive qu'une nouvelle source, parfois dépouillée longtemps après une autre, offre toute une série de nouvelles occurrences du même terme.

accompagnés d'éléments syntaxiques permettant de déterminer leur genre. Dans les cas où nous avons repéré les deux usages (masculin et féminin), nous avons attribué aux termes en question le genre « masculin ou féminin » (comme c'est le cas, par exemple, d'*espace* et d'*intervalle*) ; les autres termes sont demeurés provisoirement exempts d'une étiquette de genre, d'ici à ce que l'extraction de nouveaux contextes permette d'y remédier.

9.4. Ventilations croisées

Comme nous l'écrivions plus haut, c'est réellement en croisant les trois ventilations présentées jusqu'à maintenant que l'on peut parvenir à des constatations éclairantes. Nous présentons donc ci-dessous deux tableaux (tableaux 9.13 et 9.14), qui présentent pour chaque langue les statistiques croisées relatives à la ventilation par terme, synonyme(s)/quasi-synonyme(s) et variante(s), à la ventilation par catégorie grammaticale (et au genre, pour les termes français), ainsi qu'au nombre d'équivalents dans l'autre langue.

Tableau 9.14 – Ventilations croisées (corpus anglais)

| LEXIQUE ANGLAIS | Termes relevés | | | Catégories grammaticales | | | | | | Équivalents français | | | | | |
|--|----------------|--------|--------------------|--------------------------|--------|-----------|----------|---------|------|----------------------|--------------|--------------|---------------|---------------|-----------------|
| | TOTAL | termes | syn. et quasi-syn. | variantes | verbes | adjectifs | adverbes | phrases | noms | sans catégorie | 0 équivalent | 1 équivalent | 2 équivalents | 3 équivalents | > 3 équivalents |
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Musique | 82 | 67 | 11 | 4 | 9 | 2 | 4 | – | 67 | – | 39 | 17 | 3 | 4 | 4 |
| 1.1. Instruments | 101 | 81 | 5 | 15 | 3 | 2 | – | – | 96 | – | 53 | 10 | 12 | 3 | 3 |
| 1.1.1. Technique instrumentale | 55 | 49 | 3 | 3 | 5 | 1 | 2 | 7 | 40 | – | 34 | 10 | 3 | 2 | – |
| 1.1.2. Formations musicales | 5 | 4 | 1 | – | – | – | – | – | 5 | – | 3 | 1 | – | – | – |
| 1.1.3. Organologie | 54 | 40 | 5 | 9 | – | – | – | – | 54 | – | 23 | 10 | 6 | 1 | – |
| 1.2. Contrepoint (mélodie et harmonie) | 67 | 40 | 15 | 12 | 9 | 12 | 3 | 4 | 38 | 1 | 16 | 13 | 5 | 3 | 3 |
| 1.2.1. Modes mélodiques et tons | 10 | 10 | – | – | – | – | – | – | 10 | – | 6 | 3 | 1 | – | – |
| 1.2.2. Intervalles | 52 | 23 | 24 | 5 | – | – | – | – | 46 | 6 | 2 | 5 | 5 | 4 | 7 |
| 1.3. Mesure et rythme | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| 1.3.1. Mesure et mode rythmique | 18 | 13 | 4 | 1 | 1 | – | – | – | 17 | – | 3 | 4 | 6 | – | – |
| 1.3.2. Rythme | 55 | 29 | 6 | 20 | 1 | 2 | – | 1 | 49 | 2 | 6 | 8 | 4 | 5 | 6 |
| 1.3.3. Mouvement | 6 | 5 | 1 | – | – | 6 | – | – | – | – | 2 | 2 | 1 | – | – |
| 1.4. Notation | 23 | 16 | 4 | 3 | – | – | – | – | 23 | – | 3 | 9 | 4 | – | – |
| 1.4.1. Notation rythmique | 49 | 25 | 4 | 20 | – | 2 | – | – | 47 | – | 2 | 10 | 5 | 2 | 6 |
| 1.4.2. Clefs | 18 | 4 | 11 | 3 | – | – | – | – | 18 | – | – | 1 | – | – | 3 |
| 1.4.3. Signes de mesure | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| 1.5. Agréments | 51 | 40 | 4 | 7 | 4 | – | – | – | 47 | – | 38 | 1 | – | – | 1 |
| 1.6. Parties | 11 | 7 | 1 | 3 | – | – | – | – | 11 | – | 5 | 2 | – | – | – |
| 1.6.1. Parties instrumentales | 1 | 1 | – | – | – | – | – | – | 1 | – | – | 1 | – | – | – |
| 1.6.2. Parties vocales | 1 | 1 | – | – | – | – | – | – | 1 | – | – | – | 1 | – | – |
| 1.7. Noms de notes | 45 | 36 | 6 | 3 | – | – | – | – | 15 | 30 | 29 | 1 | 4 | 2 | – |
| 1.8. Styles, formes et genres | 63 | 38 | 1 | 24 | – | – | – | – | 43 | 20 | 15 | 13 | 7 | 2 | 1 |
| 1.8.1. Plain-chant | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| 1.9. Esthétique musicale | 9 | 8 | – | 1 | – | 5 | 2 | – | 2 | – | 4 | 4 | – | – | – |
| Total | 776 | 537 | 106 | 133 | 32 | 32 | 11 | 12 | 630 | 59 | 284 | 125 | 66 | 28 | 34 |

9.5 Les relations d'équivalence

La grande nouveauté des tableaux 9.13 et 9.14 est qu'ils présentent des données statistiques sur les équivalents. Comme nous l'avons déjà expliqué, c'est une fois que nous avons terminé notre dépouillement, et consigné les données terminologiques contenues dans notre base de données et établi pour chacun des concepts un « consensus conceptuel » dans chaque langue que nous avons pu procéder à l'établissement des relations d'équivalence langue à langue. Pour qu'une telle relation d'équivalence entre deux ou plusieurs termes de langue différente puisse être confirmée, les critères suivants ont été pris en compte :

- a) une correspondance entre l'ensemble des éléments définitoires des concepts dans chacune des langues étudiées ;
- b) une correspondance entre les « explications en musique » ou les réalisations musicales (informations non textuelles) de chaque concept ;
- c) une correspondance – ou une similitude – entre la situation des concepts à l'intérieur d'un système conceptuel.

La vérification de tous ces critères pour un même cas d'équivalence représente le cas idéal. Cependant, il n'est pas nécessaire que tous ces critères soient vérifiés pour que la relation d'équivalence soit établie : il s'agit en effet de critères complémentaires, qui permettent de multiplier les pistes permettant d'y parvenir. Dans certains cas, tous les critères étaient concluants et ces correspondances devenaient évidentes. Dans d'autres cas, toutefois, il a fallu faire intervenir d'autres types de correspondance : par exemple, lorsque la comparaison des éléments définitoires consignés pour chaque concept s'avérait insuffisante pour confirmer une équivalence, la comparaison des explications en musique apportait la confirmation nécessaire. Autre cas de figure, une position équivalente d'un concept dans un système conceptuel dans chaque langue pouvait confirmer l'hypothèse d'une équivalence émise sur la base d'une correspondance entre ensembles d'éléments définitoires. Dans tous ces cas, nous avons effectivement pu établir une équivalence entre un (ou plusieurs) terme(s) français et un (ou plusieurs) terme(s) anglais.

L'idée de « consensus conceptuel » énoncée ci-dessus est fondamentale : s'il est impossible de faire s'accorder les éléments définitoires relatifs à un même concept dans une langue, ou encore si les différents éléments définitoires relevés rendent difficile, ou même parfois impossible, la circonscription précise des concepts d'un même sous-domaine, l'établissement d'équivalence

langue à langue sera très ardu, dans le meilleur des scénarios envisageables. C'est la raison pour laquelle on ne retrouve aucun équivalent anglais-français pour les différents agréments. Comme nous le démontrerons en 10.1, il s'agit d'un cas pour lequel le consensus conceptuel est difficilement atteignable.

Cas pour lesquels on n'a pu trouver d'équivalences français ↔ anglais

Dans une bonne partie des cas, donc, des équivalences terme à terme ont pu être confirmées aisément. D'autres cas d'équivalences attendent d'être confirmés par l'arrivée de nouvelles données issues d'un élargissement ultérieur de nos corpus. Cependant, certains cas se sont avérés plus difficiles, voire sans issue. En premier lieu, certains concepts ne sont tout simplement pas mentionnés dans les ouvrages dépouillés dans l'une des deux langues. Il convient donc dans ces cas de dire qu'aucun équivalent pour un terme n'a été trouvé *dans nos corpus*. Cela ne signifie aucunement (ou pas nécessairement) qu'un équivalent ne pouvait exister dans les faits à l'époque. C'est notamment le cas de certains instruments de musique qui, bien qu'ils aient existé et en France et en Angleterre, ne sont mentionnés que dans l'un de nos deux corpus (français ou anglais). Ainsi, le terme *haubois* (ou sa variante *haut-bois*) a été relevé dans notre corpus français (chez Saint-Lambert, Ozanam et Borjon), mais pas dans notre corpus anglais. Or, cet instrument est bien arrivé en Angleterre au cours de la période étudiée, comme nous l'avons d'ailleurs mentionné au chapitre 1⁴¹⁶ : Graham Strahle (1995) a lui-même trouvé des définitions de cet instrument dans des ouvrages lexicographiques anglais du XVII^e siècle – mais la définition la plus ancienne qu'il ait relevée dans des écrits musicaux remonte à 1710 environ⁴¹⁷. C'est également le cas du *basson*, mentionné par Borjon, instrument apparu en Angleterre à la même époque (SPITZER & ZASLAW 2004 : 272), et pour lequel nous n'avons pas trouvé de terme équivalent dans notre corpus anglais. De la même manière, notre lexique anglais ne propose pas d'équivalent français pour le terme *lutenist* : or, dès lors que l'instrument (*luth*) existait en France (et nous l'avons en effet relevé dans notre corpus), il y avait forcément des gens pour en jouer (et il y en *avait* : nous pensons ici notamment à Charles Mouton ou à Perrine, dont nous avons dépouillé l'ouvrage) – cependant nous n'avons pas relevé le terme équivalent *luthiste* dans notre

⁴¹⁶ LASOCKI 1988 ; SPITZER & ZASLAW 2004 :272. Par ailleurs, la version plus ancienne de cet instrument était présente depuis bien longtemps en Angleterre : Shakespeare n'a-t-il pas d'ailleurs écrit, dans *Henry IV*, « *the case of a treble hoboy* » (SHAKESPEARE 1600 : s. p.) ?

⁴¹⁷ Dans cet ouvrage, on trouve entre autres la définition suivante de Pepusch datant de 1728 : « *Hautbois, a Hoboy or Hautboy an Instrument of Musick very common and therefore well known* ».

corpus. Il est cependant possible que le terme *luthiste*, dont plusieurs ouvrages lexicographiques comme le *Dictionnaire historique de la langue française* ne font remonter les occurrences qu'au XIX^e siècle, n'ait pas été utilisé à l'époque étudiée et que c'est par le terme *joueur de luth* qu'on désignait à l'époque celui qui jouait de cet instrument⁴¹⁸. Si nous avons présenté en premier ce cas des instruments de musique, c'est afin de rappeler l'importance de ne pas céder aux conclusions hâtives et de garder en mémoire que les enseignements que l'on peut tirer des résultats d'une étude en terminologie de corpus sont valables uniquement par rapport au corpus étudié.

En revanche, il peut arriver, comme nous l'expliquions en 6.2.1.2, qu'un concept n'existe effectivement que dans un seul des deux pays à l'étude : il s'agit alors d'une réalité culturelle qui, si elle a été importée plus tard, ne l'était pas encore à l'époque visée par notre étude. Dans la section évoquée, nous donnions l'exemple du *hornpipe*. Cet exemple, donné *a priori*, se vérifie dans le dépouillement de nos corpus. Nous avons en effet relevé ce terme chez Purcell (1696), mais pas dans notre corpus français. Il s'agit en effet d'une danse propre aux contrées anglaises, définie dans l'*Oxford English Dictionary* comme « *a dance of a lively and vigorous character, usually performed by a single person, originally to the accompaniment of the wind instrument, and specially associated with the merrymaking of sailors* »⁴¹⁹ et que l'on retrouve dans de très nombreux opéras ou *masks* anglais de l'époque, mais qui ne trouve pas à l'époque d'équivalent en France.

L'absence d'équivalence par particularité culturelle s'applique également aux nombreux cas de divisions de mesure, dont nous avons vu plus haut qu'ils étaient beaucoup moins nombreux en Angleterre qu'en France, où plusieurs systèmes cohabitaient, ce qui a entraîné une multiplication de concepts : tout naturellement, il n'a pas été possible d'établir de relations d'équivalences pour les concepts de division de la mesure propres à la France.

L'analyse statistique des résultats présente un intérêt avéré. Cependant, l'analyse de statistiques seules, mêmes ventilées par langue, par catégorie grammaticale ou par sous-domaine peut occulter certains cas de figure qu'il conviendrait pourtant de mettre en relief. Nous pensons ici, notamment, aux différents concepts et termes pour les « clefs » en français et en anglais. Comme on pouvait le constater dans les tableaux 9.2 et 9.3, la proportion de termes français et anglais

⁴¹⁸ Comme on retrouve, dans notre base de données, *joieur de clavecin*.

⁴¹⁹ À l'adresse <http://www.oed.com/view/Entry/88514> (consulté le 28 août 2019).

dans ce sous-domaine semble à première vue tout à fait normale, en ce sens que le poids relatif des termes français et anglais de ce sous-domaine est sensiblement le même que celui de l'ensemble des termes ; de la même manière, le poids statistique de ce sous-domaine au sein de chaque langue semble lui aussi le même en français et en anglais. Cependant, l'examen du tableau 9.13 ci-dessus nous informe que 20 des concepts de ce sous-domaine (sur un total de 24), en français, ne trouvent aucun équivalent en anglais ; il s'agit là d'une proportion remarquable, qui amène à se pencher d'un peu plus près sur ce sous-domaine. Lorsqu'on laisse de côté les statistiques pour regarder le contenu des lexiques pour ce même sous-domaine, on constate que, malgré un nombre total comparable de termes, la manière dont ceux-ci s'organisent dans chacune des langues est absolument différente. En effet, si l'on regarde les termes anglais, on remarque qu'une très vaste partie d'entre eux sont en réalité des synonymes ou des variantes d'autres termes : autrement dit, ils se répartissent en un nombre somme toute très faible de concepts (trois). En revanche, du côté français, les termes désignant les différentes clés renvoient à peu près tous à des concepts uniques : le nombre de concepts dans ce sous-domaine est en effet beaucoup plus élevé en français qu'en anglais. Or, il se trouve que cet état de fait reflète bien la réalité musicale française de l'époque. En observant ces termes en détail⁴²⁰, on constate ainsi que, en plus des trois clés principales (la clé de fa, la clé de sol et la clé d'ut, qui comptent, à l'époque, plusieurs dénominations) le français utilise beaucoup de clefs associées aux différentes parties vocales et instrumentales : *clef de bas-dessus* (voix), *clef de basse* (instr.), *clef de basse* (voix), *clef de basse-taille* (voix), *clef de concordant*, *clef de dessus* (instr.), *clef de dessus* (voix), *clef de haute-contre* (instr.), *clef de haute-contre* (voix), *clef de petite haute-contre* (voix), *clef de quinte* (instr.), *clef de taille* (instr.), *clef de taille* (voix). Or, ces distinctions conceptuelles n'existaient pas à l'époque en Angleterre, où l'on se contentait des trois clés principales, pour lesquelles il existait seulement quelques synonymes. C'est donc ce qui explique la quasi-totale absence d'équivalences français \Rightarrow anglais dans ce sous-domaine.

Il peut également arriver qu'une relation d'équivalence n'ait pu être établie à cause de l'absence de générique dans l'une des deux langues (alors qu'il existe des spécifiques) ou l'inverse. En effet, il n'est pas rare – et c'est là tout l'intérêt des approches culturelle et socioterminologique – que la perception d'une réalité et le découpage conceptuel (ceci dans certains domaines actuels mais plus encore dans des domaines anciens) ne soient pas automatiquement identiques dans chaque

⁴²⁰ Nous renvoyons ici aux lexiques qui figurent en annexe.

langue, dans chaque culture, dans chaque sous-groupe de locuteurs au sein d'un même domaine, etc. Ainsi, bien que nous ayons écarté pour l'instant, pour des raisons déjà mentionnées, l'établissement de relations d'équivalence fermes entre les agréments français et anglais, nous aurions souhaité pouvoir établir de telles relations dans la typologie des agréments. En effet, du côté anglais, Christopher Simpson propose une telle typologie (pour les agréments joués à la viole de gambe), dont on peut consulter la représentation sous forme d'arbre conceptuel à la figure 6.15. Dans cette typologie, Simpson distingue d'abord les *graces* faites avec l'archet de celles faites avec les doigts de la main gauche, parmi lesquelles il distingue ensuite les *smooth graces* des *shaked graces*. S'agissant d'agréments faits sur la viole de gambe, on aurait pu s'attendre à retrouver une typologie similaire dans le *Traité de la viole* de Jean Rousseau ou dans d'autres ouvrages traitant de cet instrument. Cela n'a pas été le cas, et cela explique l'absence d'équivalences françaises pour ces concepts dans le lexique anglais.

Dans d'autres cas enfin, la relation d'équivalence n'a pu être établie que de manière partielle. Là où, dans une même langue, nous aurions parlé de quasi-synonymie, il s'agirait ici de quasi-équivalence ou d'équivalence partielle, mais ce champ n'existe pas dans notre base de données. Dans ces cas, nous avons noté les éléments d'équivalence dans le champ « note conceptuelle ». Il est possible, cependant, que l'élargissement ultérieur du corpus et la poursuite du dépouillement permettent d'enrichir ces éléments de telle sorte qu'il sera alors possible d'établir une équivalence réelle entre les deux langues.

Les tableaux 9.13 et 9.14 font également ressortir la présence de cas pour lesquels existent plusieurs équivalents (plus de trois). Ce nombre correspond évidemment au nombre total de termes (terme, synonyme(s) et variante(s)) figurant sur une même fiche. On retrouve par exemple dans cette catégorie le cas suivant :

Tableau 9.15 – Exemple de cas d'équivalences multiples

| anglais | français |
|--|--|
| <i>semitone, half note, half-note, half a tone</i> | <i>demy-ton, semiton, sémiton, semi-ton, semi ton, semy-ton, demy ton, demi-ton, demiton, demi ton</i> |

Le cas présenté dans le tableau 9.15 ci-dessus représente évidemment une exception, et la multiplicité apparente d'équivalents découle de l'existence de très nombreuses variantes, en français, de deux formes. On retrouve davantage de variétés dans les équivalents anglais.

Conclusion

La présentation dans ce chapitre de cette exploration des résultats sous différents prismes constitue une étape supplémentaire permettant de parvenir à une vision plus globale ainsi qu'à une compréhension plus fine de la musique telle qu'elle était conçue et expliquée à l'époque qui nous occupe. Nous avons cependant insisté sur l'importance de nuancer les conclusions formulées sur l'examen de données statistiques et de garder en mémoire que ces statistiques représentent la réalité des corpus étudiés, mais pas nécessairement la réalité du domaine musical de l'époque. Le soin que nous avons apporté à la constitution de ces corpus permet de penser que ces deux réalités se rapprochent, mais il est nécessaire de se garder d'extrapoler de manière automatique toutes les observations formulées.

Dans le chapitre suivant, nous pourrions aller au-delà de l'analyse statistique des résultats, en analysant en profondeur et sous des angles d'approche multiples (l'analyse diachronique, notamment) certains cas particuliers qui sont ressortis de notre étude. Le chapitre 10 est, à notre avis, une parfaite illustration de la nécessité de ne pas se limiter à l'utilisation du corpus pour la recherche de candidats-termes, et du fait qu'une lecture et une analyse attentives des ouvrages qu'il contient permettent de comprendre et de délimiter chaque concept. Le corpus devient ainsi l'objet d'une véritable enquête, qui peut livrer des indices précieux dans la compréhension de ces concepts, notamment lorsqu'il s'agit de l'analyse de cas particulièrement difficiles, comme celui des agréments, pour ne citer que cet exemple, qui sera analysé en détail au chapitre 10. En effet, comme on pourra alors le constater, c'est par l'analyse croisée des contextes extraits du corpus que l'on peut parvenir à affiner l'appréhension des différents concepts et les relations concept-terme.

CHAPITRE 10 – DISCUSSION

Dans les précédentes parties de la thèse, que ce soit en définissant la terminologie musicale, en présentant les contextes historiques et musicaux, en resituant dans leur contexte les ouvrages à la base de notre travail, en exposant le phénomène des terminologies d'école, en expliquant l'histoire du mouvement de la musique ancienne, ou encore en présentant les différents aspects méthodologiques propres à des recherches telles que celles que nous avons effectuées et qui portaient sur une terminologie très ancienne, nous avons esquissé le portrait de la terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle et son étude diachronique. Ce faisant, nous avons aussi mis en évidence combien de tels travaux pouvaient donner des résultats non seulement complexes, mais souvent atypiques.

C'est la raison pour laquelle nous avons choisi, dans ce chapitre, de nous arrêter sur un certain nombre de cas, atypiques ou présentant un intérêt particulier du point de vue terminologique. Nous traiterons donc ici des agréments (ou ornements), des modes rythmiques, des valeurs de notes, des xénismes et du *chronomètre*. Au début de chacune des quatre premières fiches, nous présentons sous forme de *nuage* les termes évoqués, touchés ou traités, ainsi que les aspects touchés par l'analyse. Nous aurions pu, certes, ne retenir qu'un seul aspect pour chacun des cas discutés, mais il nous a semblé que cela serait en donner une image incomplète, et par conséquent inexacte. Une discussion des résultats ainsi menée serait certes d'une grande plasticité visuelle, mais comporterait beaucoup d'artificialité. Cependant, comme dans le domaine qui nous intéressait, chaque cas est unique, chaque cas est complexe, nous n'avons pas voulu faire tenir dans une case chacun des cas retenus. Nous avons choisi, au contraire, de présenter chacun d'entre eux dans toute sa complexité : variation diachronique, synonymie, quasi-synonymie, terminologies d'école, informations non textuelles, marqueurs et établissement d'équivalence langue à langue seront susceptibles d'être traités dans les différentes fiches qui figurent dans ce chapitre. Ces fiches apparaissent par ordre alphabétique. À la fin du chapitre, on trouvera un tableau récapitulatif dans lequel sont identifiés de façon claire les aspects touchés pour chacun des cas traités.

10.1 Agréments⁴²¹ ou ornements (France)

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| synonymie | quasi-synonymie |
| terminologies d'école | |
| découpage conceptuel | |
| informations non textuelles | |

| | | |
|----------------------------|---|---|
| <i>agrément</i> | <i>graces du chant</i> | <i>tremblement sans appuyer</i> |
| <i>ornement</i> | <i>coulé</i> | <i>double martellement</i> |
| <i>tremblement</i> | <i>chute, cheutte, cheute ou chutte</i> | <i>diminution</i> |
| <i>port de voix</i> | <i>martellement</i> | <i>passage</i> |
| <i>cadence</i> | <i>balancement</i> | <i>miaullement</i> |
| <i>flexion de voix</i> | <i>tour de gozier</i> | <i>pincé</i> |
| <i>double cadence</i> | <i>flatté</i> | <i>pincement</i> |
| <i>demy tremblement</i> | <i>coulade</i> | <i>tremblement et pincé</i> |
| <i>tremblement étouffé</i> | <i>plainte</i> | <i>chute et pincé</i> |
| <i>expression</i> | <i>battement</i> | <i>harpégé ou arpégé ou harpègement</i> |
| <i>accent</i> | <i>langueur</i> | <i>demy port de voix</i> |
| <i>aspiration</i> | <i>petit tremblement</i> | <i>détaché</i> |
| <i>soûtien de la voix</i> | <i>tiret</i> | <i>tremblement appuyé</i> |

Comme nous l'avons déjà exprimé, le sous-domaine des agréments est probablement à bien des égards celui qui est le plus complexe sur le plan synchronique, et qui représente certainement l'un des plus grands défis terminologiques et conceptuels. C'est probablement aussi celui qui illustre le mieux le phénomène des terminologies d'école dont nous avons traité au chapitre 2. Comme nous l'avons vu alors, les terminologies d'école consistent en une manière d'envisager la synonymie et la quasi-synonymie qui colle particulièrement au domaine et à la période que nous

⁴²¹ Également nommés en français *ornements*, et en anglais *graces*. Philippe Lescat définit les agréments comme étant des « signes ou petites notes ajoutés à la mélodie pour lui donner son caractère et son expression, mais n'entrant pas dans la mesure » (« agrément », in BENOIT et al. 1992 : 6). Ce à quoi nous ajoutons que les agréments, ou ornements, constituaient l'une des principales particularités de la musique à l'époque étudiée, en Angleterre, mais encore davantage en France. Il ne faut pas confondre *agrément* ou *ornement* avec *ornementation*, terme également utilisé en danse à la même époque, qui renvoie en musique à un concept beaucoup plus large, qui inclut tout ce que l'interprète ajoute pour l'embellir à une musique notée, et qui est partie intégrante de l'interprétation de la musique ancienne. Les agréments, que nous décrivions comme un concept subordonné de l'ornementation, se distinguent des autres types d'ornementation par le fait qu'ils sont codifiés.

avons étudiés, du fait qu'elles permettent d'expliquer une plurinymie qui se superpose à l'époque à des découpages conceptuels presque individuels. Dans notre cas, l'étude des terminologies d'école repose sur deux éléments principaux : d'une part, l'analyse des contextes (mais, surtout, celle des différents marqueurs) et, d'autre part, l'analyse et la comparaison des éléments non textuels qui se trouvent dans les différents ouvrages de nos corpus, et dont nous avons expliqué l'importance en 6.2.1.6. La présente fiche vise à démontrer comment nous avons procédé à l'étude de ce phénomène.

Les agréments sont un sujet sur lequel a plané une ambiguïté terminologique certaine, à tout le moins en français⁴²². Comme l'écrit Philippe Lescat, « *il n'y a jamais eu d'accord sur [le nom des agréments] et sur leur marque entre les théoriciens et les musiciens* » (« agrément » in BENOIT et al. 1992 : 6)⁴²³. C'est une réflexion similaire que faisait déjà, en 1915, la personne qui faisait dans le *Musical Times* la recension du livre nouvellement paru d'Arnold Dolmetsch : *The Interpretation of the music of the XVII & XVIII centuries* :

These and the other signs were in reality a system of musical shorthand, designed to indicate conventional figures in constant use. If all composers had used the same signs for the same things, we moderns would have had a much better chance of doing justice to their music. But each composer had his own method of recording the formulas, and in an Appendix⁴²⁴ at the end of the volume the author gives no less than eighty-one different 'shorthand' signs: a formidable array, which has in our day been reduced to two, for the shake and the turn respectively⁴²⁵.

En effet, à l'époque qui nous occupe – et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle – une grande partie des compositeurs ont senti la nécessité d'insérer dans leurs ouvrages à tout le moins une table d'agréments⁴²⁶, sinon une explication détaillée de chaque ornement ou agrément⁴²⁷. Plusieurs

⁴²² En effet, le sujet des agréments semble beaucoup plus avoir fait consensus en Angleterre.

⁴²³ Comme d'autres articles, celui de Gordon J. Kinney (1968) « Problems of melodic ornamentation in French viol music » traduit bien cette perception.

⁴²⁴ Qui figure dans DOLMETSCH 1962 : 488-493.

⁴²⁵ [Sans auteur] 1915, « The interpretation of old music » : 725.

⁴²⁶ C'est-à-dire une sorte de légende dans laquelle est expliquée la signification des symboles utilisés pour la notation des agréments ou des ornements. On trouvera en annexe une reproduction de quelques-unes de ces tables d'agréments.

⁴²⁷ Sans tous les énumérer, citons quelques exemples :

XVII^e siècle : Danoville, De Machy, Marin Marais, Lambert Chaumont, Guillaume-Gabriel Nivers, André Raison, Nicolas Le Bègue, Jacques Champion de Chambonnières, Michel L'Affilard, etc.

XVIII^e siècle : Michel de Saint Lambert, François Couperin, Jean-Pierre Freillon-Poncein, Francesco Geminiani, Jacques Hotteterre, Michel Pignolet de Montéclair, Johann Joachim Quantz, etc.

théoriciens ont, eux aussi, consacré une bonne partie de leurs traités à ce sujet – jusqu’à Bertrand de Bacilly, qui en traite en profondeur sur un tout petit peu moins d’une centaine de pages ! L’ambiguïté terminologique à laquelle nous faisons référence ici se manifeste de quatre manières différentes :

- a) un même concept (d’agrément) est nommé différemment par deux ou plusieurs compositeurs (ou auteurs) et il est noté avec des symboles différents ;
- b) un même concept (d’agrément) est nommé différemment par deux ou plusieurs compositeurs (ou auteurs) et il est noté avec le même symbole ;
- c) un même terme renvoie à des concepts d’agrément différents selon les auteurs (avec ou sans le recours au même symbole) ;
- d) le même symbole utilisé par deux auteurs réfère chez chacun d’eux à un agrément différent associé à un terme distinct.

Cette question est donc susceptible de poser de grandes difficultés à qui n’a pas été formé en musique ancienne. L’auteur de la recension citée ci-dessus explique bien cette problématique pour un musicien « moderne » du début du XX^e siècle :

Could anything be more exasperating to a modern musician? The book causes us to think that the only possible way of getting complete satisfaction from this old music would be to have it all carefully edited by some trustworthy authority, with every ornament written out in full so far as it is possible by modern notation; or, if we wish to be really conscientious, we must study each piece with the instructions of the authors of its period before us. We have to do with an art of which we have no everyday experience by which our practice would be unconsciously guided. Even modern music, with all its refinements of notation, is liable to different ‘readings’ according to the idiosyncrasy of the performer: much more must be the ambiguity when all tradition is lost, and we are confronted with a formidable array of obsolete signs, many of which give no clue to their meaning⁴²⁸.

Depuis cent ans, les musicologues ont poussé bien plus loin les recherches au sujet des agréments et de l’ornementation en général. Une portion importante des musiciens se sont par ailleurs spécialisés dans la musique ancienne et ont ressuscité la « tradition perdue » à laquelle faisait allusion l’auteur de la recension, ce qui leur permet d’ornementer la musique ancienne dans le style et dans le bon goût de l’époque. Et malgré tout, l’approche des textes expliquant les

⁴²⁸ [Sans auteur] 1915, « The interpretation of old music » : 725.

agrément continue de présenter certaines zones d'ombre. Heureusement, plusieurs voies ou méthodes permettent d'apporter des éclaircissements sur la terminologie de ce sous-domaine : l'analyse du contexte et des différents marqueurs, mais également l'analyse et la comparaison des éléments non textuels (c'est-à-dire, comme nous l'avons démontré en 6.2.1.6, la notation musicale et des symboles). Nous donnerons ici quelques exemples de mise en œuvre de ces méthodes, en démontrant comment il est possible d'arriver, grâce à elles, à formuler certaines hypothèses quant aux relations de synonymie ou de quasi-synonymie entre les termes. Il convient néanmoins de se méfier des étiquettes de « synonyme » et de « quasi-synonymes », car elles ne suffisent pas à rendre compte des différences observées dans la terminologie utilisée, cette dernière reflétant des perceptions et des structurations différentes de micro-systèmes de concepts vus depuis différents points de vue professionnels ou par différentes écoles de pensée. Ces différences sont particulièrement manifestes dans les écrits de Bertrand de Bacilly, comme nous pouvons le constater dans l'extrait donné en exemple ci-dessous (figure 10.1), extrait qui nous a semblé particulièrement riche en synonymes et quasi-synonymes. Avec ce premier exemple, nous souhaitons démontrer de quelle manière, au cours de nos recherches, nous avons effectué le repérage des marqueurs de synonymie et de quasi-synonymie, puis, dans un deuxième temps, différencié synonymes et quasi-synonymes. Nous avons également porté attention au métalangage utilisé par Bacilly, car celui-ci est parfois particulièrement parlant.

Figure 10.1 – Repérage de la synonymie et de la quasi-synonymie : un exemple dans le traité de Bacilly (1679)

Comme en toutes choses on fait difference entre la beauté & l'agrément, il en est de mesme dans le Chant, où sans doute une Piece de Musique peut estre belle, & ne plaira pas, faute d'estre executée avec les ornemens necessaires, desquels ornemens la pluspart ne se marquent point d'ordinaire sur le papier, soit parce qu'en effet ils ne se püssent marquer par le defaut des Caracteres propres pour cela, soit que l'on ait jugé que la trop grande quantité de marques embarasseroit & osteroit la netteté d'un Air, & feroit quelque sorte de confusion ; outre que ce n'est rien de marquer les choses, si l'on ne les scait former avec les circonstances necessaires, ce qui en fait toute la difficulté ; & pour dire en un mot, c'est un usage de tout temps, qui peut-estre n'a pas tout le fondement possible.

Les ornemens du Chant, qui ne se figurent point d'ordinaire dans une Piece de Musique, sont à peu pres ceux cy : Le Port de Voix, & la Cadence (que l'on distingue du Tremblement ordinaire, que plusieurs nomment Flexion de Voix), la double Cadence, le demy Tremblement, ou plustot le Tremblement étouffé ;

Le Soutien de la Voix, qui se fait dans les finales ; & autres Nottes longues ; L'Expression, que le vulgaire appelle *Passionner* ; L'Accent, ou *Aspiration*, que plusieurs nomment *Plainte* ; *Certain doublement de Note qui se fait du gosier, presque imperceptiblement*, ce que l'on nomme vulgairement *Animer*, & la *Diminution* qui se fait dans les passages d'une Note à une autre, qui d'ordinaire ne se marque point sur le papier dans un Air simple, mais seulement dans le second Couplet : à laquelle *Diminution*, le vulgaire donne le nom de *Methode de Chanter*, ne faisant consister tout le fin du Chant que dans ce qu'ils appellent de ces mots barbares *Fredon, Roulement, & autres noms semblables*.

Je pourrois encore adjoûter aux *graces du Chant*, la belle & agreable Prononciation de Paroles, & leur quantité ; mais j'en ferai des Chapitres à part, veu que c'est le principal but de ce Traité (1679 : 135-137).

Nous avons dressé le tableau ci-dessous afin d'illustrer notre analyse des différents cas de synonymie et de quasi-synonymie contenus dans l'extrait ci-dessus.

Tableau 10.1 – Analyse des différents cas de synonymie et de quasi-synonymie contenus dans le texte de Bacilly présenté à la figure 10.1

| Terme | Synonyme | Quasi-synonyme | Marqueur | Note |
|------------------------------|----------------------------|----------------|----------------------------------|--|
| <i>ornemens</i> | <i>graces du Chant</i> | | | Bien qu'il n'y ait pas ici de marqueurs de synonymie, il ressort nettement du discours de Bacilly (dans le dernier paragraphe cité) qu'il considère ces deux termes comme équivalents, à défaut d'être synonymes. |
| <i>tremblement ordinaire</i> | <i>flexion de voix</i> | | « <i>que plusieurs nomment</i> » | Le marqueur utilisé ici montre l'acceptation de <i>flexion de voix</i> comme synonyme de <i>tremblement ordinaire</i> – tout en suggérant une terminologie d'école : Bacilly (et peut-être d'autres que lui également) opteront pour <i>tremblement ordinaire</i> , tandis qu'un autre groupe de « collègues » optera plutôt pour <i>flexion de voix</i> . Bacilly met en garde : il ne faut pas, selon lui, confondre <i>tremblement</i> et <i>cadence</i> – ce que font pourtant d'autres auteurs que nous avons étudiés pour ce travail. |
| <i>demy tremblement</i> | <i>tremblement étouffé</i> | | « <i>ou plustot</i> » | Les deux termes sont équivalents – donc synonymes – pour Bacilly, bien qu'il exprime par le marqueur « ou |

| | | | | |
|--|-------------------------------------|---------------------------|--|---|
| | | | | plustot » une préférence personnelle pour <i>tremblement étouffé</i> . |
| <i>expression</i> | | <i>passionner</i> | « que le vulgaire appelle » | Le marqueur référant au « vulgaire » indique qu'il s'agit là d'un quasi-synonyme de niveau : le « vulgaire » est celui qui n'est pas spécialiste, et qui utilise une expression à défaut de connaître le terme exact en usage dans un milieu d'experts. L'un des critères pour admettre une synonymie est que les deux mots ou termes doivent être issus de la même catégorie grammaticale ; or, à moins que <i>passionner</i> soit un verbe substantivé, comme il en existait beaucoup au XVII ^e siècle, nous ne pouvons pas vraiment considérer <i>expression</i> et <i>passionner</i> comme quasi-synonymes, malgré la présence du marqueur. |
| <i>accent</i> | <i>aspiration</i> <i>plainte</i> | | « x ou y » « que plusieurs nomment » | La formulation « <i>accent ou aspiration</i> » expose très clairement que ces deux termes sont des équivalents parfaits chez Bacilly, des synonymes. Le marqueur « <i>que plusieurs nomment</i> » indique que, si Bacilly lui-même n'utiliserait pas le terme <i>plainte</i> pour nommer l'ornement dont il est ici question, il en admet l'acceptabilité chez d'autres experts. |
| <i>certain doublement de notte qui se fait du gosier, presque imperceptiblement</i> ⁴²⁹ | | <i>animer</i> | « que l'on nomme vulgairement » | Encore une fois, la référence au « vulgaire » suggère une quasi-synonymie de niveau – voir ci-dessus. |
| <i>diminution</i> | | <i>methode de chanter</i> | « à laquelle [...] le vulgaire donne le nom de » | |

À cette brève description des agréments par Bertrand de Bacilly, nous pouvons ajouter, afin d'élargir l'analyse de contextes et de marqueurs, les extraits suivants tirés des traités d'Étienne Loulié (1696), de Jean Rousseau (1687) et de l'« Avertissement » inséré au début des *Pieces de viole* du sieur De Machy (1685).

⁴²⁹ Cette longue périphrase ne constitue évidemment pas un terme, mais représente néanmoins un concept.

Dans ses *Éléments de musique*, Étienne Loulié présente la synthèse suivante des agréments⁴³⁰ :

Le Chant est une suite de deux ou de plusieurs Sons. Agrément du Chant est un, ou deux, ou plusieurs petits Sons, qu'on entremêle parmi les autres Sons ordinaires pour rendre le Chant plus agreable. [...] Il y a neuf Agréments du Chant, sçavoir. Le Coulé, La Chute, Le Port de Voix, L'Accent, Le Tremblement, Le Martellement, Le Balancement, Le Tour de Gozier, et le Flatté. Il y a encore La Coulade, tant en montant qu'en descendant, Les Passages, et La Diminution, lesquels n'ont point de Caracteres particuliers, mais ils se marquent simplement avec de petites Nottes. Il faut remarquer que la plupart donnent au Tremblement le nom de Cadence, cependant il faut distinguer l'un d'avec l'autre (LOULIÉ 1696 : 66-67).

Jean Rousseau, dans son *Traité de la viole*, recourt à une longue analogie, pour décrire en grande partie les mêmes agréments. Les images qu'il utilise peuvent se révéler plus évocatrices pour le non-spécialiste :

Les Agrémens sont à la Voix & aux Instruments ce que les Ornaments sont à un Edifice, & comme les Ornaments ne sont pas necessaires pour la subsistance du Bastiment, mais qu'ils servent seulement à le rendre plus agreable à la veuë ; ainsi un Air pour la Voix, & une Piece pour les Instruments peuvent estre reguliers quant au fond, qui pourtant ne satisferoient point l'oüye, s'ils n'estoient ornez des Agrémens convenables, & de mesme que la trop grande quantité d'Ornaments produiroit une espece de confusion qui rendroit l'Edifice moins agreable ; [...] Les Agrémens ordinaires que la voix pratique sont, la Cadence ou Tremblement, le Port de Voix, l'Aspiration, la Plainte, la Cheute, & la Double cadence. La Viole doit pratiquer ces mesmes Agrémens, ausquels il faut encore ajoûter le Martellement, le Battement & la Langueur, qui ne sont point spécifiés pour la Voix, parce qu'elle les pratique naturellement, mais il faut les spécifier pour l'Instrument, parce qu'on ne les pratiqueroit pas autrement (J. ROUSSEAU 1687 : 74-75).

Le sieur De Machy donne quant à lui de brèves indications pratiques pour l'exécution des agréments dans ses *Pieces de viole*. Certains marqueurs rencontrés dans ce passage (qui apparaissent en caractère gras dans l'extrait présenté ci-dessous) permettent d'apporter une contribution à l'établissement de relations synonymiques ou quasi-synonymiques :

J'ay crû qu'il seroit a propos d'expliquer icy comme l'on doit faire les agrémens & le reste. Il faut appuyer le tremblement selon la valeur de la notte, & le faire égal. Le petit tremblement, **qui est ce qu'on nomme un turet** sur le Luth, se fait de même, excepté qu'il n'est pas continué. Le tremblement sans appuyer, est de serrer un doit [sic] contre un autre, sans appuyer que fort peu sur la corde. Le martellement est de lever le doigt de la notte ou de la lettre, aussi-tôt qu'elle est

⁴³⁰ Cette synthèse précède l'explication détaillée qu'il fait des différents agréments mentionnés (1696 : 66-80).

touchée, & le remettre en même temps. Le double martellement se fait de même, estant redoublé. Le port de voix, **qui est ce qu'on appelle cheutte** sur le Luth & autres Instruments, se fait par anticipation d'une notte ou d'une lettre à une autre. Le battement doit estre commencé ayant le doigt levé, & continüé comme le tremblement. L'aspiration **qu'on nomme aussi** plainte, se fait en variant le doigt sur la touche. Il y a des gens **qui veulent que cela s'appelle** miaullement par allusion. Quand le martellement est avec le tremblement, le petit tremblement, ou le port de voix, on le doit toûjours faire le dernier (DE MACHY 1685 : 8-9).

Fait intéressant, De Machy semble indiquer que la dénomination des agréments peut varier d'un instrument à l'autre (et donc non pas uniquement, comme nous le suggérions au sujet des terminologies d'école, d'un musicien à l'autre) – tout comme Jean Rousseau expliquait ci-dessus que certains agréments conviennent à la voix et d'autres aux instruments. Cela permet notamment d'expliquer, du moins en partie, pourquoi on retrouve un si grand nombre de termes pour les agréments ; par ailleurs, être au fait de cette spécialisation en fonction des instruments peut également aider à départager les agréments.

Enfin, Bertrand de Bacilly est, comme nous l'avons dit plus haut, plus prolix. C'est en effet chez cet auteur que l'on découvre la manifestation d'une véritable terminologie d'école en matière d'agréments en musique française. Non seulement ses propos, que nous avons cités à la figure 10.1, nous révèlent-ils quelle est la terminologie dont cet auteur use pour désigner les différents agréments ou ornements, mais, en exprimant son opinion sur une autre terminologie – qui, dans certains cas, correspond à celle utilisée par les autres auteurs cités dans cette fiche – Bacilly nous expose quelques-unes des différentes terminologies d'école qui coexistaient à son époque. Il commence le chapitre de son traité consacré aux « ornements du chant »⁴³¹ en expliquant le rôle des ornements en musique. Or il se trouve que, dans cet extrait, certains des marqueurs ayant permis de détecter des cas de synonymie se révèlent également utiles pour détecter les terminologies d'école. Par exemple, le marqueur « *que plusieurs nomment* » sous-tend que l'auteur, pour sa part, use d'une autre dénomination pour le concept dont il est question, dénomination qui n'est pas partagée par tous. Il en va de même pour les différents marqueurs de quasi-synonymie de niveau de langue. Bacilly n'est pas le seul à sembler privilégier une certaine terminologie aux dépens d'une autre en ce qui a trait aux différents ornements ou agréments de musique. En effet, Loulié conclut sa présentation des agréments en constatant qu'« *il faut*

⁴³¹ Bacilly 1679 : « Chapitre XII ».

remarquer que la plupart donnent au Tremblement le nom de Cadence, cependant il faut distinguer l'un d'avec l'autre » (1696 : 66-67). La simple lecture en mode de repérage de marqueurs de la présentation des agréments faite par Bacilly, De Machy, J. Rousseau et Loulié nous permet d'établir des correspondances entre différents termes, mises en évidence dans le tableau suivant :

Tableau 10.2 – Correspondance au moyen des marqueurs dans la terminologie des ornements chez Bacilly, J. Rousseau, De Machy et Loulié

| BACILLY (1679) | DE MACHY (1685) | ROUSSEAU (1687) | LOULIÉ (1696) |
|---|--|-----------------------|-------------------------|
| accent aspiration | aspiration plainte miaulement | aspiration plainte | accent |
| | | | balancement |
| | battement | battement | |
| | cheutte = port de voix | cheute | chute |
| | | | coulade |
| | | | coulé |
| demy tremblement | | | |
| diminution | | | diminution |
| double cadence | | double cadence | |
| expression | | | |
| | | | flatté |
| | | langueur | |
| | martellement | martellement | martellement |
| | double martellement | | |
| | | | passages |
| port de voix | cheutte (instruments) = port de voix | port de voix | port de voix |
| soutien de la voix | | | |
| | | | tour de gozier |
| | petit tremblement | | |
| | tiret (luth) | | |
| tremblement = flexion de la voix tremblement (≠ cadence) | tremblement | cadence = tremblement | tremblement (≠ cadence) |
| certain doublement de Note qui se fait du gosier, presque imperceptiblement | | | |

Le tableau 10.2 ci-dessus permet d'arriver aux constatations suivantes. Tout d'abord, là où Bacilly utilise *accent* et, à la rigueur (ou, du moins, comme deuxième choix) *aspiration*, Rousseau et De Machy proposent *aspiration* ou *plainte* (et même *miaullement*⁴³², dans le cas de De Machy !), tandis que Loulié opte de son côté pour *accent*. Par ailleurs, on relève une certaine ambiguïté au sujet des termes et des concepts *cheutte* (ou *chute* ou *cheute*) et *port de voix*, dont on ne saurait dire s'ils doivent être considérés ou non comme des synonymes. De plus, il n'y a pas consensus sur le ou les concepts désignés par les termes *tremblement* et *cadence*, Rousseau les donnant pour synonymes, tandis que Loulié et Bacilly indiquent le contraire. Enfin, certains termes ne sont utilisés que par un des trois auteurs (*balancement*, *coulade*, *coulé*, *flatté*, *passages*, *tour de gosier*, chez Loulié ; *battement* et *langueur* chez Rousseau ; *miaullement*, *petit tremblement*, *tiret*, *double martellement* chez De Machy ; *demy tremblement*, *expression*, *soutien de la voix* et « *certain doublement de Note qui se fait du gosier, presque imperceptiblement* » chez Bacilly). Faut-il pour autant en arriver à la conclusion que ces termes « orphelins » correspondent à des concepts acceptés par un seul auteur ? En réalité, il faut plutôt en conclure que les marqueurs ne sont pas suffisants pour repérer les cas de terminologie d'école, et c'est là où l'étude du traitement du sujet des ornements ou agréments de musique trouve tout son intérêt. Pour rendre la question plus complexe, les différents auteurs ne désignent pas toujours de la même manière des agréments ou ornements, même quand les termes et les concepts coïncident.

La très grande majorité des auteurs dont nous avons dépouillé les ouvrages traitent d'un certain nombre de ces agréments ; or, bien que quelques termes et concepts coïncident, on découvre que certains agréments ou ornements dont la description concorde (même concept) sont désignés de différentes manières par les auteurs. C'est ainsi que la description de l'« *aspiration ou plainte* » de Rousseau (« *l'Aspiration se fait lors qu'à la fin d'une Note on laisse tomber le doigt sur la Note, dont la situation est immédiatement au dessus d'elle, du mesme coup d'Archet, & sur laquelle Note le coup d'Archet se doit terminer tout d'un coup* ») correspond assez bien à celle que donne Loulié de son *accent* (« *l'Accent est une Elevation de la Voix d'un Son fort à un petit, Son foible, et plus haut d'un degré* ») – il est vrai que l'explication de Rousseau est donnée pour la viole, et que celle de Loulié l'est pour le chant, mais en « traduisant » en termes musicaux neutres (« *l'archet doit se terminer tout d'un coup* » peut tout à fait correspondre, au chant, à « *un petit Son foible* », etc.), l'on comprend qu'il

⁴³² Un autre *miaullement* est apparu au cours de notre dépouillement (*miolement*, dans le *Livre de Pieces pour la Guittarre dédié au Roy*, de Robert de Visée, publié en 1686).

s'agit en fait de deux descriptions du même ornement. Cependant, la description du même agrément par De Machy (« *l'aspiration qu'on nomme aussi plainte, se fait en variant le doigt sur la touche* ») n'est pas suffisamment précise pour qu'on puisse confirmer l'identité de concept.

Pour leur part, les descriptions du port de voix de Bacilly (« *je nomme Port de Voix [...] le transport qui se fait par un coup de gosier d'une Note inferieure à une superieure* ») et celle de Loulié (« *le Port de Voix est une Elevation de la Voix d'un Son d'une petite durée ou foible, à un Son ordinaire et plus haut d'un degré* ») correspondent, bien que Bacilly donne une information supplémentaire sur la technique d'exécution du port de voix (« *par un coup de gosier* »), et Loulié sur les propriétés des sons qui le composent (« *d'un Son d'une petite durée ou faible, à un Son ordinaire* »).

Alors que le premier de ces deux exemples permet de confirmer (si l'on ne tient pas compte de l'explication de De Machy) un cas de synonymie ou de terminologie d'école (aspiration *vs* accent), le second révèle une correspondance entre deux descriptions conceptuelles, confirmant qu'il s'agit bel et bien d'un même concept.


Le bref exercice ci-dessus s'est fait sur la base des différents marqueurs. Cependant, bien que l'analyse des différents marqueurs occupe et doive occuper, comme nous le soulignons en 7.2.2.2, une part importante du travail de repérage terminologique et d'analyse terminologique et conceptuelle, il faut convenir que l'analyse purement textuelle des contextes portant sur les agréments ou ornements ne permet pas d'aller beaucoup plus loin dans nos conclusions que ce que nous avons montré ci-dessus. C'est alors que l'analyse des éléments non textuels (dont nous avons traité en 6.2.1.6) entre en jeu et se trouve à jouer un rôle primordial dans l'enrichissement de l'analyse. En effet, il importe de souligner que l'établissement ou la confirmation (ou l'infirmité) d'une relation synonymique ou quasi-synonymique peut se faire ou, à tout le moins, se compléter, au moyen de la comparaison des informations non textuelles proposées par différents auteurs pour certains concepts. Cette manière de procéder s'est révélée fort utile tout au long de nos travaux ; nous donnerons ici un exemple de leur utilisation pour l'établissement d'une relation de synonymie ou de quasi-synonymie dans le sous-domaine des ornements ou agréments. Les éléments non textuels contenus dans les ouvrages dépouillés sont de deux types : le symbole et l'illustration, cette dernière se voulant en général une « explication en notation musicale » ou, dans les mots de Saint-Lambert, d'une explication « *par les notes* » (1702 : 103).

Si, comme nous l'avons dit, plusieurs des auteurs dont nous avons dépouillé les ouvrages donnent des tables d'agrément dans leurs traités, méthodes ou recueils de pièces musicales, Jean Rousseau a plutôt choisi, dans son *Traité de la viole*, de donner en exemple, pour chaque ornement qu'il décrit, des passages musicaux avec la réalisation dudit ornement, sans proposer une notation des ornements à l'aide de symboles. Quant à Bertrand de Bacilly, s'il donne des explications textuelles très détaillées de chaque ornement, il n'a inclus aucun exemple musical dans son traité, faisant plutôt référence à des airs publiés à part⁴³³. Les illustrations qui accompagnent la description des ornements ou agréments dans certains des ouvrages de notre corpus français nous permettent d'arriver aux conclusions suivantes :

1. Le symbole utilisé pour la notation d'un même agrément n'est pas toujours le même d'un auteur à l'autre

Ainsi, la figure ci-dessous illustre deux cas où un même agrément (même terme, même concept) est désigné par un symbole différent chez deux auteurs (ici Loulié et d'Anglebert) ;

Figure 10.2 – Même agrément, symboles différents

| tremblement | | coulé | |
|-------------|-------------|---|---------------------------------------|
| Loulié | d'Anglebert | Loulié | d'Anglebert |
| + | ⚡ |  placé tantôt au-dessus de la portée, tantôt dans la portée |) ou (à côté des notes, dans l |

2. Deux (ou plusieurs) termes distincts peuvent désigner un même concept

Ainsi, par exemple, on remarque dans la figure ci-dessous que les exemples donnés par Loulié de sa *coulade* ressemblent fortement à ceux fournis par d'Anglebert pour le *coulé*. Il est bien évident que la comparaison de deux sources uniquement (Loulie et d'Anglebert, dans le cas présent) est insuffisante pour conclure hors de tout doute que *coulé* et *coulade* étaient à l'époque de véritables synonymes. Cependant, bien que cette comparaison permette uniquement d'affirmer raisonnablement que, en utilisant respectivement les termes *coulé* et *coulade*, d'Anglebert et Loulié

⁴³³ Cela peut obliger à consulter en même temps l'ouvrage de Bacilly et les différents recueils d'airs auxquels il fait référence. Fort heureusement, une traduction du chapitre portant sur les agréments, effectuée par Sion M. Honea (BACILLY & HONEA 2018) de l'University of Central Oklahoma, intègre désormais tous les exemples musicaux dans le texte.

renvoient vraisemblablement au même concept, elle constitue un bon point de départ pour une compréhension de ces deux agréments.

Figure 10.3 – Termes différents, même concept

| Loulié | d'Anglebert |
|---------|-------------|
| coulade | coulé |
| | |

3. Des termes et des symboles différents peuvent parfois renvoyer à un même concept

C'est alors uniquement en se référant à la notation musicale qu'il est possible de se rendre compte que, contrairement à ce qu'on aurait pu croire au premier abord, le *martellement* de Loulié, le *pincé* de d'Anglebert et le *pincement* de Lebègue et Chambonnières, constituent en réalité un seul et même agrément bien qu'ils soient tous désignés par des termes différents et par des symboles différents. Les explications en notation musicale données par ces quatre auteurs révèlent en effet que, sous ces trois dénominations et représentations symboliques distinctes, se cache en réalité un seul et même concept⁴³⁴. On se trouve donc ici devant un cas de terminologie d'école, et on pourrait raisonnablement considérer que ces trois termes (*martellement*, *pincé* et *pincement*) sont synonymes.

⁴³⁴ Ce qui est, par ailleurs, reconnu par plusieurs musicologues, dont David Ponsford (2011 : 71).

Figure 10.4 – Termes et symboles différents, même concept

| Loulié (1696) | d'Anglebert (1689) |
|--|--------------------------------|
| <i>martellement</i> | <i>pincé</i> |
| <p><i>Martellement simple.</i> <i>Martellement double.</i> <i>Martellement triple.</i></p> | <p><i>Pincé autre :</i></p> |
| Chambonnières (1670) | Lebègue (1677) |
| <i>pincement</i> ⁴³⁵ | <i>pincement</i> ¹⁵ |
| <p><i>Pincement</i></p> | <p><i>Pincement</i></p> |

Mais est-ce vraiment le cas ? Les certitudes sont ébranlées lorsqu'on prend en considération l'illustration que Danoville donne à son tour du *pincé*.

Figure 10.5 – Le pincé, selon Danoville (1687 : 41)



Alors que les autres auteurs décrivent le pincé comme étant un agrément qui se pratique « vers le bas », c'est-à-dire, en partant de la note principale ou *pincée*, en descendant d'une note (*note empruntée*) puis en retournant à la note principale (voir figure 10.4), Danoville réalise son pincé en « empruntant les notes » (comme l'écrivait Saint-Lambert) vers le haut, c'est-à-dire en montant, et même, en montant de deux notes. Que faut-il conclure de cela ? Ce cas de figure n'est pas unique dans le sous-domaine des agréments, et il arrive souvent que, alors que l'on croyait avoir accordé entre eux différents termes d'agréments, on se retrouve devant un exemple qui semble

⁴³⁵ Les éditeurs de l'ouvrage de Lebègue et de Chambonnières ont manifestement utilisé la même gravure pour l'explication des agréments.



faire s’effondrer le bel édifice que l’on croyait avoir érigé. Il convient peut-être, alors, de considérer de tels exemples comme des éléments discordants (semblables aux aberrations statistiques, qui doivent être écartées).

Par ailleurs, Marin Marais, dans son premier livre de pièces de viole, représente par un seul et même symbole le « *pincé ou flattement* » (MARAIS 1686 : 4), mais sans toutefois fournir d’explication en notation musicale. Cela vient donc ajouter une désignation supplémentaire (*flattement*) pour le concept de *pincé* (de d’Anglebert). Il ne faut cependant pas exclure que le *flattement* puisse être un terme réservé à certains instruments (la viole et la flûte, notamment), suivant ce que nous avons observé au sujet des citations de De Machy et de Jean Rousseau présentées précédemment, auquel cas, il s’agirait en réalité de quasi-synonymie, car les termes ne seraient pas interchangeables dans tous les contextes ;

4. Un même terme peut désigner deux concepts différents, eux-mêmes étant désignés par deux symboles différents

Ce cas est illustré ci-dessous dans la figure 10.6, qui permet de constater que les exemples de *coulé* de Loulié ont en réalité peu de choses en commun avec ceux donnés par d’Anglebert – l’unique similitude entre les deux séries d’exemples réside dans le fait que le *coulé* consiste en l’ajout de notes intercalaires entre la note de départ et la note d’arrivée. Ces exemples semblent par ailleurs démontrer que le champ conceptuel de *coulé* est plus vaste chez d’Anglebert, d’autant plus qu’il semble que cet auteur admette que cet agrément peut se faire tant pour des intervalles descendants qu’ascendants, contrairement à ce que l’on comprend à la lecture du texte de Loulié, qui ne donne de son *coulé* que des exemples en descendant ;



Figure 10.6 – Un terme, deux symboles, deux concepts

| Loulié | d’Anglebert |
|---|--|
| <i>coulé</i> | <i>coulé</i> |
|  |  <p data-bbox="849 1787 1267 1832"><i>Coulé sur autre une tierce</i> <i>Sur notes de suite</i> <i>autre</i> <i>autre</i></p> |

5. Enfin, les éléments visuels permettent de confirmer ou d'infirmer certaines hypothèses ou certaines affirmations d'un auteur

La comparaison des éléments non textuels peut également permettre de confirmer (ou, dans certains cas, d'infirmer) certaines hypothèses avancées lors de l'analyse d'éléments textuels, ou de valider les affirmations d'un auteur. Nous avons mentionné plus haut la similitude qui existe entre les descriptions textuelles de l'*accent* de Loulié et de l'*aspiration* de Rousseau – l'illustration vient à présent confirmer que ces deux termes désignent bien un seul et même concept. L'extrait du traité de Bacilly présenté plus haut permettait déjà de supposer un lien de synonymie entre *accent* et *aspiration* (« *accent, ou aspiration* »), mais cette supposition ne reposait que sur la présence du marqueur synonymique (relativement peu probant) « ou ». On voit donc que la combinaison de l'analyse du contexte et des informations non textuelles permet de pousser plus loin l'analyse de la synonymie.

Figure 10.7 – Apport des éléments visuels pour la validation d'une similitude

| Rousseau (1687) | Loulie |
|---|--|
| <i>aspiration</i> | <i>accent</i> |
|  |  |

Ces quelques cas exposés ci-dessus démontrent l'importance des informations non textuelles pour la bonne appréhension des concepts et des termes. Au moment de rédiger des fiches terminologiques sur les différents ornements ou agréments de musique, le terminologue doit donc absolument se référer aux illustrations et aux symboles, qui, on doit le reconnaître, font partie intégrante du corpus. Tout d'abord, parce que la plupart des agréments, possèdent une notation susceptible de varier d'un auteur à l'autre. Mais le recours à l'illustration s'avère

également nécessaire pour la même raison qui a amené la plus grande partie des auteurs et des compositeurs de l'époque à y recourir, c'est-à-dire qu'elle apporte une information essentielle que l'explication textuelle seule se révèle incapable de transmettre. Pour le terminologie d'aujourd'hui, donc, il est absolument essentiel non seulement de tenir compte, mais d'inclure dans ses travaux ces éléments non textuels, sans lesquels une complète compréhension des concepts derrière les différents termes sera impossible.

L'exercice d'établissement de correspondances entre les agréments présentés par différents auteurs auquel nous nous sommes prêtée ci-dessus a aussi été accompli en quelque sorte par Monsieur de Saint-Lambert, l'un des auteurs dont nous avons étudié et dépouillé les ouvrages. En effet, la dernière partie de ses *Principes du clavecin* (1702) est entièrement consacrée à la question complexe des *Agrémens* et à leur typologie. Dans cette partie, en plus de présenter sa propre conception des différents agréments pour le clavecin et d'en expliquer le mode d'exécution, l'auteur effectue des comparaisons avec ce que d'autres clavecinistes ou compositeurs de musique pour le clavecin ou pour l'orgue (Jean-Henri d'Anglebert, Guillaume Gabriel Nivers, Jacques Champion de Chambonnières et Nicolas-Antoine Lebègue) ont écrit ou indiqué au sujet des mêmes agréments⁴³⁶. Dans sa comparaison, Saint-Lambert expose ainsi notamment les différentes sous-divisions des principaux agréments, ainsi que les différents termes et symboles utilisés par chaque auteur. Bien que l'objectif de Saint-Lambert ait été d'offrir du sujet un portrait exhaustif et d'apporter des clarifications, il faut souligner que la complexité de cette partie est telle que la toute première lecture de cette section du traité n'est pas d'une compréhension évidente, même pour un spécialiste du domaine. Que dire, donc, d'un apprenant de musique ancienne – sans parler du musicien non spécialiste de la musique ancienne ?

Nous ne reproduirons pas ici les trente-et-une pages (SAINT-LAMBERT 1702 : 94-125) consacrées à ce grand portrait des agréments. Cependant, nous les avons résumées dans les quatre volets du tableau 10.3, qui nous a permis de classer et d'organiser les différents éléments de l'étude de Saint-Lambert. Nous avons suivi l'ordre de présentation des agréments observé par l'auteur, en donnant pour chacun des agréments le terme, la notation ou le symbole, puis l'explication en musique. Nous avons consacré une section verticale à chacun des auteurs, en commençant par Saint-Lambert, puis successivement d'Anglebert, Nivers, Chambonnières et Lebègue.

⁴³⁶ Saint-Lambert avait cet avantage sur nous d'avoir pu entendre jouer ces musiciens, ce qui s'est certainement révélé utile au moment d'établir ces correspondances entre leurs différents agréments.

Tableau 10.3 — Tableau-synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 2)






































| M. de Saint-Lambert (1702) | | | d'Anglebert (1689) | | | Nivers (1665) | | | Chambonnières (1670) | | | Lebègue (1676) | | | |
|----------------------------|---|---|------------------------------------|--|--|---------------------------------------|---|---|---------------------------------------|---|---|---------------------|---|---|---|
| Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | |
| Port de voix simple | (en montant)  |  | Port de voix (chutte) (en montant) |  |  | Port de voix (chutte) (en descendant) |  |  | Port de voix (chutte) (en descendant) |  |  | Port de voix |  |  |  |
| | (en descendant)  |  | | | | | | | | | | | | | |
| Port de voix appuyé | (en descendant)  |  | Port de voix appuyé |  |  | Port de voix appuyé |  |  | Port de voix appuyé |  |  | Port de voix appuyé |  |  | |
| | (en montant)  |  | | | | | | | | | | | | | |
| Demy Port de voix | (en descendant)  |  | Demy Port de voix |  |  | Demy Port de voix |  |  | Demy Port de voix |  |  | Demy Port de voix |  |  | |
| | (en montant)  |  | | | | | | | | | | | | | |

Tableau 10.3 Tableau-synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 3)

| M. de Saint-Lambert (1702) | | d'Anglebert (1689) | | | Nivers (1665) | | | Chambonnières (1670) | | | Lebègue (1676) | | | |
|----------------------------|----------|------------------------|-------|----------|------------------------|-------|----------|------------------------|-------|----------|------------------------|-------|----------|------------------------|
| Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique |
| Coulé | | | Coulé | | | Coulé | | | Coulé | | | Coulé | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |
| Chute | | | Chute | | | Chute | | | Chute | | | Chute | | |
| | | | | | | | | | | | | | | |

Après l'analyse des informations contenues dans le chapitre consacré aux agréments par Saint-Lambert et de celles qui sont rassemblées dans le tableau 10.3, on voit apparaître différents cas de figure : les cas pour lesquels il est envisageable d'établir avec une certaine certitude une relation de synonymie, ceux à propos desquels on pourrait parler de quasi-synonymie, et ceux qui, au contraire, éloignent toute certitude en ce sens. Nous en donnons des exemples de ces trois cas de figures dans les tableaux ci-dessous (tableau 10.4, tableau 10.5 et tableau 10.6).

Tableau 10.4 – Cas pour lesquels il est envisageable d'établir une relation de synonymie

| Agréments concernés | Citation | Conclusion |
|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - double-cadence (Nivers) - tremblement & Pincé (d'Anglebert) | <p>« Ce [que Nivers] appelle Double Cadence, est le même Agrément que ce que Mr. d'Anglebert appelle Tremblement & Pincé. Ainsi qu'il y a rien de différent entre les Agréments de ces deux Maîtres, que les noms & la manière de les marquer sur le papier » (SAINT-LAMBERT 1702 : 105).</p> | <p>Ici, Saint-Lambert établit clairement que ces deux agréments sont équivalents.</p> <p>Il y a donc identité de concepts, malgré une disparité entre les termes et les symboles.</p> <p>Il s'agit donc très vraisemblablement de synonymes.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> - tremblement (Nivers) - tremblement (Lebègue) - tremblement simple (d'Anglebert) | <p>« Mr. de Chambonnières & Mr. le Begue, ne connoissent qu'une sorte de Tremblement, qui est celui [...] que Mr. d'Anglebert appelle simple » (<i>ibidem</i>).</p> | <p>On peut déduire de cette affirmation que <i>tremblement</i> et <i>tremblement simple</i> sont bien des synonymes.</p> <p>Cependant, il ne faudrait pas considérer que <i>tremblement</i> est la forme abrégée de <i>tremblement simple</i> : cette dernière dénomination n'appartient qu'à d'Anglebert, et il l'a créée uniquement dans le but de distinguer ce tremblement des autres tremblements plus complexes qu'il propose. <i>Tremblement</i> et <i>tremblement simple</i> découlent de deux systèmes de désignation différents.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> - agrément (Nivers) - chute & pincé (d'Anglebert) | <p>« Cette Chutte & Pincé [de d'Anglebert] est la même chose que ce que M^r. Nivers appelle simplement Agrément » (<i>ibid.</i> : 108).</p> | <p>La première de ces deux citations établit clairement que l'<i>agrément</i> de Nivers et la <i>chutte & pincé</i> de d'Anglebert sont deux synonymes désignant le même concept.</p> |

À la fin de ce tableau, la dernière citation de Saint-Lambert à propos de l'*agrément* de Nivers et de la *chutte & pincé* de d'Anglebert nous permet d'ajouter un marqueur à notre liste de marqueurs de synonymie, soit l'expression « *est la même chose que* ». Cependant, il convient de se méfier de

certaines occurrences de ce marqueur, comme dans la citation suivante : « *le Tremblement que Mr. Nivers appelé Agrément, est la même chose que ce que les autres Maîtres appellent Pincé [...] excepté qu'il le commence par la Note qu'on emprunte, & que les autres le commencent par la Note essentielle.* » (*ibid.* : 105). Comme on le constate, le marqueur est ici en réalité « *est la même chose que [...] excepté que* »⁴³⁷, et il marque tout sauf une synonymie : il indique simplement, dans le meilleur des cas, une certaine « parenté » entre deux concepts. Cependant, en fonction de ce qu'on considère comme « intension commune minimale » entre deux concepts, ce marqueur pourrait, dans certains cas, indiquer une quasi-synonymie.

Tableau 10.5 – Cas pour lesquels il est envisageable d'établir une relation de quasi-synonymie

| Agréments concernés | Citation(s) | Conclusion |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - tremblement - cadence | <p>« [...] [B]eaucoup de personnes nomment <i>le Tremblement Cadence</i> » (<i>ibid.</i> : 106).</p> | <p>Ici, Saint-Lambert répercute ce que nous avons relevé à plusieurs endroits par ailleurs : <i>tremblement</i> et <i>cadence</i> étaient considérés comme synonymes par un grand nombre de personnes (ROUSSEAU 1682 ; BROSSARD 1703 ; BACILLY 1668 ; MARAIS 1686, etc.).</p> <p>Cependant, le fait que cette synonymie n'était pas acceptée de tous implique qu'il faut considérer <i>tremblement</i> et <i>cadence</i> comme des quasi-synonymes plutôt que comme des synonymes.</p> |


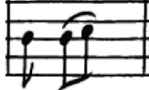


L'attribution de l'une ou l'autre étiquette (synonyme ou quasi-synonyme) à ces deux termes (*tremblement* et *cadence*) dépend encore du poids que l'on accorde à la *perception* qu'ont les usagers des deux termes – perception contredite, comme nous l'avons déjà vu, par Étienne Loulié et Bertrand de Bacilly. Marin Marais explique en effet de la manière suivante la perception de synonymie assez répandue à son époque entre *tremblement* et *cadence* : « *comme le tremblement est souvent indissociable des cadences, certains auteurs nomment **improprement** le tremblement « cadence »* » (1686 : 8). De la perception de « *beaucoup de personnes* » ou de la rectification de Marais (« *certaines auteurs nomment improprement...* »), ou encore, de la majorité des usagers ou de la « rectitude conceptuelle », laquelle doit l'emporter ? Une perspective descriptive privilégiera

⁴³⁷ Marqueur équivalent à celui utilisé dans l'extrait de De Machy présenté au début de cette fiche : « *le petit tremblement, qui est ce qu'on nomme un tîret sur le Luth, se fait de même, excepté qu'il n'est pas continüé* ».

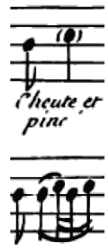
l'usage et acceptera d'attribuer les deux désignations au même concept. Une perspective aménagiste ou normalisatrice identifiera cette double dénomination comme une erreur et ne conservera que *tremblement* comme désignation « correcte ».

Par ailleurs, dans ses *Marques des Agréments et leur signification*, d'Anglebert décrit clairement le *tremblement simple* et la *cadence* comme étant deux agréments distincts. Ainsi nous retrouvons-nous dans une situation analogue à celle décrite dans la citation de Nikolaus Harnoncourt par laquelle nous avons conclu notre chapitre 5 : à la lecture d'une source, on peut parvenir à certaines certitudes mais, à la lecture de sources supplémentaires, il arrive que ces certitudes s'ébranlent. Il faut simplement accepter que, en travaillant sur des textes anciens, il est des questions auxquelles on ne pourra jamais trouver de réponses, et certaines certitudes qu'on ne pourra jamais avoir.

Tableau 10.6 – Cas qui peuvent laisser perplexe le terminologue,
le musicien non spécialiste de la musique ancienne
et même, dans certains cas, le spécialiste de la musique ancienne lui-même

| Agréments concernés | Citation(s) | Conclusion |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - port de voix (d'Anglebert) - pincé (d'Anglebert) - chute et pincé (d'Anglebert) - chute (d'Anglebert) | <p>« A l'égard des figures qui peuvent marquer le Port de Voix, celle dont M^r. d'Anglebert use est bonne ; mais vous devez remarquer qu'elle est faite comme celle dont il designe le Pincé, & qu'il n'y a d'autre difference entre elles, sinon que celle du Port de Voix est devant la Note qu'elle caracterise, & celle du Pincé après. Il les met quelquefois toutes deux ensemble, & pour lors elles designent un Port de Voix, & un Pincé tout à la fois pour la même Note. C'est ce qu'il appelle Chutte & Pincé ; car il nomme le Port de Voix quelquefois Chutte » (ibid. : 110).</p> | <p>Pour bien comprendre cette citation de Saint-Lambert, il est nécessaire de retourner à l'ouvrage de d'Anglebert.</p> <p>La fin de la citation fait vraisemblablement référence à l'élément suivant des <i>Marques des Agréments</i> de d'Anglebert⁴³⁸ :</p>   <p>où l'on peut lire « chute ou port de Voix ». Le pincé est illustré de cette manière :</p>   |

⁴³⁸ Il est également possible que Saint-Lambert tienne cela de source directe ; comment expliquer, sinon ce « nomme... quelquefois » ?

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>L'agrément <i>cheute et pincé</i> est quant à lui marqué de la manière suivante :</p>  <p>Ainsi, c'est seulement en combinant une analyse du passage de Saint-Lambert avec celle des <i>Marques des Agréments</i> de d'Anglebert que l'on parvient à éclaircir ces propos :</p> <ul style="list-style-type: none"> - la <i>cheute</i> ou le <i>port de voix</i> sont marqués chez d'Anglebert par une espèce de parenthèse gauche placée avant une note ; - le <i>pincé</i> est marqué par une espèce de parenthèse droite placée après la note ; - la présence des deux « parenthèses » autour d'une note indique un troisième agrément (la <i>cheute et pincé</i>), qui consiste, comme son nom l'indique, en la concaténation d'une <i>cheute</i> et d'un <i>pincé</i>. <p>Ici, c'est beaucoup la formulation de Saint-Lambert qui est à l'origine de l'ambiguïté.</p> |
|--|--|--|

Si le tableau 10.3 aide à clarifier quelque peu les choses, il n'en demeure pas moins que les propos de Saint-Lambert qui y sont résumés font apparaître de manière manifeste que, même à l'époque qui nous occupe, le sujet des agréments rendait nécessaires des éclaircissements pour l'apprenant de la musique. Saint-Lambert formule d'ailleurs lui-même un commentaire qui va dans ce sens, au sujet des différents coulés de d'Anglebert :

Mr d'Anglebert, qui est l'inventeur de ces trois derniers Coulez, les designe tous par la même marque ; en quoy il me semble avoir fait une espèce de méprise : car ces Coulez s'exprimant differemment, surtout le second & le troisième ; ce n'est pas s'expliquer assez, que de les marquer tous de la même façon. C'est embarrasser un Ecolier, qui, voyant cette marque entre deux Notes, ne pourra distinguer quel Coulé il doit faire en cet endroit-là, n'étant pas encore capable de juger lequel y convient le mieux ; Et l'on ne doit laisser aucun doute dans l'esprit de ceux qu'on instruit. Il seroit donc peut-être plus à propos de marquer toute sorte de Coulé [...] (*ibid.* : 116).

Malgré le souhait qu'il formule ci-dessus (« *l'on ne doit laisser aucun doute dans l'esprit de ceux qu'on instruit* »), Saint-Lambert clôt tout de même sa section sur les agréments en invitant les musiciens et futurs musiciens à participer à la profusion d'agréments déjà existante ⁴³⁹:

Après avoir appris à [...] connaître [les Agréments qui sont en usage parmi les personnes qui touchent le mieux le clavecin], on pourra les pratiquer en toutes les occasions où l'on trouvera qu'ils seront à propos : car, comme je l'ay dit tant de fois, on est extrêmement libre sur le choix des Agrémens ; & dans les Pièces qu'on étudie, on peut en faire aux endroits même où ils ne seront pas marquez ; retrancher ceux qui y sont, si l'on trouve qu'ils ne siént pas bien à la Pièce, & y en ajoûter d'autres à son gré. On peut même, si l'on veut, négliger tous ceux que j'ay enseignez icy (excepté seulement les essentiels) & en composer soy-même de nouveaux selon son goût, si l'on se croit capable d'en inventer de plus beaux (*ibid.* : 123-124).

Cette profusion d'agréments perdura encore pendant quelques décennies, et se répandit également ailleurs en Europe – en Allemagne⁴⁴⁰, notamment – avec la diffusion du style français. Avec le temps, on se mit, sous l'influence italienne, à noter l'ornementation à l'aide de notes plutôt qu'en ayant recours à des symboles, et la terminologie des agréments s'est alors considérablement simplifiée : « *d'utilisation peu courante jusqu'en 1650, leur nombre et leur interprétation se sont développés dans les années 1650-1710 ; à partir de 1770, sous l'influence italienne notamment, leur quantité a diminué et leur exécution s'est simplifiée* » (« agréments » par Philippe Lescat, in BENOIT et al. 1992 : 6)).

Si le nombre de termes pour désigner les divers agréments est impressionnant, la plus grande difficulté ne réside pas tellement – ou alors, pas uniquement⁴⁴¹ – dans l'existence de cette multiplicité de termes pour un nombre *x* d'ornements ou d'agréments, mais bien dans les différences dans l'organisation et dans le découpage des différents concepts d'agréments. Comme

⁴³⁹ Dans une certaine limite : Saint-Lambert conseille tout de même de s'exercer d'abord aux agréments expliqués dans son ouvrage, puis de jouer la musique pour clavecin avec les agréments marqués sur la partition pendant un certain temps : « *on doit être persuadé, quelque bon goût qu'on ait pour le Clavecin, que si l'on n'a que six mois d'exercice, on ne peut pas si bien discerner ce qui donne de la grace au Jeu, que ceux qui ont pratiqué le Métier pendant vingt ou trente Ans, & qui ont acquis par cette longue expérience, une connoissance plus sûre de ce qui peut embellir leur Art* » (*ibid.* : 124).

⁴⁴⁰ Comme on peut le voir notamment dans les traités de Johann Joachim Quantz (1752 : *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, traduit la même année en français sous le titre *Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere*) et de Carl Philipp Emanuel Bach (1753 et 1762 : *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*).

⁴⁴¹ Cette difficulté est, en effet, non négligeable et, comme l'écrivait Arnold Dolmetsch au sujet des agréments, « *their names, moreover, are a great source of confusion, the same name being often applied to different ornaments, and the same ornament appearing under several names* » (1961 : 89).

le faisait remarquer en 1915 Arnold Dolmetsch, qui a consacré au sujet complexe des agréments pas moins de la moitié de son ouvrage⁴⁴² *The interpretation of early music*, « *it seems impossible to classify the ornaments logically; there are too many combinations and crosses between the various kinds* » (1961 : 89).

Ainsi, dans le texte étudié ici, chaque auteur semble avoir opéré, ou semble proposer, son propre découpage des différents agréments, et le cas du tremblement, premier des agréments figurant dans le tableau, en est un bon exemple : « *Monsieur d'Anglebert*⁴⁴³ *en distingue cinq* » (SAINT-LAMBERT *op. cit.* : 103), « *Mr. Nivers fait mention de trois differens Tremblemens* » (*ibid.* : 104), « *Mr. de Chambonnières & M^r le Begue, ne connoissent qu'une sorte de Tremblement* » (*ibid.* : 105).

Si l'on ne peut pas aller jusqu'à affirmer que chaque musicien ou que chaque compositeur de l'époque avait sa propre conception des agréments, on peut cependant affirmer sans doute aucun que ce sujet des agréments illustre de manière on ne peut plus probante le phénomène des terminologies d'école auquel nous avons fait la part belle au chapitre 2. Comme nous l'avons écrit alors, l'existence de ces terminologies d'école rend plus ardu le travail du terminologue. Comment établir clairement des relations de synonymie et de quasi-synonymie ? Comment concilier les différents découpages conceptuels rencontrés ? Est-ce d'ailleurs tout à fait possible ? Par ailleurs, étant donné les différents points de vue – anciens et modernes – présentés et discutés au chapitre 2, cela est-il absolument nécessaire ? Doit-on, en se resituant dans le contexte de l'époque, accepter cette profusion terminologique et conceptuelle, en se contentant de l'expliquer au mieux ? Ou alors, étant donné l'actualité des besoins de communication dans ce domaine, étant donné par ailleurs les contraintes informatiques des systèmes de gestion de bases de données terminologiques qui obligent à faire rentrer les éléments dans des cases prédéterminées, faut-il aller jusqu'à forcer certaines équivalences synonymiques ou quasi-synonymiques, ou encore tenter d'uniformiser les structures de concepts ? La bonne réponse se situe peut-être quelque part à mi-

⁴⁴² Dans lequel il passe en revue les éléments qu'il a relevés dans tous les traités des XVII^e et XVIII^e siècles qu'il a consultés, en tâchant d'y mettre un certain ordre. Il faut cependant noter que, bien qu'il fasse référence de manière rigoureuse à chacun de ces ouvrages, le portrait qu'il dresse des agréments englobe de manière monolithique les deux siècles étudiés, sans établir de distinction en fonction des différentes périodes qu'ils couvrent, en suivant une ligne non chronologique. Nous n'écartons pas la possibilité de procéder ultérieurement à une comparaison entre les déductions de Dolmetsch au sujet des agréments de la seconde moitié du XVII^e siècle et nos propres déductions.

⁴⁴³ « *Mr. d'Anglebert, qui diversifie beaucoup les Agrémens [...]* » (*ibid.* : 112).

chemin : fournir aux différents acteurs du domaine des outils pour faciliter la médiation linguistique.

Dans cette longue exploration de la terminologie des agréments, nous avons vu plusieurs moyens pour tenter de clarifier leur classification et pour expliquer leur surabondante terminologie, qui peut fréquemment laisser confus le terminologue (et le musicien). Nous avons exploré quelques voies pouvant permettre de détecter des relations synonymiques ou quasi-synonymiques, ou encore de restituer l'organisation conceptuelle des agréments : l'analyse du contexte et des marqueurs, mais également l'analyse et la comparaison des informations non textuelles. Il en est encore une, que nous n'avons pas illustrée ici et qui nous est offerte par certains ouvrages : il s'agit du recours aux instructions techniques d'exécution des agréments données par certains auteurs dans leur ouvrage, comme *L'Art de toucher le dessus et basse de viole* de Danoville (1687), traité dans lequel l'auteur donne pour chaque agrément qu'il présente la méthode pour le réaliser techniquement sur la viole de gambe, mais également le traité de Saint-Lambert, dans lequel il donne des indications sur la réalisation des agréments au clavecin, ou encore ceux de Bertrand de Bacilly pour le chant, de Guillaume-Gabriel Nivers pour l'orgue et de Jean Rousseau pour la viole, entre autres. Tout en gardant présent à l'esprit que la conception qu'a un auteur des agréments n'est pas nécessairement celle de ses contemporains – elle est même tout autre pour ce qui est du *pincé* de Danoville, comme nous l'avons vu –, ces explications techniques, une fois mises en pratique par un instrumentiste ou par un chanteur, peuvent venir éclairer la compréhension déjà apportée par les éléments textuels et par les explications en notation musicale. Ainsi, c'est par une combinatoire de toutes ces méthodes que l'on peut parvenir à mettre un certain ordre parmi les agréments.

Cependant, comme nous avons tenté de le démontrer, les nuances à apporter à chaque conclusion ou à chaque tentative de conclusion sont nombreuses et, bien que l'on puisse confirmer une parenté certaine entre deux ou plusieurs agréments, ainsi qu'entre deux ou plusieurs dénominations, le phénomène de terminologie d'école fait en sorte que même l'attribution de l'étiquette de synonyme ou de quasi-synonyme peut se révéler hardie. Dans tous les cas, la seule étiquette ne peut suffire, et celui ou celle qui souhaitera choisir le terme approprié pour un discours ou pour une traduction aura besoin d'informations supplémentaires pour utiliser adéquatement la terminologie des agréments, notamment pour ce qui est de savoir dans quel contexte il convient d'utiliser chacun des termes existants et s'il est nécessaire d'accompagner

le terme choisi d'une précision. C'est selon nous au terminologue qu'il revient de proposer des outils d'aide à la rédaction et à la communication spécialisée et à la vulgarisation, et c'est ce que nous explorerons au chapitre suivant.

10.2 *Modus, tempus et prolatio* ⁴⁴⁴

| | |
|---------------------------|------------------------|
| évolution des concepts | évolution des termes |
| nécrologie terminologique | variation diachronique |

| | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------|
| <i>common time</i> | <i>imperfect of the less</i> | <i>imperfect of the more</i> |
| <i>mensural music</i> | <i>mesure</i> | <i>mode majeur imparfait</i> |
| <i>mode majeur parfait</i> | <i>mode mineur imparfait</i> | <i>mode mineur parfait</i> |
| <i>mode rythmique</i> | <i>mode</i> | <i>mœuf</i> |
| <i>mood</i> | <i>notation proportionnelle</i> | <i>perfect of the less</i> |
| <i>perfect of the more</i> | <i>prolation</i> | <i>prolation imparfaite</i> |
| <i>prolation imparfaite majeure</i> | <i>prolation imparfaite mineure</i> | <i>prolation parfaite</i> |
| <i>prolation parfaite majeure</i> | <i>signe majeur</i> | <i>signe mineur</i> |
| <i>signe parfait</i> | <i>sous double</i> | <i>sous ternaire</i> |
| <i>sous triple</i> | <i>tempus</i> | <i>tempus imperfectum</i> |
| <i>tempus perfectum</i> | <i>tems imparfait</i> | <i>tems parfait</i> |

Le XVII^e siècle constitue une époque bouillonnante dans le domaine musical, comme nous l'avons déjà évoqué sur plusieurs sujets, et notamment en ce qui concerne ce qu'on nomme aujourd'hui la mesure. Comme le rappelle George Houle, « *the origins of the modern measure are found in the changes that occurred in mensural notation in the seventeenth century* » (HOULE 2000 : 32). Les changements survenus au XVII^e siècle en cette matière sont résumés par Roger Mathew Grant de la manière suivante : « *during this period*⁴⁴⁵, *the complex system of unbarred white mensural notation fell out of fashion in much of Western Europe, and notation that included regular barlines became more common. Through a slow and uneven process, theories of meter shifted their focus, explaining fewer complexities of the older mensural system* » (GRANT 2014 : 29). Ce sont les éléments présents dans les

⁴⁴⁴ Nous souhaitons préciser que cette fiche ne portera pas sur les différentes divisions de la mesure (types de mesure, signes de mesure), mais uniquement sur le système d'organisation hiérarchique des valeurs de note. Les différentes valeurs et figures de note feront cependant l'objet de notre analyse dans la fiche qui suit (en 10.3).

⁴⁴⁵ L'auteur fait ici référence aux XVI^e et XVII^e siècles.

ouvrages que nous avons étudiés, relatifs à ces changements et aux changements ultérieurs, sur lesquels nous souhaitons ici nous pencher.

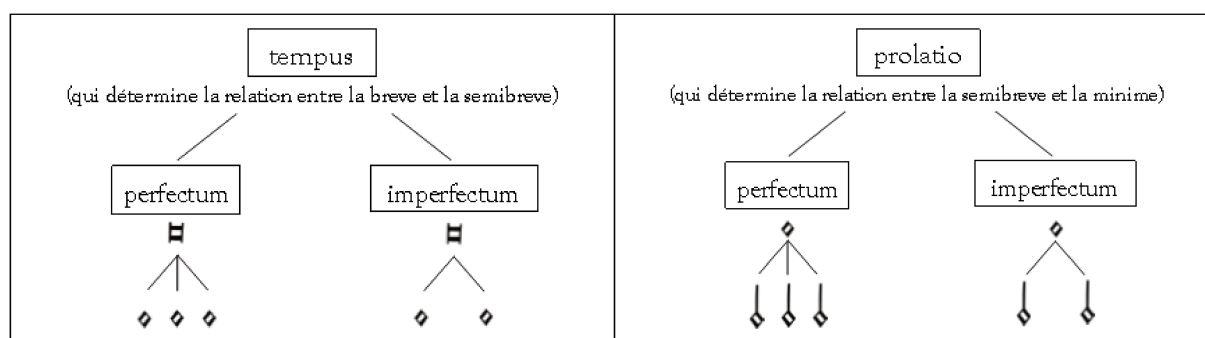
Ainsi, à la période étudiée, une organisation « moderne » des valeurs et figures de note est en train de remplacer l'ancienne organisation mais, comme c'est souvent le cas dans ce type de « révolution », on voit s'opposer une tendance plus conservatrice et une autre plus novatrice. Selon George Houle, cette transformation avait déjà commencé au début du XVII^e siècle, et elle touchait la musique et la notation musicale en général : « *we tend to consider the early seventeenth century as a time of rapid change in musical style and notation, yet the force of tradition was very powerful, and innovations in notation competed with strong habits of practice and vigorous expositions of old-fashioned theoretical concepts* » (HOULE *op. cit.* : 8). C'est également le point de vue de Grant, qui situe les transformations liées à la mesure par rapport aux autres transformations musicales de l'époque de la manière suivante :

We usually think of the period demarcated by the sixteenth and seventeenth centuries as a time of great change and upheaval in the history of music. Radical transformations took place with regard to musical style, and the conceptualizations of pitch, mode, and temperament were dramatically reimagined and recast. Theories of meter also underwent great revisions over the course of these two centuries, as changing stylistic and notational conventions warranted revised explanation. At the same time, however, certain themes in the tradition of writing on meter persist throughout the sixteenth and seventeenth centuries, and these continuities supersede the differences (GRANT, *op. cit.* : 15).

Comme on le constate, cet auteur souligne lui aussi la persistance d'un certain conservatisme dans le domaine de la mesure ; il évoque d'ailleurs, au sujet des différentes sources de l'époque qu'il a consultées « *a surprising continuity* » dans le traitement de ce sujet (*ibidem* : 16). Cependant, il constate que la part que les ouvrages théoriques de l'époque consacraient à la théorie de la *mesure* (ainsi qu'à tous les concepts qui gravitent à son alentour) est relativement moindre que celle consacrée, par exemple à l'harmonie (« *particularly in comparison to the lengthy and grand explanations of pitch and harmony, the writings on meter do not hold any pride of place* », *ibid.* : 17), ce qui expliquerait que de nombreux chercheurs, dont George Houle que nous citons ci-dessus, se sont davantage intéressés à l'interprétation de la notation en ce domaine qu'aux aspects théoriques qui y sont rattachés (*ibid.*).

À l'époque qui nous occupe, trois grands principes gouvernaient depuis la Renaissance la mesure : le mode (ou *modus*), qui déterminait la relation entre la *maxime* et la *longue*⁴⁴⁶, le temps (ou *tempus*), qui déterminait la relation entre la *breve* et la *semibreve*, et la prolation (ou *prolatio*), qui déterminait la relation entre la *semibreve* et la *minime*⁴⁴⁷. Cependant, comme le fait remarquer Ruth I. DeFord, le premier de ces trois éléments, le mode, était assez rare : « *most pieces have regular tempus and prolation, but minor modus is limited to relatively complex works and major modus is extremely rare* » (DEFORD 2015 : 36). En réalité, comme l'explique cette auteure, « *both levels of modus went out of use after the early sixteenth century* » (*ibidem*). C'est la raison pour laquelle nous nous concentrerons ici principalement sur les deux derniers éléments, le temps et la prolation. Ceux-ci s'organisaient en *perfectum* et en *imperfectum*, comme on peut le voir dans la figure 10.8 ci-dessous.

Figure 10.8 – *Tempus* et *prolatio* (illustrés à partir de HOULE 2000. : 13)



Comme on peut le remarquer, *perfectum* et *imperfectum* (mais également leurs synonymes de l'époque *maggiore* et *minore*⁴⁴⁸) se rapportent respectivement à une division ternaire ou binaire de la valeur de la note (la *brève*, dans le cas du *tempus*, et la *semibrève* dans celui de la *prolatio*)⁴⁴⁹. Il s'agit donc là d'une manière différente de diviser les valeurs de note et d'organiser les proportions de durée entre elles. De nos jours, dans le domaine général de la musique, on n'utilise plus qu'une seule de ces manières, en vertu de laquelle chaque valeur de note vaut le double de celle qui est

⁴⁴⁶ Les différentes valeurs et figures de note seront expliquées en 10.3. Voici néanmoins un tableau qui récapitule celles dont il sera question dans cette fiche.

| maxime | longue | brève | semi-brève | minime |
|--------|--------|-------|------------|--------|
| ☐ | ☐ | ☐ | ◊ | ◊ |

⁴⁴⁷ HOULE, *op. cit.* : 13.

⁴⁴⁸ DEFORD, *op. cit.* : 35.

⁴⁴⁹ À partir de la *minime*, les subdivisions étaient toujours binaires (*ibidem*).

immédiatement plus courte : par exemple, une ronde vaut deux blanches, une blanche vaut deux noires, une noire vaut deux croches, et ainsi de suite⁴⁵⁰. Cette organisation en *tempus* et en *prolatio*⁴⁵¹ avait, semble-t-il, toujours cours en France à la première moitié du XVII^e siècle (DU COUSU 1658 : 46-48), mais n'était déjà plus en usage⁴⁵² à la seconde moitié du siècle, tandis que, en Angleterre, on la retrouve encore dans quelques ouvrages jusqu'à la fin du XVII^e siècle, même si plusieurs auteurs n'y font plus référence qu'en tant que concepts appartenant au passé, une attitude qui se généralise vers la fin du siècle et dans les premières années du XVIII^e siècle. De fait, en 1789, Charles Burney écrivait dans sa *General History of Music* : « *the great difficulty in old compositions, without bars*⁴⁵³, *is in movement of Triple, or as it was called Perfect-time, where, without a point, a Long was equal to three Breves, and a Breve to three Semibreves* » (BURNEY 1789 : 714). La compréhension de l'ancienne manière d'organiser le rythme s'était alors perdue dans la pratique habituelle de la musique.

10.2.1 En Angleterre

En Angleterre, après la fin du XVII^e siècle, à peine quelques auteurs ont fait référence aux concepts de *prolatio* et de *tempus* (HERISSONE 2000 : 37-38). Chez deux des auteurs anglais dont nous avons étudié les ouvrages pour notre étude en synchronie historique, il est fait mention de quatre différents *moods* : *perfect of the less*, *perfect of the more*, *imperfect of the less*⁴⁵⁴ et *imperfect of the more*⁴⁵⁵, *moods* qui organisaient respectivement les valeurs de notes de la manière décrite à la figure 10.9 à la page suivante. Cette figure nous montre que, dans le *perfect of the more*, chaque valeur de note vaut (en durée) le tiers de la valeur immédiatement plus longue, et inversement (une *large* vaut

⁴⁵⁰ Comme l'explique George Houle, « *the notation of meter in the seventeenth century is not yet that of measure notation, in which the speed of individual notes is largely dependent upon a tempo word. In modern notation, relatively small note values may represent slow notes and large note values fast notes, although this is an apparent contradiction. It is only in the late seventeenth century that the concept of slow and fast movements emerges in musical forms* » (HOULE 2000 : 33).

⁴⁵¹ Nous verrons que ces concepts ont été désignés, à la période étudiée, par tout un ensemble de termes (*degré*, *signe*, *prolation*, *mode* et *mood*, etc.).

⁴⁵² Ou, du moins en sortie d'usage (*ibidem*).

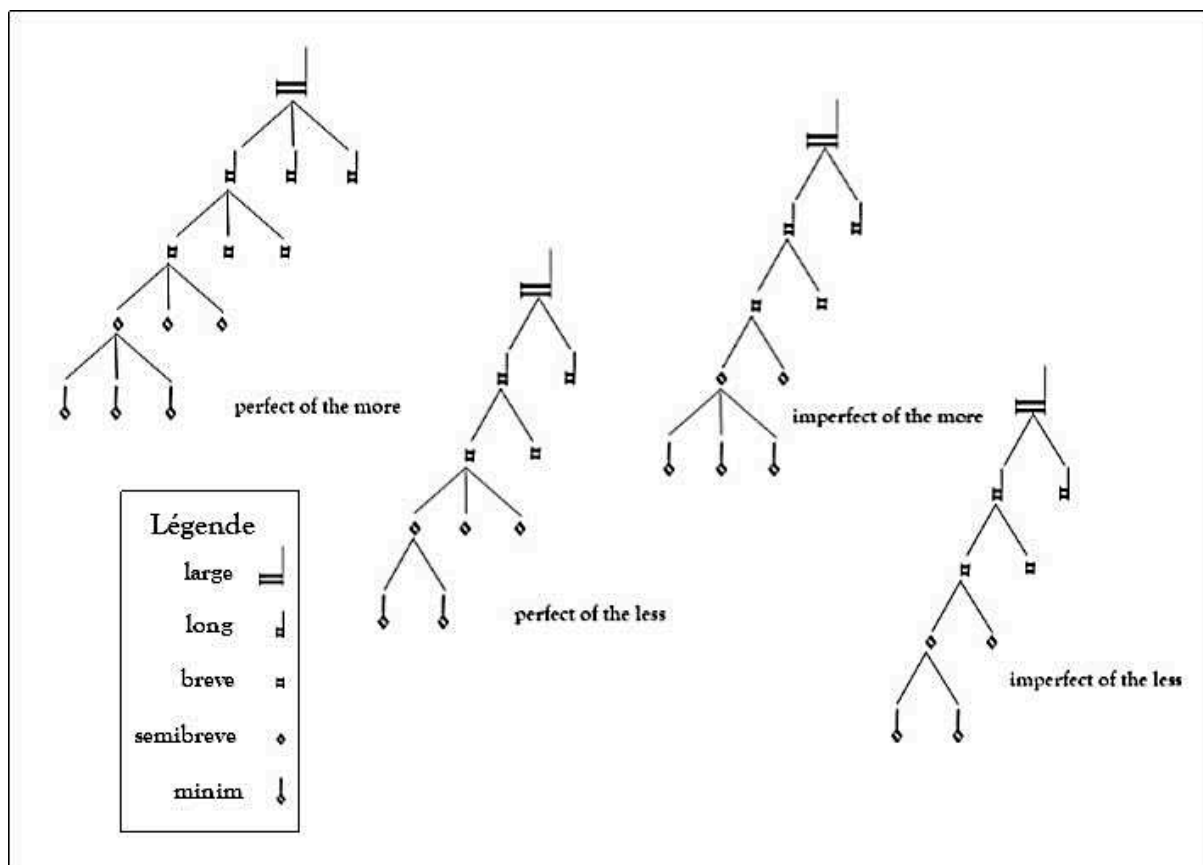
⁴⁵³ Les barres de mesure n'ont en effet commencé à apparaître dans les partitions des instruments solistes ou dans les parties séparées qu'au début du XVII^e siècle, mais ce n'est qu'au cours de la seconde moitié du siècle que leur présence systématique s'est régularisée.

⁴⁵⁴ À la seconde moitié du XVII^e siècle, deux dénominations, l'ancienne et la nouvelle, étaient connues pour ce *mood*, comme l'écrit Christopher Simpson : « *the fourth Mood they named Imperfect of the Less, which we call the Common Mood* » (1665 : 15). Il s'agit là d'un cas de plurinymie diachronique.

⁴⁵⁵ Les données de départ de la présente analyse sont celles qui figurent dans notre base de données et qui sont mentionnées ici.

trois longs, une *long* vaut trois *breves*, et ainsi de suite) ; que, dans le *perfect of the less*, une seule des valeurs de note, la *breve*, se divise en trois, tandis que toutes les autres se divisent en deux ; que, dans l'*imperfect of the more*, toutes les valeurs de note se divisent en deux, sauf la *semibreve* qui, elle, se divise en trois ; que, enfin, dans l'*imperfect of the less*, toutes les valeurs de note se divisent en deux.

Figure 10.9 – Les quatre *moods* rythmiques (illustrés à partir de SIMPSON 1667 : 14-16)



Le *Musical Banquet* de 1651 (publié par John Playford, mais également signé par William Lawes) informe ses lecteurs que « *the Ancient Masters of Musick used four or more Moods for the dividing of the Time and Proportion of the Notes; but in these latter Times, two is onely usuall* » (PLAYFORD & LAWES 1651 : s. p.). Un quart de siècle plus tard, Playford écrit ce qui suit dans l'édition de 1674 de son *Introduction to the Skill of Musick* :

These four Moods were used in former times, but of late years, those of our Nation that have Composed Musick, either Vocal or Instrumental, have made use only of the two latter; that is to say, the Imperfect of the More and Imperfect of the Less, one being called the Triple Time, the other the Duple or Common Time, these two being sufficient to express much variety of Musick (PLAYFORD 1674 : 31).

Mais pourquoi donc, un quart de siècle après avoir écrit que le système mensural n'utilisait plus les quatre *moods* originaux décrits à la figure 10.9 ci-dessus, continuer à les intégrer à l'apprentissage (de base) de l'amateur musicien ? Playford apporte lui-même la réponse à cette question : « *however, because the Italians do at this day use in their Musick all four, I will not omit to give you the Definitions and Proportions of them in their order, and be more large upon the two latter, because most used by the Practitioners of Musick in this our Nation* » (*ibidem*). Ainsi donc, pour Playford, l'arrivée ou la présence en Angleterre de partitions d'origine italienne (et, on peut le penser, la présence de musiciens italiens) justifiait pleinement qu'on continuât à montrer ou à enseigner les *moods* aux apprenants de musique, même amateurs⁴⁵⁶.

Ceci étant dit, il faut également prendre en compte le type d'ouvrage que constitue celui de Playford. Il s'agit en effet d'un ouvrage destiné à des débutants ou à des amateurs. En ce sens, la remarque suivante de George Houle peut permettre d'apporter un éclairage supplémentaire :

Notation in the early seventeenth century was a highly learned art, dependent on a complex tradition and governed by intricate rules. Expert knowledge of the system was part of the education of a complete musician. He or she would need to know historical as well as current interpretations of old notation. It is not surprising that method books offered simplifications as well as interpretations of notation to amateurs and beginners (HOULE *op. cit.* : 29).

Ainsi, les enseignements de Playford au sujet des différents *moods*, mais aussi ceux que l'on retrouve dans le *Compendium of Practical Musick* ou dans les *Principles of Practical Musick* de Simpson, constituent très certainement une simplification destinée à informer de l'existence de ces *moods* mais sans embrouiller l'apprenant de musique avec les concepts de *mode*, de *tempus* et de *prolatio*. D'ailleurs, comme le fait remarquer Houle, Playford inclut les informations sur les quatre *moods* vus ci-dessus dans les éditions de 1662 et de 1674 de l'*Introduction to the skill of Musick*, mais on n'en retrouve plus que deux (le *Common-Time* et le *Tripla-time*) dans l'édition de 1697 (et même déjà dans l'édition de 1694, ajouterions-nous⁴⁵⁷) du même ouvrage (HOULE 2000 : 30). Cette volonté de simplification pourrait d'ailleurs expliquer que l'on ne retrouve pas d'informations détaillées sur le sujet chez Thomas Mace, par exemple, qui ne fait référence qu'à deux « *signs of time* », le **C** et le **3** (*ibidem*).

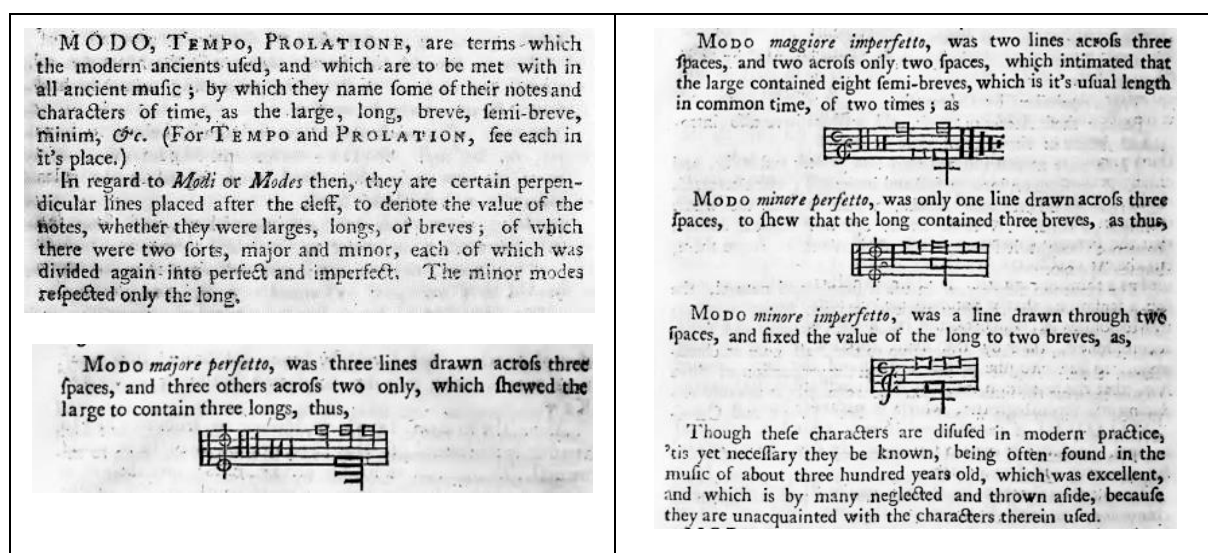
⁴⁵⁶ Nous verrons, pour la France, que Sébastien de Brossard signale lui aussi une survivance de certaines des *prolations* « *chez les Italiens modernes* ». Les conclusions que nous en tirerons alors s'appliquent également ici.

⁴⁵⁷ PLAYFORD & LOGGAN : 25-28.

À partir du XVIII^e siècle, dans les dictionnaires, c'est sous les entrées *mode*, *modus* ou *mood*, *prolation* ou *prolatio*, ainsi que *tempo*, *tempus* ou *time* que l'on trouve des mentions de ces différents concepts (HOULE 2000 : 13 et suivantes). Dans le *Musical Dictionary* de Grassineau-Pepusch de 1740, on trouve des entrées pour ces trois concepts (*modo*, *prolation* et *time*) et, tel que l'on pouvait s'y attendre, s'agissant, comme nous l'avons dit en 8.1.3, d'une traduction enrichie du *Dictionnaire* de Brossard, le contenu de ces entrées est assez semblable (quoique abrégé et comportant de très légères modifications) au contenu de l'original.

Ainsi, sous « *modo* », on retrouve ce qui suit :

Figure 10.10 — « *Modo, Tempo, Prolatione* » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 137-138)



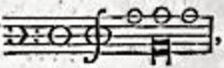
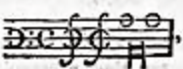





Il s'agit donc très nettement ici de concepts qui appartiennent au passé⁴⁵⁸. Pour ce qui est des *modes*, notons qu'il est désigné ici surtout comme des signes ou des caractères que l'on retrouve sur les partitions anciennes (« *they are some perpendicular lines...* »). Il est précisé que le mode pouvait être *majeur* ou *mineur*, et on donne les seules précisions nécessaires à la compréhension de la notation ancienne. L'élément le plus intéressant de cet article en est certainement la dernière phrase : « *though these characters are disused in modern practice, 'tis yet necessary they be known, being often found in the music of about three hundred years old, which was excellent, and which is by many neglected and thrown aside, because they are unacquainted with the characters therein used* ». Tout d'abord, cet énoncé confirme l'ancienneté de la sortie ancienne de l'usage de cette manière d'organiser les valeurs de note. Ensuite, il nous conforte dans l'idée que nous avons exprimée

⁴⁵⁸ La référence aux « *modern ancients* » doit ici se comprendre par opposition aux Anciens grecs et romains.

plus haut selon laquelle, bien après qu'une pratique musicale tombe en désuétude, on continue à transmettre certaines notions dans le but que perdure une connaissance passive qui permet l'entendement de la musique passée. L'énoncé laisse supposer au lecteur que cette pratique remonte au début du XV^e siècle (« *the music of about three hundred years old* ») – alors que nous savons aujourd'hui qu'elle a eu cours bien après. Enfin, il informe encore sur le fait que la musique ancienne est ignorée de plusieurs à l'époque de la publication de ce dictionnaire (1740).

Sous l'entrée « *time* », on trouve dans ce *Musical Dictionary* ce qui suit :

Figure 10.11 – « *Time* » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 282-283)

| | |
|--|--|
| <p>According to the antients the <i>Time</i> was a certain character plac'd after the cleff, to shew how many semi-breves the breve contains, and hence arose those different distinctions into <i>Tempo perfetta</i>, and <i>tempo imperfecto</i>, in the latter whereof the breve was equal to, or contained no more than two semi-breves, but in the former 'twas equal to three, and each of these had its particular character, the former for instance had these two characters peculiar to itself , and the latter these three , the characters of the first shew the breve to be equal to three semi-breves, those of the last, that it contains but two.</p> <p>When the characters of the latter is a simple C, (which is called a semi-circle) it makes what the <i>Italians</i> call <i>Tempo ordinario</i>, or <i>Tempo ala Semi-brevis</i>, because 'tis more than the other, and that under this character the measure contains a semi-breve; but when 'tis turned to the left, thus , the notes are lessened by half their value, and the semi-breve instead of being a whole bar, is but half a one or two <i>Times</i>, the minim or its value in less notes one time of the measure.</p> <p>This <i>Sign</i> is sometimes barred or cut cross by a perpendicular line thus , and turned to left, thus  in both which shapes</p> | <p>it marks what the <i>Italians</i> call <i>Tempo alla Breve</i>; because anciently these characters diminished the notes by one half, and therefore a breve was required to the bar; but at present they intimate that the measure be beat or divided into two parts slow, and into four pretty quick, unless contradicted by the words <i>Largo</i>, <i>Adagio</i>, <i>Lento</i>, &c. but when to these signs are added the words, <i>Da capella</i>, or <i>alla Breve</i>, the measure is to be beat extremely quick.</p> <p>Some of the moderns divide time into two species only, the first they term <i>Tempo Maggiore</i>, with this Sign ; in which the notes are sung <i>alla Breve</i>, or diminished of half their value, so that to every bar a breve was required instead of a semi-breve. The second <i>Tempo minore</i>, wherein the notes had their common values, or a semi-breve in the bar. The's are ordinarily called common <i>Time</i>, but if a figure of 3. followed either of these, it alters their denomination to <i>Tempo ternario maggiore</i>, or <i>minore</i>, according to the sign thus marked, for which see <i>TRIPLE</i>.</p> <p>Again some mark the measures of two crotchets with a 2, or ; signifying the bar to be equal to two notes, whereof four make a semi-breve.</p> |
|--|--|

Encore une fois, on fait d'emblée référence à la notation : « *the Time was a certain character...* »⁴⁵⁹.

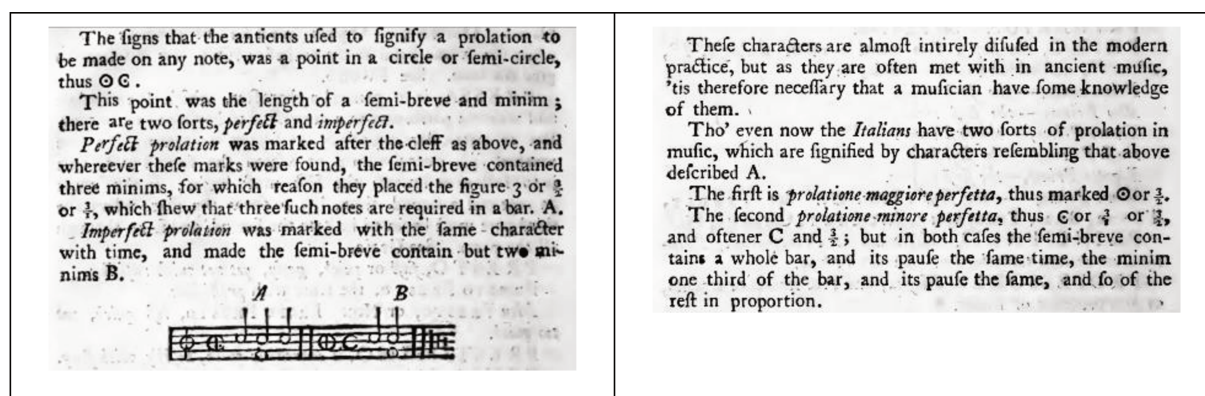
Bien qu'on établisse la distinction entre *tempo maggiore* et *tempo minore*, il faut remarquer une certaine amalgamation entre le concept plus ancien de *tempus* auquel nous faisons référence au début de cette fiche et le concept plus moderne de *tempo* que l'on peut assimiler à la mesure, ainsi

⁴⁵⁹ On remarque qu'il n'est plus question, ici, comme c'était le cas dans l'article « *modo* », des « *modern ancients* », mais des « *ancients* » – au lecteur, donc, de relativiser le sens qu'il convient de donner à ce mot.

qu'avec les termes de mouvement comme *largo*, *adagio*, *lento*^{460, 461}. De cette amalgamation, on perçoit clairement qu'il s'agit déjà de connaissances purement passives.

Enfin, sous l'entrée « *prolation* », on trouve ce qui suit :

Figure 10.12 — « *Prolation* » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 184)



De nouveau, le concept est défini comme un élément de notation (« *the signs...* »)⁴⁶². Ce qui est intéressant dans cet article est la remarque suivante : « *these characters are almost intirely disused in the modern practice, but as they are often met with in ancient music, 'tis therefore necessary that a musician have some knowledge of them* ». Cela confirme une fois encore la tombée en désuétude de cette pratique, mais également sa méconnaissance (déplorée) par de nombreux musiciens de l'époque.

Ainsi, au sujet de la *prolation*, on peut lire chez Thomas Busby qu'il s'agissait d'une « *method used in the old music of determining the power of semibreves and minims* » (BUSBY 1806 et 1823), et que la *prolation* était divisée « *into perfect and imperfect, and each into major or minor* » (*ibidem*). On ne trouve dans ces deux dictionnaires aucune mention des termes *perfect/imperfect of the more/less* ; cependant, il est question, au sujet de la « *old music* » (*ibid.*) de *greater/lesser imperfect* et de *greater/lesser perfect*, dont on comprend qu'ils sont équivalents, bien que ces termes figurent uniquement dans les entrées traitant de *sesqui-alterate* (qu'il décrit comme un type de mesure ternaire « *in the old music* » (*ibid.*)), et non pas dans celui consacré à la *prolation*.

⁴⁶⁰ Deux de ces termes figurent parmi les xénismes que nous avons relevé au cours de notre dépouillement et seront examinés plus loin en 10.4.

⁴⁶¹ Il s'agit de ce que George Houle nomme « *words to indicate tempo* », et qui sont apparus au XVII^e siècle. À leur sujet, Houle écrit qu'ils servaient à « *mediate the conflicts and uncertainties of note values, signs and proportions*. [...] *As the vocabulary of tempo words became richer and more precise later in the [seventeenth] century, the terms gained in authority and were able to indicate finer degrees in the change of speed* » (HOULE 2000 : 2).

⁴⁶² La remarque formulée précédemment au sujet des « *ancients* » trouve ici aussi toute sa pertinence.

On trouve cependant dans cet ouvrage une entrée « *time* », dans laquelle on peut lire ce qui suit :

Figure 10.13 – « **Time** » (BUSBY 1806 : s. p. ; BUSBY 1823 : 322-323)

The old musicians were acquainted with no more than two sorts of *time*: one of *three* measures in a bar, which they called perfect; and the other of *two*, considered as imperfect.

When the *time* was perfect, the breve was equal to three semibreves, which was expressed by an entire circle, barred or not barred, and sometimes also by this compound character $\frac{3}{4}$. When the *time* was imperfect, the breve was equal to only two semibreves, which was indicated by a semi-circle, or C.

Sometimes the C was reversed, as thus \ominus , which signified a diminution, of one half, of the powers of the notes: a particularity sometimes denoted in the more modern music by a perpendicular bar drawn through the character, as thus $\text{C}\perp$. The *time* of the full C was generally called the *major-time*; and that of the reversed \ominus the *minor-time*.

The moderns have added to the old music a combination of *times*; but still we may say that we have no more than two *times*, common and triple, since the *time* of nine crotchets, or nine quavers in a bar, is but a species of triple-time, and that of six crotchets, or six quavers in a bar, though called a compound common-time, being measured by two beats, one down and one up, is as absolutely common time as that of four or two crotchets in a bar.

Nous retrouvons dans cet extrait la même mention de *major-time* et de *minor-time* (équivalents du *tempo maggiore* et du *tempo minore* de chez Grassineau-Pepusch). Pour ce qui est de la division des valeurs de note, il est uniquement question de « *three measures in a bar* » et de « *two [measures] in a bar* ».

En 1825, John Feltham Danneley décrit le *tempus* de la manière qui suit :

Figure 10.14 – « **Tempus** » et « **Time** » (DANNELEY 1825 : s. p.)

TEMPUS PERFECTUM, this expression denoted, according to our fore-fathers, that species of time in which the brevis was equal to three semibreves.

TEMPUS IMPERFECTUM, in former days, denoted that species of time in which the brevis was equal to two semibreves; and was designated by the following character or sign; thus, $\text{C}\perp$, or a $\text{C}\perp$ with a vertical line drawn through its centre.

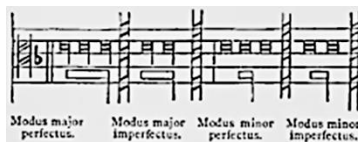
TIME, see articles Measure, Binary, Ternary, Common Time and Triple Time.

Il s'agit là de mentions et d'explications très sommaires, mais qui font cette fois clairement référence à la subdivision de la brève en x semi-brèves. C'est tout aussi sommairement qu'il décrit la *prolation* comme étant une « *method formerly used to determine the value of semibreve notes in that of a breve; or minim in that of a semibreve* » (*ibidem* : s. p.), et qu'il précise que les Anciens « *divided the prolation into perfect and imperfect, and both into major or minor* » (*ibidem*). Il ajoute que d'autres signes

($\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$) ont depuis été ajoutés à la *perfect prolation* et que, « *at the present day, prolations are abolished ; the division sous double has superceded the sous ternaire* » (*ibid.*). Il est intéressant de constater que les références de Danneley concernent la musique française : on retrouve en effet deux des termes utilisés par Jean-Jacques Rousseau dans l'article cité ci-après (figure 10.20 et figure 10.21) (« sous double » et « sous ternaire »). Dix ans plus tard, en 1834, William Smith Porter et Lowell Mason se contentent d'une très brève entrée pour *prolation* : « *a method used in old music, for determining the value of semibreves and minims* » (PORTER & MASON 1834 : 319), ainsi que d'une mention de *l'imperfect or double time* sous l'entrée de la lettre C. La *prolation* est également mentionnée très brièvement par W. Wilson (1835) ; c'est également le cas dans le *Dictionary of Musical Terms* de John Stainer (1889), qui en traite sous l'entrée consacrée au terme latin *prolatio*. Cet auteur offre toutefois à ses lecteurs un article « *modus* », qui explique ce qui suit :

Figure 10.15 – « *Modus* » (STAINER, 1889 : 295-296)

One of the three divisions of mensurable music [see Tempus and Prolatio]. Modus major was the division of a Maxim (*notula maxima*) into Longs. Modus minor the division of a Long into Breves. The “Modus major” was perfect when the Maxim contained three Longs, imperfect when it contained two. The “Modus minor” was perfect when the Long contained three Breves, imperfect when it contained two. The following (from Franchinus) exhibits the different kinds of Modus.



The division of Modus into “major” and “minor” was later in date than the division of mensurable music, into Modus, Tempus, Prolatio. Originally Modus (like Tempus and Prolatio) was only divided into Perfect and Imperfect. The former having the sign $\square \cdot \cdot \cdot$, the latter $\square \square$. This seems the more consistent, as then *Modus* is the division of Longs into Breves; *Tempus* the division of Breves into Semibreves; *Prolatio* the division of Semibreves into Minims. Each of these is *Perfect* when the division under it is trinary, *Imperfect* when binary.

Theodore Baker (1907 : 131-132) traite un peu plus longuement du sujet (sous l'entrée « *mensurable notation* »), mais il fait surtout référence au système de division de la mesure en usage à la période antérieure au XVII^e siècle. Toutefois, à l'article « *tempus* », il mentionne le *tempus perfectum* et le *tempus imperfectum*, en expliquant les deux types de subdivision de la semi-brève que ces deux *tempus* supposent. Cependant, il présente ces deux types de *tempus* comme étant des concepts propres à la musique médiévale. L'entrée « *prolatio* » du *Cyclopaedic Dictionary of Music* de Ralph Dunstan fait tout juste deux lignes et demie (DUNSTAN 1908 : 319), et le sujet y est à

peine abordé sous l'entrée « *mensural Musik* »⁴⁶³ (*ibidem* : 258). L'ouvrage de Dunstan contient également deux très brèves entrées pour « *mood* » et pour « *tempus* ». Dans la première, il écrit simplement « *used by early writers instead of Mode in speaking of the Time-Table, when the Large, Long and Breve might be divided into 2 or 3* » (*ibid.* : 267) ; la seconde précise ce qui suit : « *Tempus perfectum. the division of a breve into 3 semibreves in mesural music. Tempus imperfectum. The division of a breve into 2 semibreves in mensural music* » (*ibid.* : 408).

D'après les éléments réunis ci-dessus, on voit bien que, même si les ouvrages cités font une certaine mention du système de la prolation, on semble avoir, au fil du temps, « oublié » qu'elle avait encore cours (à tout le moins en Italie, comme l'indiquait Playford) à la seconde moitié du XVII^e siècle. Les termes *perfect of the more*, *perfect of the less*, *imperfect of the more* et *imperfect of the less* n'apparaissent dans aucun des ouvrages que nous avons consultés pour l'étude diachronique.

10.2.2 En France

En français, ces diverses manières de diviser les valeurs comprenaient notamment la *prolation parfaite majeure* ou *mode majeur parfait*, la *prolation parfaite mineure* ou *mode mineur parfait*, la *prolation imparfaite majeure* ou *mode majeur imparfait* et la *prolation imparfaite mineure* ou *mode mineur imparfait*. Antoine du Cousu, présenté par George Houle comme un « *musical conservative* » (*op. cit.* : 18), décrit de la manière suivante les quatre modes rythmiques (qu'il désigne sous les noms de *mode majeur parfait*, *mode mineur parfait*, *signe parfait* ou *temps parfait*, et *prolation parfaite*) :

Figure 10.16 – Explication de la prolation (DU COUSU 1658 : 46-48)

Il y a des degrez ou Signes parfaits, et d'autres imparfaits : Les degrez parfaits sont quatre, qui seruent pour les quatre principales Notes. Le premier s'appelle Mode majeur parfait, et sert pour la Maxime seulement, qui est mesurée par trois Longues : Il se marque par deux Pauses qui remplissent trois espaces, et par vn demy Cercle (qui est le Temps imparfait) suiuant immediatement. (a) ce degré n'est plus en vsage.

Le second degré parfait, s'appelle Mode mineur parfait, et sert pour la Longue seulement qui est mesurée par trois Brefues : Il se marque par vne Pause, qui remplit trois espaces, et par vn demy-Cercle qui suit immediatement : (b) Il n'est non plus en vsage que le precedent. Les pauses dont j'ay parlé tant pour ce degré, que pour l'autre, ne seruent de rien pour le silence ; mais seulement pour marque du degré ; et il faut

⁴⁶³ Il s'agit du terme allemand.

observer que par tout où est le Mode majeur parfait, le Mode mineur parfait y est aussi, et non pas au contraire.

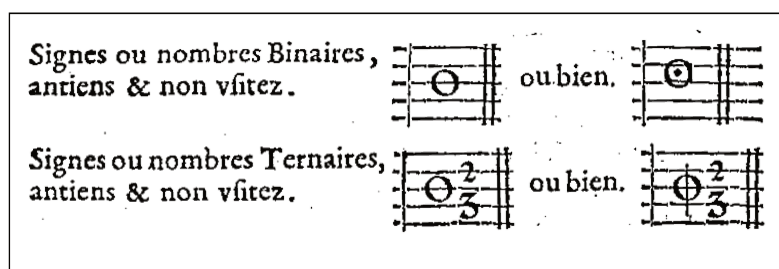
Le troisieme degré ou Signe parfait, qui seul nous est demeuré, et duquel l'on se sert à tous momens, (mais le plus souuent tout au contraire de bien) s'appelle Temps parfait : il sert pour la Brefue seulement, qui est mesurée par trois Semibrefues ; et il se marque par vn Cercle entier. (c)

Le quatriesme et dernier degré parfait, qui est encore assez delaisé ; s'appelle Prolation parfaite. Il sert pour la Semibrefue seulement, qui est mesurée par trois Minimés ; et il se marque par vn demy Cercle, avec vn Point au dedans. (d)



Du Cousu explique qu'un seul des modes rythmiques, le *signe parfait*, est encore en usage à son époque – déjà, en 1658, ce qui vient confirmer ce que nous affirmions au début de cette fiche. Dans sa présentation des différents signes de mesure binaires et ternaires, La Voye Mignot mentionne quatre signes « *antiens & non usitez* » (1666 : 13) :

Figure 10.17 – Signes ou nombres binaires et ternaires, antiens & non usitez
(LA VOYE MIGNOT 1666 : 13)



Il écrit cependant :

Mais ceux qui sont de nostre temps ayants [sic] jugé que cette multiplicité de signes & de nombres, causoit beaucoup plus de confusion qu'elle n'apportoit de facilité & d'intelligence, ont creu qu'il se falloit seulement servir de ceux que je marqueray ci-dessous, assavoir pour la mesure Binaire du **C** simple, du **C** barré, ou bien du deux en chiffre, comme **2** (LA VOYE MIGNOT 1666 : 12-13)⁴⁶⁴.

En effet, d'après George Houle, « *only the more conservative and old-fashioned notation of the mid-seventeenth century makes use of these signs* » (2000 : 14). Ainsi, à l'époque où La Voye Mignot publiait la deuxième édition de son traité⁴⁶⁵, les différents concepts de modes rythmiques étaient

⁴⁶⁴ Passage qui figurait déjà dans l'édition de 1656.

⁴⁶⁵ La première édition de son *Traité de musique* remonte à 1656.

déjà tombés en désuétude – cependant, le fait que les termes continuent à apparaître, ne serait-ce que dans des traités, rend impossible de parler à leur sujet de nécrologie terminologique. À l'aube du XVIII^e siècle, Monsieur de Saint-Lambert ne mentionne plus que le *signe majeur* (qui se marque d'un C^{466}) et le *signe mineur* (qui se marque d'un C^{467}) : « le *Signe MAJEUR* assigne aux *Pièces* un mouvement grave & lent, expliqué aux pages précédentes, & qui étant bien entendu, explique tous ceux de la première espèce ; car le *Signe MINEUR* leur donne le mouvement une fois plus vite que le majeur » (1702 : 56). À leur sujet, il écrit également que « le *SIGNE MAJEUR* vaut quatre Noires dans la Mesure, ou la valeur de quatre Noires » (*ibidem* : 38), et que « aux *Pièces* marquées du *Signe mineur*, la Mesure ne se bat qu'à deux Temps ; le premier en baissant la main, ce qu'on appelle *FRAPPER*, & le second en la relevant, selon cette figure » (*ibid.* : 44). Chez Saint-Lambert (1702), ces deux modes rythmiques ne constituent plus que deux signes de mesure parmi tous les autres qu'il mentionne, ce à quoi est conforme la tradition musicale actuelle. On remarque, au passage, qu'aucune référence n'est faite au passé de ces modes rythmiques ou prolations.

Figure 10.18 – Nom et démonstration des Signes (SAINT-LAMBERT 1702 : 37)

| <i>Noms & Démonstration des Signes.</i> | | | |
|---|-----------------------|-------------------------|--------------------------|
| C | ⌘ | 2 | 4 8 |
| Majeur. | Mineur. | Binaire. | Quatre pour huit. |
| $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{8}$ |
| Trois pour deux | Trinaire. | Trois pour huit. | |
| <i>ou</i> | <i>ou</i> | | |
| Double triple. | Triple simple. | | |
| $\frac{6}{4}$ | | | $\frac{6}{8}$ |
| Six pour quatre. | | | Six pour huit. |

⁴⁶⁶ Où l'on reconnaît un signe de mesure qui a toujours cours aujourd'hui, celui de la mesure à quatre temps.

⁴⁶⁷ Où l'on reconnaît un signe de mesure qui a toujours cours aujourd'hui, celui de la mesure dite *alla breve*.

Tout comme l'avait fait Du Cousu, Sébastien de Brossard présente dans son *Dictionnaire de musique* quatre différents *modes* ou *mœufs*, mais de légères différences dans la terminologie :

Figure 10.19 — « *Modo, Tempo, Prolatione* » (BROSSARD 1708 : 67-68)⁴⁶⁸

Ce sont des termes dont se servoient nos Anciens, et qu'on trouve aussi chez les Italiens pour nommer certains signes qu'ils avoient pour la valeur des Nottes, *Maxime*, *Longue*, *Breve*, *Semibreve* et *Minime*. Nous parlerons de *Tempo* et de *Prolatione* à leur rang. A l'égard du premier, on le nomme en François *Mode* et vulgairement *Mœuf*. C'étoient certaines lignes perpendiculaires qu'on mettoit après la Clef pour marquer la valeur des Nottes *Maxime*, *Longue* et *Breve*. Il y en avoit de deux sortes, le *majeur*, et le *mineur*, et chacun d'iceux étoit ou *parfait*, ou *imparfait*. Les deux *majeurs* étoient pour la *Maxime* ; les deux *mineurs* étoient pour la *Longue*.

Le *Mode majeur parfait* se marquoit avec trois lignes qui emplissoient chacune trois espaces, et trois autres qui n'en emplissoient que deux. Cela marquoit que la *Maxime*, valoit autant que trois *Longues*. Voyez cy derrière A.

Le *Mode majeur imparfait*, étoit marqué avec deux lignes qui emplissoient trois espaces et deux autres qui n'en emplissoient que deux. Cela marquoit que la *Maxime* ne valoit que deux longues, ou 8 mesures qui est sa valeur ordinaire sous la mesure *binaire* ou à deux temps. Voyez, B.

Le *Mode mineur parfait*, étoit marqué par une ligne qui traversoit trois espaces, et cela marquoit, que la *Longue* valoit trois *Breves*. Voyez, C.

Le *Mode mineur imparfait*, enfin, étoit marqué, par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, et cela marquoit que la *Longue* ne valoit que deux *Breves*. Voyez, D.

Tout cela n'est d'aucun usage dans la Musique moderne, mais cela se trouve encore fort souvent dans les Musiques de 2. à 300. ans en ça, qui ne laissent pas d'être excellentes, et que beaucoup de gens ne méprisent peut-être, que parce qu'ils ne les sçavent pas déchiffrer.

The image shows four examples of musical notation on a five-line staff, labeled A, B, C, and D. Each example consists of a series of vertical lines (signes) placed on the lines and spaces of the staff. Example A shows three lines that each span three spaces, representing the 'Mœuf maj. parfait'. Example B shows two lines that each span three spaces and two lines that span two spaces, representing the 'Mœuf maj. imparf.'. Example C shows one line that spans three spaces, representing the 'Mœuf min. parfait'. Example D shows one line that spans two spaces, representing the 'Mœuf min. imparf.'. Below each example is a caption: 'Signes de Mœuf maj. parfait.', 'Signes de Mœuf maj. imparf.', 'Signes de Mœuf min. parfait.', and 'Signes de Mœuf min. imparf.' respectively.

Tout comme dans la version anglaise ultérieure de ce dictionnaire, il est fait référence dans l'extrait ci-dessus, à la musique « de 2. à 300. ans en ça » – ce qui signifierait dans ce cas, dans la musique datant de 1400 à 1500 environ (et la même remarque faite précédemment vaut : nous savons que ce système a perduré au-delà de ces dates). On peut par ailleurs savourer au passage dans sa version originale le dernier commentaire de Brossard : « que beaucoup de gens ne méprisent peut-être, que parce qu'ils ne les sçavent pas déchiffrer ».

⁴⁶⁸ Nous avons vu à la figure 10.10 la traduction anglaise « enrichie » de cet extrait chez Grassineau-Pepusch.

Par ailleurs, dans l'article « *prolatione ou prolazione* », Brossard donne une explication assez compliquée du concept, avant de poursuivre en précisant qu'« *on ne voit plus que rarement de ces signes, on en a trouvé depuis de moins embarrassants [sic], mais on en trouve quelques fois, et un véritable Musicien doit du moins en avoir quelque idée en cas de besoin* ». Il s'empresse d'ajouter que « *les Italiens Modernes ont encore souvent dans leur Musiques deux sortes de Prolations* » (*ibidem* : 98). Ainsi donc, bien que l'objet « prolation » n'existe plus dans la musique française, il continue d'exister dans la musique italienne. Si l'on considérait ceci strictement du point de vue de la musique française (ou de la terminologie servant à décrire la musique française), on pourrait considérer que l'objet « prolation » a disparu, entraînant avec lui terme et concept, ce qui correspondrait à un cas de nécrologie terminologique. Cependant, l'autarcie culturelle étant tout aussi inenvisageable à l'époque qu'elle l'est aujourd'hui, terme, concept et objet ont perduré jusqu'à Brossard.

Mais qu'en a-t-il été par la suite ? Bien qu'il n'en donne pas la raison, Jean-Jacques Rousseau semble lui aussi juger que, bien qu'on ne s'en serve plus depuis longtemps à son époque, il est nécessaire d'expliquer aux lecteurs de son *Dictionnaire* en quoi consistaient les *prolations*. À leur sujet, il explique que :

Figure 10.20 – Explication de la prolation (J.-J. ROUSSEAU 1768)

PROLATION : C'est dans nos anciennes Musiques une manière de déterminer la valeur des Notes semi-Brèves sur celle de la Brève, ou des Minimés sur celle de la semi-Brève. Cette *Prolation* se marquoit après la Clef, & quelquefois après le signe du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Mesure ternaire, & se marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Brève à la semi-Brève : ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la semi-Brève à la Minimé. [...]

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Mesure binaire, & se marquoit comme le Tems par un simple cercle quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure [...].

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *Prolation* parfaite : outre le cercle & le demi-cercle on se servit du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou semi-Brèves, pour celle de la Brève ou Quarrée ; & du chiffre $\frac{3}{4}$ pour exprimer la valeur de trois Minimés ou Blanches, pour la Ronde ou semi-Brève.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* sont abolies ; la division sous-double l'a emporté sur la sous ternaire ; & il faut avoir recours à des exceptions & à des signes particuliers, pour exprimer le

partage d'une note quelconque entre trois autres Notes égales⁴⁶⁹ (J.-J. ROUSSEAU 1768 : 392-393).

Il ajoute ce qui suit, à l'article « Valeurs de notes », dans lequel il pousse plus loin son explication de l'évolution des anciens modes rythmiques :

Figure 10.21 – Évolution de la mesure (J.-J. ROUSSEAU 1768)

La semi-Brève ou Ronde, qui vaut une Mesure entière, est la plus longue Valeur de Notes demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les Valeurs de toutes les autres Notes, & comme la Mesure binaire, qui avoit passé longtemps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres Mesures ; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite ; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux seulement ; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des Notes⁴⁷⁰ (J.-J. ROUSSEAU 1768 : 530-531).

Au sujet du désormais ancien système alliant *mode*, *temps* et *prolation*, J.-J. Rousseau fait la réflexion suivante.

Cette manière d'exprimer le Temps ou la Mesure des Notes changea entièrement durant le cours du dernier siècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque Mesure entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de Notes qui renfermoient plusieurs Mesures. La Mesure en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile ; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en Mesure des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du temps de Henri III (ROUSSEAU, J.-J. 1768 : 283).

C'est donc effectivement, d'après cet auteur, au XVII^e siècle que s'est produite ce qu'on pourrait appeler la « mutation » de l'organisation de la mesure et de la manière de subdiviser les valeurs de note. Ce commentaire de J.-J. Rousseau nous informe aussi sur le fait qu'il existe, déjà en 1768, un hiatus entre la musique « contemporaine » et celle des siècles précédents. Disséminées dans

⁴⁶⁹ J.-J. Rousseau fait ici référence au *triolet*, toujours en usage aujourd'hui.

⁴⁷⁰ La référence au *triolet* est ici encore plus évidente.

différents articles du dictionnaire de J.-J. Rousseau, on retrouve également d'autres informations pertinentes sur le sujet dont nous traitons ici ; en voici un bref florilège :

Figure 10.22 – Reproduction de différents articles du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau en lien avec les modes rythmiques

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CO est, dans nos Musiques anciennes, le signe de ce qu'on appelloit *Tems* parfait ; c'est-à-dire de la Mesure triple ou à trois *Tems*, à la différence du *Tems* imparfait ou de la Mesure double, qu'on marquoit par un **C** simple, ou un **O** tronqué à droite ou à gauche, C ou O .

Le *Tems* parfait se marquoit quelquefois par un **O** simple, quelquefois par un **O** pointé en dedans de cette manière O , ou par un **O** barré, ainsi ϕ . (Voyez *TEMS*.)

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 339)

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la *Prolation* mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre *Tems*, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez *MODE*, *PROLATION*.)

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 61)

Nos anciens Musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de Mesures ou de *Tems* ; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Mesure parfaite ; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mesure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les signes qu'ils ajoûtoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage comme ils font aujourd'hui ; mais ils fixoient aussi la valeur relative des Notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la *Maxime*, à la *Longue* & à la *semi-Brève*.

A l'égard de la *Brève*, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la *Brève* ou *Quarrée* valoit trois *Rondes* ou *semi-Brèves* ; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la *Brève* ne valoit que deux *Rondes* ; & cela se marquoit par un demi-cercle ou **C**. Quelquefois ils tournoient le **C** à rebours ; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le **C**, C . Quelques-uns ont aussi appelé *Tems mineur* cette Mesure du **C** barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du **C** plein ou de la Mesure ordinaire à quatre *Tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des anciens de même que la double ; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manières de diviser les Notes , nous n'avons retenu que la sous-double , quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre ; de sorte que , pour diviser une Mesure ou un Tems en trois parties égales , les signes nous manquent , & à peine fait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajouté aux anciennes Musiques une combinaison de Tems, qui est la Mesure à quatre ; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux Tems & trois Tems pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 505-506)

Dans nos anciennes Musiques, on appelloit aussi *Modes* par rapport à la Mesure ou au Tems certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général ; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure ; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés , à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes , selon le *Mode* , en nombre & en longueur ; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *Modes* : le majeur , qui se rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur , qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 297)

Aucun des termes pouvant référer à l'un ou l'autre des concepts traités dans la présente fiche n'apparaît dans le *Dictionnaire* de Meude-Monpas de 1787. Pour sa part, Castil-Blaze se contente de recopier intégralement⁴⁷¹ l'explication fournie (figure 10.22 ci-dessus) soixante ans plus tôt par J.-J. Rousseau (CASTIL-BLAZE : 1828). Dans le *Nouveau Dictionnaire de musique* de Soullier (1855), l'explication de *prolation* est, en comparaison, assez succincte :

Figure 10.23 – Explication de prolation (SOULLIER 1855 : 248)

Lorsqu'on donnoit à la ronde une valeur de trois blanches ou minimes, on indiquoit le temps avec un cercle ou demi-cercle au milieu duquel on marquoit un point, à peu près comme aujourd'hui dans le point d'orgue, et on lui donnoit le nom de prolatio major ou perfecta ; mais lorsque la ronde ne valoit que deux blanches comme aujourd'hui, alors on s'abstenoit du point et on l'appelloit prolatio minor ou imperfecta.

⁴⁷¹ Et sans guillemets !

En outre, cet auteur ne fait aucune mention des *modes*, ni de la question de la mesure (et du *tempus*).

Le *Dictionnaire de musique historique et théorique* des frères Escudier répète le procédé de Castil-Blaze relaté ci-dessus, mais en se contentant de reproduire uniquement le premier paragraphe de l'explication de J.-J. Rousseau (figure 10.22 ci-dessus), en en changeant un mot ou deux (ESCUДИER & ESCUDIER 1872 : 394). On retrouve toutefois dans ce dictionnaire les très succinctes entrées suivantes :

Figure 10.24 – « *Tempus imperfectum* » et « *Tempus perfectum* »
(ESCUДИER & ESCUDIER 1872 : 453)

| |
|---|
| <p>TEMPUS IMPERFECTUM. Nom ancien de la mesure à temps pairs, où une brève avait la valeur de deux semibrèves.</p> <p>TEMPUS PERFECTUM. C'est ainsi qu'on appelait autrefois la mesures à temps impairs, où la brève valait deux semi-brèves.</p> |
|---|

C'est dans un ouvrage non lexicographique que nous retrouvons à cette époque (fin du XIX^e siècle) le plus d'information sur les anciens modes de division rythmique. En effet, dans le cinquième tome de son *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, François-Joseph Fétis (1876 : chapitres 3 et 4) consacre de nombreuses pages à ce sujet – son récit s'arrête toutefois avant le XVII^e siècle.

Pour ce qui est des ouvrages lexicographiques, ce n'est que dans le *Dictionnaire pratique et historique de la musique* de Michel Brenet⁴⁷² que, malgré une définition bien concise de la prolation⁴⁷³ (« *terme usité à partir du XIV^e s. pour indiquer les diverses manières de diviser une mesure. La mesure marquée par une longue parfaite pouvait être divisée en deux, c'était la P. imparfaite, ou en trois, P. parfaite* » – BRENET 1926 : 369)), nous retrouvons une explication assez étoffée sur l'histoire de la *notation proportionnelle* (dans l'article « *notation* »). En revanche, ce dictionnaire offre deux pages d'explications sur l'origine et l'évolution de la prolation (*ibidem* : 297-298), ainsi qu'une très brève explication du *tempus* : « *temps parfait, imparfait. Dans la notation proportionnelle, on distinguait le temps parfait, tempus perfectum, O, le temps imparfait, par un demi-cercle* » (*ibidem* : 436-437). Il faut se rappeler que l'ouvrage de Brenet a été publié pendant l'entre-deux-guerres, alors que le

⁴⁷² Michel Brenet est le pseudonyme de (Antoinette Christine) Marie Brenet.

⁴⁷³ Mais qu'on pourrait qualifier d'incomplète, car elle ne fait référence qu'à deux des quatre prolations.

mouvement de la musique ancienne et la recherche musicologique (à laquelle l'auteur³⁸ a largement participé) sont en plein essor. Des termes et des concepts ressurgissent.

L'étude détaillée dans les deux langues de l'évolution des différents termes et concepts rattachés au système des modes rythmiques permet de constater ce qui suit : d'un contexte où ces notions étaient soit anciennes, soit uniquement propres à la musique d'un pays, tout en continuant tout de même à être transmises, on est passé à une période au cours de laquelle certains éléments de connaissance terminologique et conceptuelle se sont perdus, puis à une troisième qui voit la musicologie s'y intéresser à nouveau, et que termes et concepts retrouvent une actualité. L'ouvrage de George Houle (2000) *Meter in Music 1600-1800* montre bien, par ailleurs, que ce champ de connaissance est revenu sur le devant de la scène. Les modes, *tempus* et prolations, ainsi que le système des modes rythmiques ne sont aujourd'hui enseignés que dans les cours d'histoire de la musique (pour les étudiants de musique non spécialisés en musique ancienne) ; cependant, ils font partie de ce qu'un musicien spécialisé dans la musique ancienne doit non seulement apprendre⁴⁷⁴, mais également maîtriser s'il souhaite s'attaquer à la musique plus ancienne.

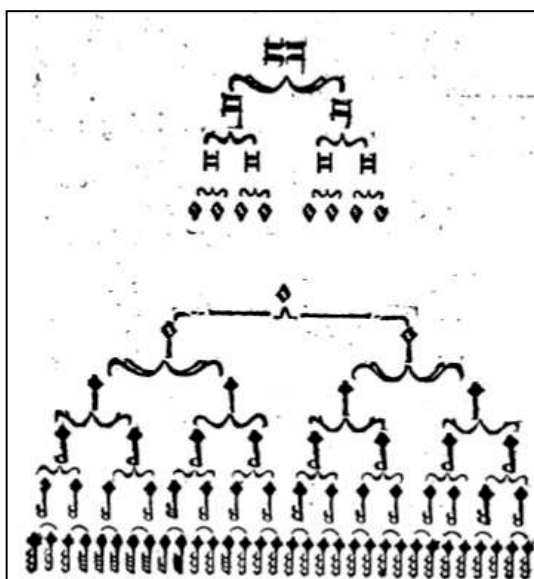
⁴⁷⁴ Ces notions sont figurent dans les programmes de musique ancienne dans les conservatoires, notamment dans le cours d'*Ars musica* offert au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

10.3 Valeurs et figures de note

| | |
|---|---------------------------|
| caractère mobile | nécrologie terminologique |
| pluronymie diachronique | pluronymie synchronique |
| relégation au niveau de la connaissance | variation diachronique |

| | | |
|-------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| <i>blanche</i> | <i>brefve</i> | <i>breve</i> |
| <i>brief</i> | <i>briefe</i> | <i>carrée</i> |
| <i>croche</i> | <i>crochet</i> | <i>crochuë</i> |
| <i>crotchet</i> | <i>demie</i> | <i>demiquaver</i> |
| <i>demisemi-quaver</i> | <i>double croche</i> | <i>doublecroche</i> |
| <i>double-croche</i> | <i>double-crochuë</i> | <i>entière</i> |
| <i>figures de notes</i> | <i>fuze</i> | <i>huitième</i> |
| <i>large</i> | <i>long</i> | <i>longa</i> |
| <i>longue</i> | <i>maxima nota</i> | <i>minim</i> |
| <i>minima nota</i> | <i>minime</i> | <i>minime</i> |
| <i>noire à queüe</i> | <i>noire barrée</i> | <i>nota brevis</i> |
| <i>nota larga</i> | <i>quadruple-croche</i> | <i>quadruple-croche</i> |
| <i>quarrée</i> | <i>quarrée à queüe</i> | <i>quart</i> |
| <i>quaver</i> | <i>ronde</i> | <i>ronde avec une queüe</i> |
| <i>ronde sans queüe</i> | <i>seizième</i> | <i>semibrefve</i> |
| <i>semibreve</i> | <i>semi-breve</i> | <i>semi-brève</i> |
| <i>semibrief</i> | <i>semibriefe</i> | <i>semifuze</i> |
| <i>semiminime</i> | <i>semi-quaver</i> | <i>triple croche</i> |
| <i>triple-croche</i> | <i>valeur de notes</i> | |

Dans le cas des modes rythmiques présentés ci-dessus, nous avons procédé à une étude diachronique sur l'évolution de cet ensemble de termes et de concepts entre la période que nous avons étudiée et le début du XX^e siècle. Cependant, certains concepts que nous avons relevés au cours de notre étude en synchronie historique se prêtent également à une étude diachronique à l'intérieur même de la seconde moitié du XVII^e siècle. C'est le cas notamment des différentes valeurs et figures de note. Dans cette fiche, nous verrons ainsi se dessiner au fil du temps non seulement une évolution des désignations des différentes valeurs ou figures de note, mais également une évolution dans les concepts auxquels ces termes renvoient.

Figure 10.25 – Arborescence des valeurs de note⁴⁷⁵ (SIMPSON 1667 : 16)

Les valeurs ou figures de note⁴⁷⁶ représentent les différentes valeurs (ou durées) des notes. Chaque « valeur de note » (durée) est représentée par une « figure de note » (symbole)⁴⁷⁷ et correspond à un concept précis. Dans le mode rythmique qui a « survécu » depuis le XVII^e siècle (comme on l'a vu en 10.2), les différentes « valeurs de note » ou « figures de note » s'organisent en arborescence, chacune d'entre elles valant la moitié (en durée) de celle qui la précède, comme on peut le voir dans la figure 10.25 ci-dessus.

10.3.1 Les valeurs et figures de note en France

Dès 1658, Antoine du Cousu nous indique que certaines valeurs de note (et, par conséquent, leur dénomination) sont plus anciennes que d'autres : il s'agit de la *maxime*, de la *longue*, de la *brefue*, de la *semibrefue* et de la *minime*.

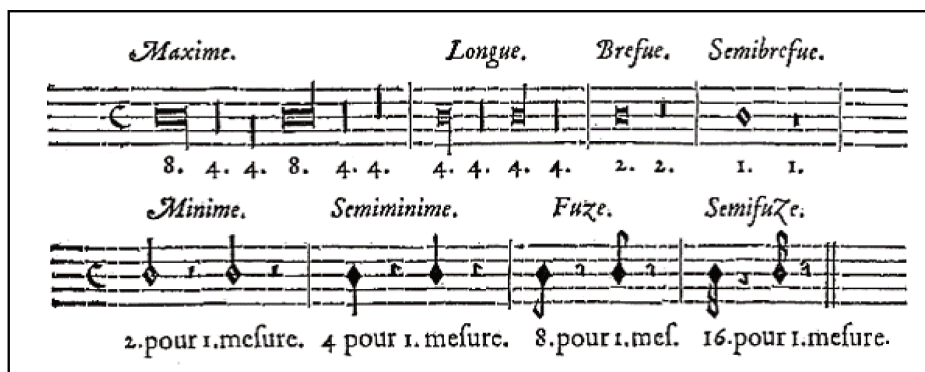
Il y a huit figures ou Notes différentes dans la Musique, à sçavoir, Maxime, Longue, Brefue, Semibrefue, Minime, Semiminime, Fuze et Semifuze ; dont les trois dernières ont esté adjoustées pour chanter plus promptement ; car les Anciens ne se seruoient que des cinq premières (DU COUSU 1658 : 39).

⁴⁷⁵ Dans le *Common mood*, mode rythmique qui a survécu aux trois autres modes rythmiques (le « *perfect of the more* », le « *perfect of the less* » et le « *imperfect of the more* ») utilisés par « *the Antients* » (SIMPSON 1665 : 18).

⁴⁷⁶ Nous nous trouvons ici dans un cas de double couche de langage : la *valeur de note* réfère à la valeur en durée d'une note lorsqu'elle est jouée, chantée ou pensée, tandis que la *figure de note* constitue la représentation graphique de cette valeur.

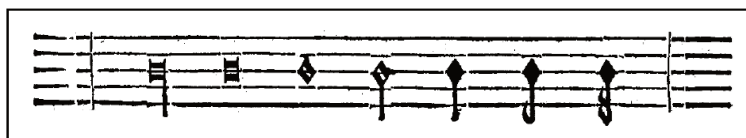
⁴⁷⁷ À la seconde moitié du XVII^e siècle, bien que la terminologie des valeurs et des figures de note n'ait pas encore été uniforme, la notation de ces valeurs ou figures de note (symboles), elle, était déjà normalisée.

Figure 10.26 – Les figures de note selon du Cousu (1658 : 39)







Curieusement, quelques années plus tard, La Voye Mignot ne donne dans un premier temps aucun terme précis pour les différentes valeurs ou figures de note. Il donne, certes, un exemple graphique de chacune d'entre elles (figure 10.27 ci-dessous), mais il identifie ensuite chacun de ces exemples au moyen d'une périphrase descriptive (voir tableau 10.7) plutôt que par un terme (LA VOYE MIGNOT 1666 : 14-16). Il procède d'ailleurs de la même manière pour les différents silences, alors que ses collègues usent dans ce cas, comme pour les valeurs de note, de dénominations précises. Les représentations graphiques que donne La Voye Mignot des différentes valeurs de note sont les suivantes :




Figure 10.27 – « Des valeurs des nottes » (LA VOYE MIGNOT 1666 : 13)



Dans le cadre de la mesure binaire, il explique ces valeurs de note de la manière qui suit :






Tableau 10.7 – Les valeurs de note dans la mesure binaire, selon La Voye Mignot (1666 : 14)

| figure de note | périphrase descriptive |
|---|---|
|  | « la [note] qui est quarrée et qui a la queüe à droit » |
|  | « celle qui est quarrée, et qui n'a point de queüe » |
|  | « celle qui est ronde sans queüe » |
|  | « celle qui est ronde avec queue en haut, ou en bas » |

| | |
|---|---|
|  | « celle qui est noire avec une queue en haut ou en bas » |
|  | « celle qui est noire avec queue en haut ou en bas, et qui a un crochet » |
|  | « celle qui est noire avec une queue en haut ou en bas, et qui est doublement crochée » |

C'est seulement au moment d'expliquer les valeurs de note dans le cadre des différents types de mesures ternaires qu'il use de dénominations un peu plus précises :

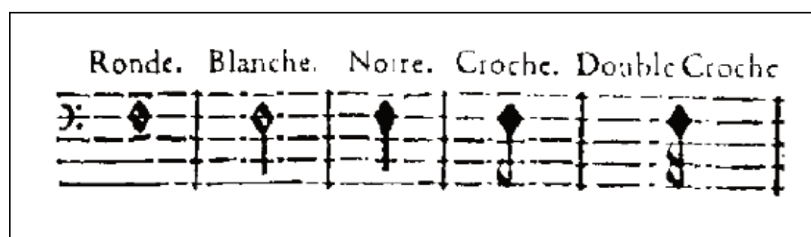
Tableau 10.8 – Les valeurs de note dans les mesures ternaires (triple blanc), selon La Voye Mignot (1666 : 14-16)

| figure de note | triple blanc [1] | triple blanc [2] | triple blanc [3] |
|---|-----------------------------|--------------------------------|---------------------------------|
|  | <i>note quarrée</i> | | |
|  | <i>ronde sans qu'eüe</i> | <i>note ronde sans queue</i> | |
|  | <i>ronde avec une queue</i> | <i>ronde avec une queue</i> | <i>ronde avec une queue</i> |
|  | <i>noire à queue</i> | <i>noire à queue</i> | <i>noire avec une queue</i> |
|  | | <i>noire crochée ou barrée</i> | <i>noire crochée, ou barrée</i> |

Il est difficile d'expliquer l'absence d'une terminologie précise pour des éléments aussi fondamentaux dans l'apprentissage de la musique que les valeurs et les figures de note. On ne peut que supputer quant aux raisons pour lesquelles La Voye Mignot n'en a pas usé : aura-t-il, par exemple, jugé que cette terminologie pourrait être rébarbative pour des apprenants de musique ? Impossible de l'affirmer. Par ailleurs, on note que cet auteur ne donne aucune indication (commentaire métaterminologique) à caractère diachronique au sujet des valeurs ou des figures de note. *Quid*, par exemple, de la *maxime* présente dans le traité de du Cousu ?

Cependant, chez Danoville (1687), on ne retrouve que cinq valeurs et figures de note, et leurs noms ne sont plus les mêmes que chez du Cousu : *ronde* (plutôt que *semibrefve*), *blanche* (plutôt que *minime*), *noire* (plutôt que *semiminime*), *croche* (plutôt que *fuze*) et *double croche* (plutôt que *semifuze*) :

Figure 10.28 – Valeurs de note (DANOVILLE 1687 : 18)



Vingt ans plus tard, Danoville, qui est très laconique sur ce sujet, ne dit pas pourquoi il n'a présenté que ces cinq valeurs et figures de note, ni n'offre d'explication sur le devenir des autres figures qui apparaissaient chez du Cousu et (en partie) chez La Voye Mignot (*maxime, longue et brève*). Du Cousu écrivait déjà que ces valeurs de note étaient anciennes : on ne peut que supposer que, à l'époque de Danoville, elles ont définitivement disparu de la réalité musicale.

Pour sa part, le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) donne les définitions suivantes des différentes valeurs et figures de note :

Tableau 10.9 – Définitions des valeurs de note (FURETIÈRE 1690)

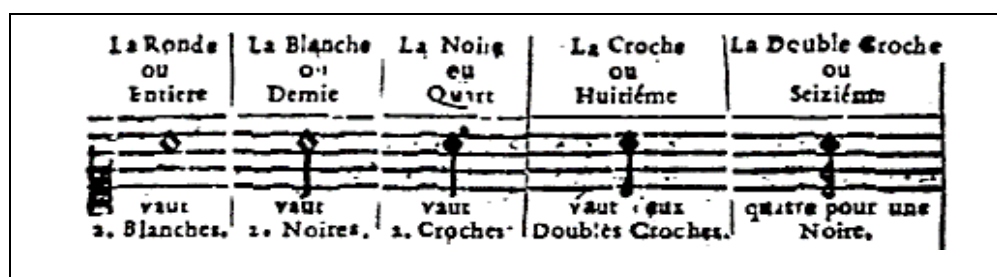
| Valeur de note | Définition |
|----------------|--|
| maxime | La plus grande de les [sic] notes, qui vaut 12. mesures, et est figurée par un quarré long avec une queüe |
| longue | Note blanche figurée par un quarré avec une queuë, qui vaut le tiers d'une maxime ou quatre mesures |
| brève | Notte blanche figurée comme un quarré sans queuë, qui vaut deux mesures |
| semi-brève | Note blanche figurée en quarré, sans queuë, qui est posée sur ses angles ou en losenge, qui vaut une mesure |
| minime | Note faite en losenge, qui a une queuë, qui vaut la moitié d'une mesure. On l'appelle aussi blanche. |
| blanche | [pas d'entrée pour <i>blanche</i>] |
| noire | Les nottes noires ne valent que la moitié des blanches. |
| crochuë | Nottes qui sont noires en haut, et qui ont un petit crochet par enbas, ce qui les diminuë de moitié de leur valeur, et precipite leur mouvement. La crochuë vaut la huitième partie d'une notte. |
| double crochuë | Il y a aussi la double crochuë, qui a deux crochets au bas, et qui diminuë de moitié la valeur de la crochuë, desorte que la double crochuë ne vaut que la seizième partie d'une notte. |

Bien que son *Dictionnaire* ait été publié après le traité de Danoville, on constate que Furetière demeure en quelque sorte fidèle aux dénominations « anciennes » : les termes de *ronde, croche* et

double croche utilisés par Danoville n'y figurent pas, même si, le nom de ces deux dernières valeurs, *crochuë*⁴⁷⁸ et *double crochuë*⁴⁷⁹ s'apparente aux dénominations récentes. De plus, la *blanche* n'est que mentionnée dans la définition de *minime*, mais aucune entrée propre ne lui est consacrée. En revanche, *fuze* et *semifuze* (termes utilisés par du Cousu en 1658) ne figurent pas non plus dans le *Dictionnaire de Furetière*.

Nous allons retrouver ces valeurs de note anciennes vers la fin du siècle. En effet, dans ses *Éléments de musique* de 1696, Étienne Loulié mentionne, en plus des valeurs et figures de note que l'on retrouvait chez Danoville, celles que l'on avait relevées chez du Cousu, avec toutefois une terminologie différente. En tout, Loulié présente neuf valeurs ou figures de note : *maxime*, *quarrée à queüë*⁴⁸⁰, *quarrée*, *ronde ou entière*⁴⁸¹, *blanche ou demie*⁴⁸², *noire ou quart*, *croche ou huitième*⁴⁸³, *double croche ou seizième*⁴⁸⁴ et *triple croche*⁴⁸⁵, comme on peut le voir dans les figures 10.29 et 10.30 ci-dessous.

Figure 10.29 — « Noms, Figures et Valleurs des Nottes ordinaires » (LOULIÉ 1696 : 94)



⁴⁷⁸ Variante que l'on retrouve aussi chez Bolognese (1669), Furetière (1690) et Ozanam (1691).

⁴⁷⁹ Variante que l'on retrouve aussi chez Bolognese (1669).

⁴⁸⁰ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *longue* et *quarrée à queüë*.

⁴⁸¹ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *ronde*, *ronde sans queüë*, *note ronde sans queüë*, *entière* et *semibrefve*.

⁴⁸² Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *blanche*, *ronde avec une queüë*, *demie*, *minime* et *blanche à queüë*.

⁴⁸³ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *croche*, *huitième*, *noire barrée*, *fuze*, *noire crochée*, *crochée*, *crochuë*, *crochue* et *crochüe*.

⁴⁸⁴ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *double croche*, *seizième*, *semifuze*, *noire doublement crochée*, *noire doublement barrée*, *doublement crochée*, *double crochuë*, *double crochüe*, *double crochue* et *double crochée*.

⁴⁸⁵ Terminologie qui est également en partie semblable à la terminologie standard des valeurs de note enseignée aujourd'hui : *carrée*, *ronde*, *blanche*, *noire*, *croche*, *double-croche* et *triple-croche*.

Figure 10.30 – « Noms, Figures et Valeurs des Nottes peu en usage » (LOULIÉ 1696 : 30)



Parmi ces différentes valeurs et figures de note, Loulié en identifie trois comme n'étant « *plus en usage* » – ou, du moins, plus en usage *en France*, soit la *Maxime*, la *Longue* ou *quarrée à queuë* et la *Quarrée* :

La *Maxime* vaut huit Rondes. La *Longue* ou *quarrée à queuë* vaut quatre Rondes. La *Quarrée* vaut deux Rondes. La *Triple Croche* ne vaut que la moitié d'une double Croche. Les trois premières Nottes cy-dessus ne sont d'usage que dans les Ouvrages de Musique des Anciens ou des Estrangers. La *Triple Croche* n'est guere d'usage que dans la musique pour les Instruments (LOULIÉ 1696 : 30).

À peine six ans plus tard, en 1702, dans les *Principes du clavecin* de Monsieur de Saint-Lambert, ces mêmes figures ou valeurs de note semblent à nouveau avoir totalement disparu de la terminologie musicale – et de la musique elle-même : « *il y a de cinq sortes de Notes, dont voicy les noms & les figures* » (1702 : 25). En effet, cet auteur ne fait aucune mention des autres valeurs et figures de notes mentionnées précédemment.

Figure 10.31 – Les « sortes de Notes » (SAINT-LAMBERT 1702 : 25)



L'analyse des éléments présentés ci-dessus permet de constater que l'on assiste ici à deux différentes manifestations de variation diachronique.

Tout d'abord, les *termes* désignant les valeurs et figures de note ont évolué, comme en témoignent les différents exemples présentés ci-dessus. L'apparition de nouveaux termes (néonymie) a progressivement amené la disparition des termes plus anciens (nécrologie terminologique des

termes). Ainsi, la dénomination de *longue* utilisée par du Cousu a fait place à celle de *quarrée à queuë*, chez Loulié ; de même, le terme *semibrefve* semble avoir été remplacé, chez Danoville et Loulié, par celui de *ronde*. C'est également le cas de *brève*, qui a disparu au profit de *quarrée*, chez Loulié.

Par ailleurs, la mention chez Loulié d'un usage de certaines valeurs ou figures de note anciennes chez les « *Estrangers* » correspond au même cas de figure que celui que nous avons vu précédemment au sujet des *moods* rythmiques et des prolations : on lit ici que la *maxime*, la *longue* et la *quarrée* ont disparu en tant qu'objets dans la musique française, mais elles continuent à exister dans la musique étrangère (la « *Musique [...] des Estrangers* ») et en tant qu'objets historiques (la « *Musique des Anciens* ») – et c'est vraisemblablement là la raison de leur présence dans ce traité. Dès lors que les *objets* continuent à exister ailleurs et à être mentionnés, décrits ou commentés, on ne peut pas véritablement parler pour ces différents *concepts* de nécrologie terminologique – on pourrait à la rigueur parler d'une nécrologie terminologique partielle, dans certains contextes.

Pour pouvoir confirmer ou infirmer les hypothèses que nous avons formulées ci-dessus, outre un élargissement du corpus de référence étudié pour cette analyse diachronique, il serait nécessaire de procéder à un examen attentif de tout le répertoire musical (partitions) datant de cette époque. Cela permettrait de vérifier si et quand les valeurs et figures de note ont effectivement disparu ou au contraire sont apparues dans le répertoire musical. En effet, étant donné la nature des traités que nous avons décrite au chapitre 1, si une étude terminologique des traités peut permettre d'observer l'apparition et la disparition de *termes*, elle ne suffit pas à vérifier l'apparition ou la disparition de *concepts*. Par ailleurs, il serait intéressant d'étudier, par la comparaison des textes écrits sur la musique et du répertoire musical, le moment exact de la relégation à la connaissance passive de certains concepts (qui, alors n'apparaissent plus dans la musique, telle que composée et pratiquée, mais dont on continue de traiter dans les écrits).

Que deviennent ces différentes valeurs et figures de note dans des ouvrages ultérieurs ? Avant de consulter notre corpus de référence, nous avons choisi de consulter l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, à l'article « Valeur des notes ». Cet article, signé par Jean-Jacques Rousseau⁴⁸⁶, renvoie à deux diagrammes de la « Planche VI », que nous reproduisons ci-dessous : le premier diagramme représente les « anciennes valeurs des notes » (figure 10.33 ci-dessous) et le second, les « Notes.

⁴⁸⁶ Sous le pseudonyme de « S ».

Valeurs modernes » (figure 10.34 ci-dessous). Comme on peut le constater dans ces figures, les « anciennes valeurs » comprennent la *maxime*, la *longue*, la *breve*, la *semi breve* et la *minime* ». Pour leur part, les valeurs de note modernes comprennent la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double croche* et la *triple croche*. Dans l'article mentionné ci-dessus, J.-J. Rousseau écrit :

Figure 10.32 – Extrait de l'article « Valeurs des notes » dans l'*Encyclopédie*

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes valeurs des notes sont de fort ancienne invention. J'en trouve dès les premiers tems de cinq sortes de figures, sans compter la ligature & le point. Ces cinq sont la maxime, la longue, la breve, la semi-breve & la minime. [...] Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq premieres, furent la noire, la croche, la double-croche, la triple & même la quadruple croche ; ce qui feroit dix figures en tout : mais dès qu'on eut pris la coutume de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures, comme la maxime qui en valoit huit, la longue qui en valoit quatre, & la breve ou quarrée qui en valoit deux ; la semi-breve ou ronde, qui valoit une mesure entiere, fut la plus longue *valeur* de note qui demeura en usage, & sur laquelle on détermina les *valeurs* de toutes les autres notes ; & comme la mesure binaire qui avoit passé longtems pour moins parfaite que la mesure à trois tems, prit enfin le dessus, & servit de base à toutes les autres mesures, de même la division soudouble l'emporta sur la division soûtriple qui avoit aussi passé pour la plus parfaite ; la ronde ne valut plus que quelquefois trois blanches, mais toujours deux seulement ; la blanche deux noires, la noire deux croches, & ainsi toujours dans la même proportion jusqu'à la quadruple croche, si ce n'est dans quelques cas d'exception où la division soûtriple fut conservée & indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des notes (ROUSSEAU, J.-J. 1751 (1765)).

La fracture est donc très nette entre anciennes valeurs de note et valeurs modernes : elle l'est à un point tel qu'aucun lien, que ce soit dans les figures ou dans le texte, n'est établi entre la *semi-breve* et la *ronde*, ou entre la *minime* et la *blanche*, comme si on avait fait table rase. J.-J. Rousseau propose une explication pour l'abandon des anciennes valeurs et figures de notes : il tiendrait à la systématisation de l'utilisation des barres de mesure.

Figure 10.33 – « Anciennes valeurs des notes » dans l'Encyclopédie
 (DIDEROT & ALEMBERT 2002 : Tome 16, planche VI, Figure 8)

ANCIENNES VALEURS DES NOTES

| Notes. | Silences de même Valeur |
|---|--|
| <p><i>La Maxime vaut deux Longues</i></p> | <p><i>La Pause qui remplit 3 espaces, vaut une Maxime.</i></p> |
| <p><i>La Longue, 2 Breves</i></p> | <p><i>Celle qui remplit seulement 2. espaces, vaut une Longue.</i></p> |
| <p><i>La Breve, 2 Semi Breves</i></p> | <p><i>Celle qui ne remplit qu'un espace, vaut une breve.</i></p> |
| <p><i>La Semi Breve, 2 Minimes</i></p> | <p><i>Celle qui n'occupe que la moitié d'un espace par le haut, vaut une Semi breve.</i></p> |
| | <p><i>Celle qui occupe cette même moitié par le bas, vaut une Minime.</i></p> |

*Il faut remarquer que la perfection du Temps avoit la vertu de tripler les valeurs doubles

Figure 10.34 – « Valeurs modernes » dans l'Encyclopédie
 (DIDEROT & ALEMBERT 2002 : Tome 16, planche VI, Figure 9)

VALEURS MODERNES

| Notes. | Silences |
|---|---|
| <p><i>Une Ronde</i></p> | <p><i>Bâton valant 4 Mesures</i></p> |
| <p><i>est égale à Deux Blanches</i></p> | <p><i>Bâton de 2 Mesures</i></p> |
| <p><i>ou à 4 Noires</i></p> | <p><i>Pause valant une mesure</i></p> |
| <p><i>ou à 8 Croches</i></p> | <p><i>Demie Pause valant une blanche</i></p> |
| <p><i>ou à 16 Doubles croches</i></p> | <p><i>Soupir valant une noire</i></p> |
| <p><i>ou à 32 Triples Croches etc</i></p> | <p><i>Demi Soupir valant une croche</i></p> |
| | <p><i>Quart de Soupir valant une double croche</i></p> |
| | <p><i>Demi Quart de Soupir valant une triple croche</i></p> |

a. à la Française
b. à l'Italienne

Dans son *Dictionnaire de musique* paru peu de temps après, Rousseau écrit ce qui suit au sujet des différentes valeurs de note. Il constate ici aussi l'évolution dans le temps des figures de note, et propose la même explication que ci-dessus pour cette évolution :

Figure 10.35 – Valeur des notes (J.-J. ROUSSEAU 1768)

Il est certain que les différentes *Valeurs des Notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq sortes de figures. [...] Ces cinq sont, la Maxime, la Longue, la Brève, la semi-Brève, & la Minime. [...] Les figures qu'on ajoûta dans la suite à ces cinq [...] furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche ; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les Mesures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient plusieurs Mesures, comme la Maxime, qui en valoait huit ; la Longue, qui en valoait quatre ; & la Brève ou quarrée, qui en valoait deux.

La semi-Brève ou Ronde, qui vaut une Mesure entière, est la plus longue Valeur de Notes demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les Valeurs de toutes les autres Notes (J.-J. ROUSSEAU 1768 : 530).

Ainsi, c'est l'apparition des barres de mesure (ou leur systématisation) qui serait, selon lui, à l'origine de la disparition des « anciennes » valeurs de note que sont la *maxime*, la *longue* et la *quarrée* (ou *brève*). En effet, la systématisation des barres de mesure ou, plutôt, le fait que la « taille » des mesures ait cessé, au fil du temps, de pouvoir varier entre le début et la fin d'une pièce, a eu pour conséquence qu'il n'était plus possible, par exemple, d'insérer une mesure deux ou quatre ou huit fois plus « longue » dans une pièce pour y faire tenir une valeur de note devenue trop « longue » par rapport à la longueur habituelle ou maximale des mesures. Nous nous retrouverions donc ici devant une disparition de concepts dans leur usage (ou dans la réalité musicale) causée par une évolution du domaine tout entier. Nous notons également dans cet extrait l'apparition d'une nouvelle valeur de note : la quadruple-croche.

L'extrait ci-dessus du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau nous offre un autre élément pour notre analyse diachronique : « la *semi-Brève ou Ronde* [...] est la *plus longue Valeur de Notes demeurée en usage* ». Ainsi, comme nous le verrons dans notre analyse de la terminologie anglaise des valeurs et figures de note, nous trouvons ici le témoignage de la « passation » d'un caractère d'un concept à un autre, celui de la « valeur de note la plus longue ». De même, dans sa définition de *semi-brève*, l'auteur précise que cette valeur, « *avant qu'on eût inventé la Minime, était la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus* » (ROUSSEAU, J.-J. 1768 : 435), indiquant de ce fait que le caractère « note de moindre valeur » était jadis passé du concept de *semi-brève* à celui de

minime. Comme nous le verrons plus loin, il s'agit de ce que nous appelons un « caractère mobile ».

Parmi les articles qui apportent des informations pertinentes à l'étude diachronique des valeurs de note, on retrouve dans le *dictionnaire* de J.-J. Rousseau :

Tableau 10.10 – Explication des différentes valeurs de note (J.-J. ROUSSEAU 1768)

| Valeur de note | Explication | Page |
|------------------|---|------|
| maxime | C'est une Note faite en carré long horizontal, avec une queue au côté droit [symbole], laquelle <u>vaut</u> huit Mesures à deux Tems ; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. Cette sorte de Note n'est plus d'usage , depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des Sons. | 275 |
| longue | C'est dans nos anciennes Musiques une Note carrée avec une queue à droite [symbole]. Elle vaut ordinairement quatre Mesures à deux tems ; c'est-à-dire deux Brèves. | 269 |
| brève | BREVE est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens , & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons <i>Quarrée</i> . | 58 |
| quarrée ou brève | Sorte de Note faite ainsi [symbole], & qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes Musiques ; elle valoit tantôt trois Rondes ou semi-Brèves, & tantôt deux, selon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.) Maintenant la <i>Quarrée</i> vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie assez rarement. | 399 |
| semi-brève | C'est, dans nos anciennes Musiques , une valeur de Note ou une Mesure de Tems qui comprend l'espace de deux Minimés ou Blanches ; c'est-à-dire, la moitié d'une Brève. La <i>Semi-Brève</i> s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure ; mais autrefois elle étoit en lozange. Anciennement la <i>Semi-Brève</i> se divisoit en majeure & mineure. [...] La <i>Semi-Brève</i> , avant qu'on eût inventé la Minime, étoit la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. [...] | 435 |
| ronde | Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entière à quatre Tems, c'est-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La <i>Ronde</i> est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois , au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Brève. | 427 |
| minime | MINIME [...] par rapport à la durée ou au Tems, est dans nos anciennes Musiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. | 286 |

| | | |
|------------------|--|---------|
| blanche | C'est le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. | 57 |
| noire | Note de Musique [...] qui vaut deux croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de <i>Noires</i> ; <i>Noire</i> à queue, <i>Noire</i> quarrée, <i>Noire</i> en lozange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le Plain-Chant ; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la <i>Noire</i> à queue. | 324-325 |
| croche | Note de Musique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conséquent huit <i>Croches</i> pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. [...] Le nom de <i>Croche</i> a été donné à cette espèce de Note, à cause de l'espèce de Crochet qui la distingue. | 137 |
| double-croche | Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize <i>Doubles-croches</i> pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. [...] | 176 |
| triple-croche | [Il n'y a pas d'entrée « triple-croche » dans le <i>Dictionnaire de musique</i> de J.-J. Rousseau.] | |
| quadruple-croche | Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. [...] | 399 |

Vers la fin du XVIII^e siècle, le *Dictionnaire de musique* du Chevalier Jean-Olivier de Meude-Monpas ne mentionne pas la *maxime*, mais on peut cependant y lire, au sujet de la *longue*, que « *c'étoit le nom qu'on donnoit à une Note quarrée, sous laquelle étoit une queue à droite* » (1787 : 86) et, au sujet de la *quarrée*, qu'il s'agit d'une « *ancienne note dont on ne fait plus usage* » (*ibidem* : 159) et qu'elle « *valoit deux rondes* » (*idem*). Ces deux définitions confirment le passage à la connaissance passive des deux concepts de *longue* et de *quarrée*.

François-Henri-Joseph Castil-Blaze, qui a repris, comme nous l'avons vu plus haut, une partie des articles du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau⁴⁸⁷, en les modifiant parfois, a, ici comme au sujet de la *prolation*, réutilisé une partie du matériel contenu dans le *Dictionnaire* de J.-J. Rousseau. Reproduire les articles du *Dictionnaire* de Castil-Blaze pourrait sembler superfétatoire. Cependant, il se trouve que, en mettant au goût du jour certains passages du dictionnaire de J.-J. Rousseau, il a inséré des marqueurs qui informent sur l'évolution diachronique de certains concepts. Par

⁴⁸⁷ Castil-Blaze ne s'en cache d'ailleurs aucunement. Dans la préface (1828 : vii-xvi) de son *Dictionnaire de musique moderne*, il explique que, malgré la critique très chargée qu'il fait de J.-J. Rousseau et de son *Dictionnaire de musique*, il a « emprunté » à cet auteur certains de ses articles, en les corrigeant « au mieux ».

exemple, dans le cas de la *maxime*, il reprend intégralement la définition de J.-J. Rousseau, excepté qu'il change un temps de verbe : la *maxime* « *qui vaut huit mesures* » devient ainsi la *maxime* « *qui **valait** huit mesures* ». Ce simple changement de temps verbal (tous autres éléments de la définition étant égaux par ailleurs) semble donc indiquer que la *maxime* a bel et bien basculé du côté des connaissances purement passives entre 1768 et 1828. Par ailleurs, la présence d'une définition dans un dictionnaire, même lorsqu'elle est identique à celle contenue dans un autre dictionnaire plus ancien, témoigne de la continuité dans l'usage du terme défini. En outre, l'absence d'une définition, comme ici celle de *longue*, qui apparaissait pourtant dans le *Dictionnaire* de J.-J. Rousseau, peut être le fruit d'un oubli, mais peut également signaler que le besoin de définir un terme ne se fait plus ressentir. Cependant, l'absence de définition dans ce dictionnaire d'une entrée pour la *triple-croche*, valeur de note dont nous savons pourtant qu'elle est plus récente, et qu'elle apparaît dans des ouvrages plus récents que celui de Castil-Blaze, doit servir à recommander la prudence sur le poids à accorder au critère de la présence ou de l'absence d'un concept dans un dictionnaire dans l'ensemble de l'étude diachronique d'une terminologie⁴⁸⁸. Nonobstant les différentes considérations exprimées ci-dessus, nous reproduisons ci-dessous toutes les définitions relevées dans le dictionnaire de Castil-Blaze au sujet des différentes valeurs de note :

Tableau 10.11 – Explication des différentes valeurs de note (CASTIL-BLAZE 1828)

| Valeur de note | Explication | Page |
|----------------|--|------|
| maxime | C'est une note faite en carré long horizontal, avec une queue au côté droit, laquelle <u>valait</u> huit mesures à deux temps, c'est-à-dire, deux longues, et quelquefois trois, selon le mode. Cette sorte de note n'est plus en usage , depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou la continuité des sons. Dans l'ancienne musique , les notes, quoique figurées de même, n'avaient pas toujours la même valeur : quelquefois la <i>maxime</i> valait deux longues, quelquefois elle en valait trois ; cela dépendait du mode. | 135 |
| longue | [Bien qu'elle soit mentionnée à l'article <i>maxime</i> ci-dessus, il n'y a pas d'entrée pour la <i>longue</i> chez CASTIL-BLAZE.] | |
| brève | Brève est aussi le nom que donnaient nos anciens musiciens , et que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que nous appelons carrée. | 30 |

⁴⁸⁸ Il convient, ainsi, de relativiser l'absence de la définition du concept de *maxime* dans le dictionnaire de Meude-Monpas (1787) que nous mentionnions plus haut.

| | | |
|------------------|---|-----|
| carrée ou brève | Note qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques , elle valait tantôt trois rondes ou demi-brèves, et tantôt deux, selon que la prolation était parfaite ou imparfaite. Maintenant la carrée vaut toujours deux rondes ; mais on ne l'emploie que dans la musique d'église et les solfèges où l'on a conservé les mesures qui peuvent l'admettre. | 37 |
| semi-brève | C'est, dans nos anciennes musiques , une valeur de note ou une mesure de temps qui comprend l'espace de deux minimales ou blanche, c'est-à-dire, la moitié d'une brève. La <i>semi-brève</i> s'appelle maintenant <i>ronde</i> , parce qu'elle a cette figure, mais autrefois elle était en losange. [...] La semi-brève, avant qu'on eût inventé la minimale, était la note de moindre valeur, ne se subdivisait plus. | 226 |
| ronde | Note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire, deux blanches ou quatre noires. La <i>ronde</i> est de toutes les notes d'un usage habituel, celle qui a le plus de valeur. Autrefois elle était celle qui en avait le moins, et s'appelait <i>semi-brève</i> . | 220 |
| minime | Par rapport à la durée ou au temps, est, dans nos anciennes musiques , la note qu'aujourd'hui nous appelons <i>blanche</i> . | 145 |
| blanche | C'est le nom d'une note qui vaut deux noires ou la moitié d'une ronde. | 28 |
| noire | Note de musique qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques , on se servait de plusieurs sortes de <i>noires</i> , noire à queue, noire carrée, <i>noire</i> en losange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant, mais dans la musique on ne se sert plus que de la <i>noire</i> à queue. | 162 |
| croche | Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut par conséquent huit croches pour une ronde, ou pour une mesure à deux ou à quatre temps. | 67 |
| double-croche | Figure de note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize doubles croches pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. | 79 |
| triple-croche | [Aucune entrée dans CASTIL-BLAZE] | |
| quadruple-croche | Note de musique valant le huitième d'une croche. | 200 |

Dans son *Nouveau Dictionnaire de musique illustré*, Charles Soullier présente les valeurs de notes de la manière suivante :

Tableau 10.12 – Explication des différentes valeurs de note (SOULLIER 1855)

| Valeur de note | Explication | Page |
|------------------|---|------|
| maxime | C'était, dans l'ancienne musique, une note ou tenue dont la valeur était de huit mesures à deux temps. Sa forme était celle d'un carré long avec une queue à droite [symbole]. On ne s'en sert plus depuis qu'on sépare les mesures par des barres perpendiculaires ⁴⁸⁹ . | 181 |
| longue | Note qui, dans la musique ancienne, avait la valeur de trois mesures. | 172 |
| brève ou carrée | C'est une ancienne figure de note que l'on n'emploie presque plus aujourd'hui. Elle était surtout en usage dans la musique d'église. Sa valeur était égale, tantôt à celle de trois rondes ou semi-brèves dans le temps parfait, et tantôt à celle de deux rondes ou semi-brèves dans le temps imparfait. | 39 |
| carrée | Note de l'ancienne musique qui tire son nom de sa figure elle-même. Elle valait tantôt trois rondes ou semi-brèves, et tantôt deux rondes, selon que la prolation était parfaite ou imparfaite. | 49 |
| semi-brève | C'était, dans l'ancienne musique, la valeur de la ronde d'aujourd'hui. | 277 |
| ronde | Note de musique dont la valeur est de deux blanches ou de quatre noires, c'est-à-dire celle qui remplit une mesure à quatre temps. | 269 |
| minime | La minime était, dans nos anciennes musiques, d'une valeur égale à celle de la blanche d'aujourd'hui. Ce terme n'est plus d'usage que dans le plain-chant. | 192 |
| blanche | La moitié d'une ronde, c'est-à-dire la valeur de deux noires, quatre croches, huit doubles croches, etc. | 37 |
| noire | Note de musique dont la valeur répond à la moitié d'une blanche, à deux croches, quatre triples croches, etc. | 204 |
| croche | Le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut donc huit croches pour une ronde, c'est-à-dire pour remplir une mesure à deux temps larges ou à quatre temps. | 86 |
| double-croche | La moitié d'une croche, et le quart d'une noire. Il faut donc seize doubles-croches pour remplir une mesure à quatre temps. | 105 |
| triple-croche | La moitié d'une double-croche, le quart d'une croche et le huitième d'une noire. Il faut par conséquent trente-deux triples-croches pour remplir une mesure à quatre temps. | 323 |
| quadruple-croche | La moitié d'une triple-croche, le quart d'une double-croche et le huitième d'une croche. Il faut, par conséquent, soixante-quatre quadruples-croches pour remplir une mesure à quatre temps. | 251 |

⁴⁸⁹ Même explication que chez Jean-Jacques Rousseau (tableau 10.10).

Encore une fois, les définitions et les différents marqueurs qu'on retrouve dans ce dernier dictionnaire (Soullier) montrent que les anciennes valeurs de note sont bien celles qu'on avait identifiées précédemment. Cela étant dit, du fait de leur nature même, les dictionnaires jouent en quelque sorte un rôle de conservateur (en plus de celui de diffuseur) de la connaissance : ainsi ne recensent-ils pas uniquement les termes et les concepts qui sont d'actualité, mais également tous ceux qu'il importe de préserver dans la connaissance passive. Ceci pourrait expliquer pourquoi, deux cents ans après que du Cousu a expliqué la désuétude des valeurs de note très longues, elles apparaissent toujours dans des dictionnaires de musique. C'est la raison pour laquelle, pour avoir une réelle idée des valeurs et figures de note qui étaient d'actualité à différents moments dans le temps, il est souhaitable d'élargir le corpus de référence à une autre catégorie d'ouvrages, celle des méthodes et manuels de musique. Cela nous apparaît justifié car, d'une part, il s'agit, après tout, d'ouvrages comparables à ceux qui figurent dans notre corpus de dépouillement ; d'autre part, les manuels et méthodes constituent la meilleure fenêtre pour observer les connaissances qui sont transmises.

Ainsi, pour cette étude diachronique des valeurs et figures de note, nous avons également consulté les ouvrages suivants :

- *Solfège ou nouvelle méthode de musique* de Jean Joseph Rodolphe (édition de 1825) ;
- *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* d'Alexandre-Étienne Choron⁴⁹⁰ de 1836 ;
- *Méthode élémentaire de musique vocale* d'Émile [et de Nanine] Chevé : éditions de 1846 et 1851 ;
- *Méthode de musique élémentaire* de l'Abbé Terrence Joseph O'Donnelly de 1857 ;
- *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* de Louis Albert Joseph Danel : éditions de 1860 et 1867 ;
- *Théorie élémentaire de la musique suivie d'exercices de solfège à deux voix, Ouvrage adopté pour les classes de solfège du Conservatoire de Genève* de 1862 ;
- *Petit Solfège, théorique et pratique à la portée des plus jeunes voix* d'Édouard Batiste de 1866 ;
- *Théorie de la musique* d'Adolphe Léopold Danhauser de 1872 ;
- *Principes de la musique et méthode de transposition* d'Augustin Savard de 1878 ;

⁴⁹⁰ Dont nous avons traité en 5.2.

- *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* d'Albert Lavignac (et Lionel de La Laurencie), publiée entre 1913 et 1931.

Dans son *Solfège*, Jean Joseph Rodolphe présente en tout sept valeurs de note : la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double-croche* et la *triple-croche* (1825 : 5).

Dans son *Manuel*, Alexandre-Étienne Choron⁴⁹¹ présente en tout dix figures de note : la *maxime*, la *longue*, la *brève*, la *semi-brève* (ou *ronde*), la *minime* (ou *blanche*), la *semi-minime* (ou *noire*), la *croche*, la *double-croche*, la *triple-croche* et la *quadruple-croche*. Curieusement, ce sont les termes anciens qu'il donne en premier (et en italique), suivis des termes modernes. Il s'agit là d'une exception pour l'époque (ou d'une aberration statistique) car, comme nous l'avons vu plus haut, les termes en usage pour désigner les valeurs et figures de note avaient changé depuis plus de cent ans au moment où Choron a publié son *Manuel*.

Figure 10.36 – Les « figures employées en musique » (CHORON 1836 : 57)

Ces figures, qu'il faut connaître, sont la *maxime* qui vaut huit mesures, la *longue* qui en vaut quatre, la *brève* qui en vaut deux, la *semi-brève* ou *ronde* qui en vaut une seulement, la *minime* ou *blanche* qui vaut la moitié ou les deux quarts d'une mesure, la *semi-minime* ou *noire* qui vaut un quart de mesure, la *croche* qui en vaut une demi-quart ou huitième, la *double-croche* qui vaut un seizième, la *triple* un trente-deuxième, et la *quadruple croche* un soixante-quatrième. [...]

Les trois premières de ces figures, c'est-à-dire la *maxime* ou plus longue, la *longue* et la *brève* ne sont plus usitées depuis que l'on marque par des barres, la division en mesures. La note la plus longue que nous ayons est la *semi-brève* ou *ronde* qui, placée dans une mesure ordinaire à deux ou quatre, vaut la mesure entière [...].

Cependant, bien qu'il énumère toutes ces valeurs ou figures de note, Choron précise à la fois que la *maxime*, la *longue* et la *brève* « ne sont plus usitées » (en donnant, lui aussi, l'explication des barres de mesure pour la disparition de ces figures). Par ailleurs, on doit noter la présence du caractère « note la plus longue », qui est attribué ici comme chez J.-J. Rousseau (et Castil-Blaze) à la *ronde* ou *semi-brève*. Ainsi, sur les dix valeurs ou figures de notes introduites par Choron, il n'y en a que sept qui sont d'usage courant.

Et ce sont ces sept mêmes valeurs et figures de note (la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double-croche*, la *triple-croche* et la *quadruple-croche*) que l'on retrouve dans les deux éditions de la *Méthode*

⁴⁹¹ Qui, comme on l'a vu en 5.2, avait donné des concerts de musique ancienne et qui était le fondateur de l'Institution Royale de Musique Classique et Religieuse.

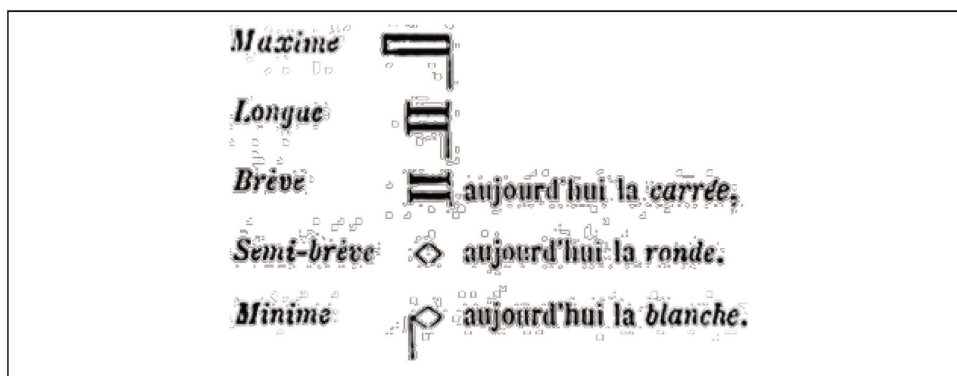
élémentaire de musique vocale d'Émile et Nanine Chevé, cette fois sans aucune référence à des valeurs et figures de note antérieures, ni aux anciennes désignations des valeurs et figures encore en usage. L'histoire des valeurs et figures de note se trouve même oblitérée de cette *Méthode*, car on présente comme quatre premières valeurs et figures inventées la *ronde*, la *blanche*, la *noire* et la *croche* (1851 : 289).

L'Abbé O'Donnelly (1857 : 44-45) se contente pour sa part de donner lui aussi ces mêmes sept valeurs et figures de note, tout comme le font également Louis Danel, dans les deux éditions de sa *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* (1860 : 2 ; 1867 : 6), et Édouard Batiste dans son *Petit Solfège* (1866 : 3). Ce sont les mêmes valeurs et figures de note que l'on retrouve dans la *Théorie élémentaire de la musique* adoptée par le Conservatoire de Genève (s. n. 1862 : 7).

Dans la *Théorie de la musique* d'Adolphe Léopold Danhauser (1872 : 7) on retrouve même une valeur ou figure de note de moins que dans les ouvrages mentionnés ci-dessus : en effet, on constate que la *quadruple-croche* n'y figure pas.

Augustin Savard (1878 : 12-13) redonne quant à lui comme valeurs et figures de note usuelles (dans ce qu'il nomme les « premières notions ») les sept valeurs et figures mentionnées précédemment (c'est-à-dire qu'il y fait figurer la *quadruple-croche*). Cependant, plus loin dans son ouvrage, au moment d'introduire certains silences ou pauses, il rajoute à ces valeurs et figures de note ce qui suit : « on emploie en outre, quelquefois, un signe de valeur emprunté à l'ancienne notation : c'est la *carrée*, note qui vaut deux rondes » (*ibidem* : 152-153), carrée dont il précise qu'elle est « la brève de l'ancienne notation » (*ibidem*), et il écrit également qu'il y avait, dans « l'ancienne notation », la *longue*. Enfin, il présente les cinq valeurs et figures de notes que voici :

Figure 10.37 — Supplément pour les valeurs et figures de note (SAVARD 1878 : 153)



Sous ces illustrations, Savard écrit : « on voit qu'alors les signes des valeurs tiraient leurs noms des rapports de durée qu'ils représentaient, tandis que, aujourd'hui, les dénominations se rapportent à la figure de la note » (*ibid.*). Ainsi, on voit réapparaître dans un manuel musical la *carrée* et la *ronde*, toutes deux tirées de « l'ancienne notation ». Savard instruit aussi ses lecteurs apprenants de musique sur les anciennes valeurs et figures de note (termes et notation : il reproduit en effet les notes sous leur forme ancienne – notamment pour la *semi-brève* et pour la *minime*, dont on remarque que la tête est en forme de losange plutôt que ronde). De plus, dans le texte qui apparaît sous les figures de note, Savard procède à une explication métaterminologique, dans laquelle il donne l'origine des dénominations anciennes et modernes. En introduisant ces informations textuelles et non textuelles dans une section distincte de celle où il présente ses « premières notions », l'auteur établit clairement une frontière entre les éléments ou concepts « actifs » et les éléments « passifs ». Autrement dit, c'est seulement au moment d'approfondir ses connaissances musicales que l'apprenant se trouve confronté à de nouvelles informations relatives aux anciennes valeurs et figures de note.

Enfin, Lionel de La Laurencie⁴⁹² procède d'abord (1925 : 197) à la présentation des sept valeurs et figures de note désormais « standard » (*ronde, blanche, noire, croche, double-croche, triple-croche* et *quadruple-croche*). Ce n'est que par la suite qu'il informe sur deux autres valeurs de note. La première d'entre elles est la *carrée*, « dont on fait également usage (mais plus rarement) » (*ibidem* : 198), dont il précise qu'on l'a « empruntée à l'ancienne notation » (*ibid.*). Cette précision pourrait-elle signifier que l'on a eu en quelque sorte « recours au fonds de la musique » pour ramener une valeur de note dont on aurait « à nouveau » ressenti le besoin – comme on a parfois recours au fonds de la langue pour en faire ressurgir un mot ou un terme ? Il s'agirait alors d'un cas de résurgence terminologique et conceptuelle. La seconde valeur de note qu'introduit de La Laurencie est la *quintuple-croche*, au sujet de laquelle il écrit : « on trouve aussi parfois la *quintuple-croche* ou *croche à cinq crochets*, qui vaut la moitié de la *quadruple*, le quart de la *triple*, le huitième de la *double*, etc. » (*ibidem*). Cette phrase témoigne du fait que, par nécessité de notes encore plus courtes et plus rapides, certains compositeurs ont introduit une nouvelle valeur de note, la *quintuple-croche*, mais qu'on ne la retrouve pas suffisamment fréquemment pour l'inclure parmi les valeurs de note « standard ».

⁴⁹² Le volume de l'*Encyclopédie de la musique* dont il est question ici compte parmi ceux qui ont été édités par Lionel de La Laurencie, après la mort d'Albert Lavignac (survenue en 1916).

Il est toutefois important de préciser que le lectorat de Lavignac et de La Laurencie n'est pas du tout le même que celui des autres méthodes et manuels cités ci-dessus. En effet, l'œuvre⁴⁹³ d'Albert Lavignac (et poursuivie par Lionel de La Laurencie) est un ouvrage scientifique destiné à figurer parmi les ouvrages de référence des conservatoires, par exemple. Par conséquent, il est normal d'y trouver plus d'informations sur les valeurs et les figures de note que, par exemple, dans les méthodes *simplifiées* ou *élémentaires* que nous avons également consultées. À l'inverse, on comprend que ces méthodes *simplifiées* et *élémentaires*, étant donné qu'elles s'adressent à des amateurs ou à des apprenants de la musique, ne soient pas « tenues » de mettre leurs lecteurs au fait de l'existence ancienne de certaines valeurs ou figures de note.

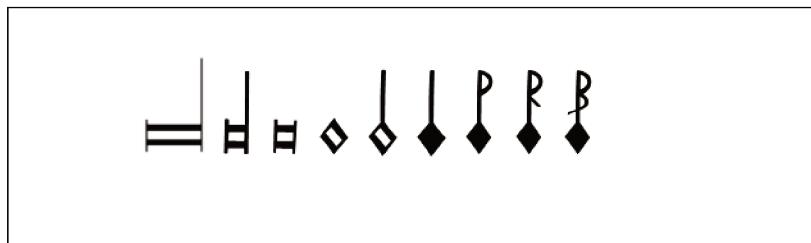
Dans cette fiche, nous avons fait jusqu'à présent différents constats sur l'apparition et la disparition de différents termes et concepts associés aux valeurs et aux figures de note. Nous avons vu, entre autres, que, certains concepts avaient disparu en tant qu'objets « actifs » de la réalité musicale, ce qui explique qu'ils ne soient plus mentionnés, par exemple, dans des méthodes de musique plus simples – sans qu'il soit possible pour autant de parler de nécrologie terminologique. Il convient donc, à ce sujet, de parler de « *relégation au niveau de la connaissance* » (BOULANGER 2009). Pour ce qui est de l'apparition successive de la *triple-croche*, de la *quadruple-croche* et de la *quintuple-croche*, il s'agit dans chacun de ces cas de l'apparition à la fois d'un concept et d'un terme, qui à chaque fois provoque le transfert du caractère « note la plus courte » d'un concept à un autre : *double-croche* \Rightarrow *triple-croche* \Rightarrow *quadruple-croche* \Rightarrow *quintuple-croche*.

Toutefois, pour ce qui est des valeurs et figures de note qui ont « persisté » depuis notre premier exemple tiré du traité de du Cousu (1658) jusqu'à l'exemple le plus récent donné ci-dessus, on constate, pour les mêmes valeurs et figures de note, une évolution dans la désignation. Si l'on cherche à expliquer cette évolution, ce n'est pas du côté des terminologies d'école qu'il faut chercher, car il ne s'agit pas ici de l'expression d'une volonté de se singulariser, par exemple. Pour expliquer une partie de l'évolution dans les dénominations des valeurs et figures de note, il faut plutôt se diriger vers les propos de Savard, et chercher dans l'évolution des symboles utilisés pour représenter les valeurs de note l'explication de l'évolution de leur dénomination. En effet, la notation musicale a suivi l'évolution technologique de l'impression musicale. Comme nous

⁴⁹³ Car c'est bien ainsi qu'il convient de décrire l'ensemble de ses onze volumes.

l'avons déjà mentionné en 1.3.1.1.2, l'impression musicale s'est faite, pendant une bonne partie du XVII^e siècle, sur la base de caractères mobiles d'imprimerie. Dans ce système d'impression, les caractères des figures de notes disponibles étaient les suivants :

Figure 10.38 — Les caractères mobiles utilisés en impression musicale jusqu'à la fin du XVII^e siècle⁴⁹⁴

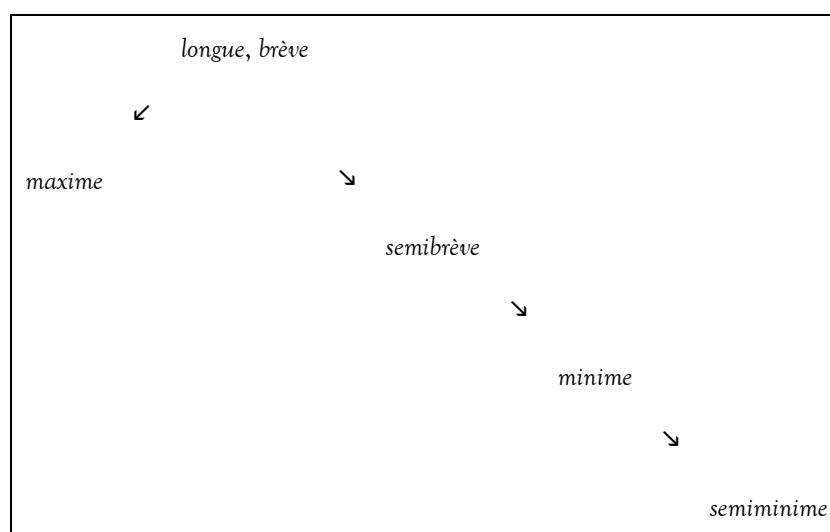


Comme on peut le remarquer, les trois premières de ces figures de notes sont bien construites avec une tête carrée. Cela peut en effet expliquer que l'on ait nommé la troisième figure, en plus de *brève*, *quarrée*. Ce n'est qu'avec l'arrivée de la gravure (utilisée en France notamment, comme on l'a vu, pour concurrencer le monopole de l'imprimeur Ballard) que l'on a vu apparaître sur la musique publiée des notes à la tête ronde, ce qui à son tour influença la manière de renommer la figure de note jusque-là nommée semi-brève en *ronde*. Ce terme de *ronde* s'est alors mis à être utilisé même pour les notes imprimées avec des caractères mobiles (comme on peut le voir plus haut dans les figures 10.28, 10.29 et 10.31, par exemple). Les progrès de l'imprimerie ont ensuite rendu possible l'impression de notes à tête ronde, ce qui a permis de mettre fin à ce décalage entre aspect visuel et terminologie.

Comme on l'a vu, d'autres changements dans la dénomination des figures de note s'expliquent par le fait que, à partir d'une paire initiale de valeurs de note, on a souhaité amplifier le spectre des valeurs de note, d'abord du côté des valeurs longues, puis du côté des valeurs courtes (figure 10.39 ci-dessous). La superposition dans le temps des deux phénomènes décrits ci-dessus explique donc en grande partie l'évolution de la *dénomination* des valeurs et figures de note. Rappelons, enfin, que, à cette évolution dans la *dénomination* s'ajoute une évolution dans la définition des concepts, qui se traduit par la passation des caractères mobiles « note la plus longue » et « note la plus courte ».

⁴⁹⁴ Pour cette figure, nous avons utilisé en grande partie la police de caractère EMS Serenissima créée par Elam Rotem pour Early Music Sources.com.

Figure 10.39 – Évolution de la dénomination des valeurs de note en fonction de l'amplification du spectre des valeurs de note



10.3.2 Les valeurs et figures de note en Angleterre

Qu'en est-il de la terminologie relative aux valeurs et figures de note en Angleterre au sein de la période sur laquelle a porté notre étude en synchronie historique ? Y a-t-on connu une évolution similaire ou comparable à la terminologie utilisée en France ? De plus, les explications que nous proposons ci-dessus s'appliquent-elles également au contexte anglais ?

Il nous faut tout d'abord souligner que notre corpus anglais contient un ouvrage qui présente un intérêt certain pour l'étude diachronique de la terminologie musicale : il s'agit de *An Introduction to the Skill of Musick* de John Playford, traité dont on dit qu'il a eu, par ailleurs, une influence considérable pendant cent ans ou plus (DEAN-SMITH & TERMPERLEY, s. d.), et dont les sections théoriques « *were copied or cited in numerous later treatises and in the didactic introductions to psalmody books* » (*ibidem*). Une des particularités de cet ouvrage est qu'il a été réédité à intervalles réguliers non moins de dix-neuf fois (HERISSONE 2000 : 270)⁴⁹⁵ entre 1654 et 1724 – ce qui, si l'on exclut les deux dernières éditions, couvre toute la période que nous avons étudiée. Pour notre dépouillement terminologique, nous avons décidé de ne dépouiller qu'une seule de ces nombreuses éditions, celle de 1674. Cependant, nous avons pu avoir accès à la quasi-totalité⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Rebecca Herissone a elle aussi étudié l'évolution de la terminologie des valeurs et figures de note en Angleterre (HERISSONE 2000 : 43-45).

⁴⁹⁶ Pour nos travaux, nous avons eu accès en tout à dix-huit des dix-neuf éditions de ce traité : celles de 1654, 1655, 1658, 1660, 1662, 1664, 1666, 1667, 1670, 1671, 1674, 1683, 1687, 1694, 1697, 1700, 1703 et 1724.

des éditions du traité, à partir desquelles il nous a été possible d’approfondir notre étude sur certains points précis. En effet, une telle multi-réédition d’un ouvrage (et à très courts intervalles) est précieuse, car elle permet d’observer presque en temps réel l’évolution d’un domaine – ainsi que celle de sa terminologie. Ainsi, sur la base de la comparaison des différentes éditions du traité de Playford, nous avons noté les différents éléments suivants au sujet des valeurs et des figures de note.

Tableau 10.13– Évolution de la présentation des valeurs de note dans les différentes éditions du traité de John Playford (1654-1724)

| Édition et page | Valeurs de note représentées graphiquement et mentionnées dans le texte | | | | | | | | Contexte à valeur diachronique ou à retenir pour l’analyse diachronique |
|------------------------|---|------|----------|--------------|-----------------|----------|--------|------------|---|
| 1654 (13) 1655 (16) | large | long | brief(e) | semibrief(e) | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the first and longest sound » |
| 1658 (20) | large | long | brief(e) | semibrief(e) | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large [...] being the longest in Sound » |
| 1660 (23) | large | long | brief | semibrief | minim/ minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1662 (23) | large | long | brief | semibrief | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1664 (23) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | | « the Large [...] being the longest in Sound » |
| 1666 (23) 1667 (23) | large | long | brief | semibrief | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1670 (19) 1672 (24) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1674 (24) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in sound » |

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------------|-------|------|-------|-----------|-------|----------|--------|------------|--------------------------------|--|
| 1683 (21) 1687 (21) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | | « the Large [...] being longest in Sound » |
| 1694 (20) | | | | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | | « There were three other Notes formerly in use, as a Large, a Long, and a Breve, which that you may not be ignorant of them. » « A Large [...] is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument, except the Organ, the Semibreve being the longest Note now in use » |
| 1697 (7) | | | | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | demi-quaver/ demisemiquaver | « the semibreve [...] being the longest Note » « formerly they used three other Notes more than what I have shewn you, of which that you may not be ignorant, I will acquaint you what they are, (viz.) A Large, a Long, a Breve » « a Large [...] is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the Organ » |
| 1700 (7) 1703 (7) 1724 (7) | | | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | demi-quaver | « the Semibreve [...] being the longest Note [...] now in use » « formerly they used three other Notes more than what I have shewn you, of which that you may not be ignorant, I will Acquaint you what they are, (viz.) A Large, a Long, a Breve » « a Large [...] is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the Organ » |

Outre les quelques variantes orthotypographiques (qui peuvent, comme nous l'avons déjà écrit, être tant le fait de l'auteur que des éditeurs ou des typographes), le tableau ci-dessus nous permet de formuler les observations suivantes :

- a) ce n'est qu'à la toute fin du XVII^e siècle (édition de 1697) que la *demisemiquaver* (ou *demi-quaver*), équivalent anglais de la triple-croche, fait son apparition dans le traité de Playford ;
- b) à partir de l'édition de 1694, les trois valeurs de note *large*, *long* et *breve* ne figurent plus parmi les valeurs de note courantes : on informe seulement le lecteur que ces trois valeurs ont existé dans le passé, tout en lui indiquant que, même si elles ne sont plus en usage, il doit en avoir à tout le moins une connaissance passive ;
- c) à partir de 1697, le caractère de « note en usage la plus longue » est attribué à la *semibreve* — il était jusque dans l'édition de 1687 attribué à la *large* ;
- d) à partir de l'édition de 1694, on explique que la *large* « is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the Organ ».

En ce qui concerne les points a) et b) ci-dessus, on peut donc observer, d'une part, l'apparition de concepts (et de termes), ainsi que le passage à la terminologie passive d'autres concepts (et termes) – ce passage correspondant à la « *relégation au niveau de la connaissance* » décrite par Jean-Claude Boulanger (2009), que nous citons en 4.1.2, c'est-à-dire la quatrième phase de la vie des termes selon cet auteur. Ce double phénomène (l'apparition et le début de disparition de termes et de concepts) peut également s'observer chez d'autres auteurs dont nous avons étudié les ouvrages, dont Christopher Simpson, qui, dans ses *Principles of Practical Musick*⁴⁹⁷ de 1665, explique :

In the Infancy of Musick [...] [t]he first two Notes in use, were *Nota Longa* & *Nota Brevis*, (our *Long* and *Breve*) in order to a long and short syllable. Only they doubled or trebled their *Longa*, and called it *Larga* or *Maxima Nota*, which is our *Large*. When Musick grew to more perfection, they added two Notes more, under the names of *Semi-brevis* and *Minima Nota*; (our *Semibreve* and *Minim*) which later was then their shortest Note. To these, later times have added Note upon Note, till at last we are come to *Demisemiquaver*; which is the shortest or swiftest Note that we have now in practice. The Characters and Names of all which Notes are these that follow (SIMPSON 1665 : 16-17)⁴⁹⁸.

Figure 10.40 – Figures de notes selon Christopher Simpson (1667 : 13)



Cette citation de Simpson, qui semble confirmer l'apparition tardive⁴⁹⁹ de *demisemiquaver*, renseigne par ailleurs davantage que le traité de Playford sur ce qu'on pourrait appeler la

⁴⁹⁷ Explication qu'il reprendra mot pour mot deux ans plus tard dans son *Compendium of Practical Musick* (1667 : 13).

⁴⁹⁸ Notons au passage que l'explication de Christopher Simpson rejoint une partie de notre analyse de l'évolution des désignations et des concepts des valeurs et figures de note en français.

⁴⁹⁹ Toutes choses étant relatives par ailleurs : bien qu'elle ne soit apparue dans le traité de Playford qu'en 1697, la *demisemiquaver* est déjà bien en usage au moment de la publication du traité de Christopher Simpson en 1665.

« chronologie conceptuelle » des valeurs et figures de note. En effet, on y est informé que les valeurs *long*, *breve* et *large* sont plus anciennes que *semibreve* et *minim*, qui sont elles-mêmes plus anciennes que *crotchet*, *quaver*, *semiquaver* et *demisemiquaver*. Cette chronologie correspond d'ailleurs à ce que l'on constatait plus haut dans les contextes français : *maxime*, *longue*, *breve*, *semibreve* et *minime* avaient précédé les autres valeurs de note en France. Le même état de fait semble donc attesté dans les deux pays.

Si l'on revient à présent sur la troisième observation (c) formulée ci-dessus au sujet du contenu du traité de Playford, c'est-à-dire celle qui traite du caractère « mobile » « *longest note* », nous pouvons désormais ajouter, à la lumière de la citation de Simpson, que la multiplication des valeurs de note a fait passer le caractère « *shortest/swiftest note* » de la *breve* à la *semibreve*, puis à la *minim*, et ainsi de suite jusqu'à la *semiquaver*, avant que celle-ci se retrouve en quelque sorte supplantée par la *demisemiquaver*. Thomas Mace, qui procède d'une manière quelque peu insolite pour expliquer les différentes valeurs de note, présente lui aussi ce déplacement du caractère de *shortest note* :

The Characters of Time Compared to Money. And because you must still divide by Halves, you'll say, That the Minim must be but a Two-Pence, The Crochet a Penny, The Quaver a Half-Penny, and the Semiquaver (which is the Last, and Shortest, generally in use) a Farthing. Trouble not your self, for the Demiquaver, till you have a quick Hand; It being half a Semiquaver (MACE 1676 : 78).

Ainsi, comme nous l'expliquions pour le français, d'une situation de départ où seules deux valeurs et figures de note existaient (une longue et une brève), chacune ayant le caractère éponyme, on a étendu d'un côté puis de l'autre le spectre des valeurs de note, *maxima nota* (ou *large*) devenant la plus longue, et *minima nota* (ou *minim*) la plus courte. Ce spectre a continué de s'étendre du côté des valeurs de note courtes – il s'est cependant rétréci du côté des valeurs longues, puisque le caractère de *note la plus longue* est revenu vers la *semibreve*. Nous pouvons donc observer ici un phénomène d'évolution du découpage des concepts tel que décrit à la figure 4.9, mais restreint ici à deux caractères bien précis au sein d'un ensemble de concepts coordonnés (*note la plus longue*, *note la plus courte*).

En revenant, enfin à la dernière des observations formulées plus haut (d), qui portait sur l'incapacité pour toute voix ou pour tout instrument (l'orgue mis à part) de tenir une *large*, deux autres contextes (tirés, cette fois, d'ouvrages lexicographiques) amènent de l'eau à notre moulin.

Dans son *Lexicon Technicum : Or, An Universal English Dictionary of Arts and Sciences* de 1704, John Harris écrit « *but it ought to be observed, that the Large and Long are now little used, as being too long for any Voice or Instrument (the Organ only accepted [sic]) to hold out to their full length ; altho' their Rests are still very often used, more especially in Grave Musick, and Songs of many Parts* » (STRAHLE : 252). De même, en 1706, dans sa révision du *New World of English Words* de John Kersey, Edward Phillips souligne que « *but the Large and the Long are now of little Use, as being too long for any Voice or Instrument (the Organ only excepted[)], to hold ont [sic] to their full Length* » (*ibidem* : 199-200).

Il faut ici prendre garde une fois encore aux conclusions hâtives : il est bien évident que cette incapacité à tenir les notes longues ne découle pas d'un soudain manque de souffle des chanteurs ou des instrumentistes à vent, ni d'un raccourcissement des bras des instrumentistes à archet ! Pour expliquer ces contextes, il convient donc d'aller au-delà de l'analyse purement terminologique du discours et de se tourner vers les musicologues, qui ont établi⁵⁰⁰ (sur la base de l'étude des textes musicaux autant que sur celle des écrits sur la musique) que ce qui s'était produit en réalité était que le *tactus* (ou pulsation) avait ralenti au fil des siècles⁵⁰¹ : ainsi, la croche du début du XVII^e siècle était-elle d'une durée plus courte que celle du milieu du XVIII^e siècle, et la fameuse *large* dont il a été question ci-dessus avait une durée moins considérable au début du XVII^e siècle. Déjà en 1915, Dolmetsch écrivait que « *breves, semibreves, and minims suggest long notes to a modern. In reality, they may represent moderately short or even very short notes* » (1962 : 27) – ce qui toujours vrai aujourd'hui chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne, et qui peut être la source d'une mécompréhension des textes : il ne suffit donc pas nécessairement de fournir le terme « moderne » équivalent des termes « anciens » des valeurs et figures de note pour surmonter cette mécompréhension ; dans certaines situations il peut s'avérer nécessaire d'apporter une explication supplémentaire portant sur les concepts. C'est d'ailleurs en ce sens que Dolmetsch poursuivait, en ajoutant que « *at one time, minims were employed as quavers or semiquavers are nowadays* » (*ibidem*). Selon lui, « *the common opinion that old music was slow may well come from that fact, although there must also be some other cause for it, for we find it expressed at almost*

⁵⁰⁰ Notamment par des études sur l'histoire de l'ornementation.

⁵⁰¹ Cette affirmation doit cependant être nuancée car, comme le rappelle George Houle, « *evidence that the tactus was generally slower in the seventeenth century is circumstantial since we lack written comparisons between the sixteenth- and seventeenth-century tactus* » (HOULE 2000 : 8).

all times » (*ibid.* : 27-28). Il ajoutait cependant que « *be that as it may, it is unquestionable that the old music, as such, was neither slower nor quicker than the modern* » (*ibid.* : 28).

Plus près de nous dans le temps, Rebecca Herissone explique que « *what was important about the trend towards using shorter note values, of course, was that – because the introduction of shorter note values coincided with the decline of larger ones – it indicated a change in the implied tempo of notes (that is, what was understood as the approximate absolute duration of each note)* » (HERISSONE 2000 : 45).

10.4 Xénismes

| | |
|----------|----------|
| calques | emprunts |
| xénismes | |

| | | | |
|-----------------------|----------------------|------------------|-----------------------|
| <i>adagio</i> | <i>adagiò</i> | <i>allegro</i> | <i>b quarre</i> |
| <i>basse continue</i> | <i>caprice</i> | <i>chiconà</i> | <i>continued-bass</i> |
| <i>coranto</i> | <i>double relish</i> | <i>doux</i> | <i>fort</i> |
| <i>forte</i> | <i>fortè</i> | <i>graces</i> | <i>grave</i> |
| <i>group</i> | <i>gruppo</i> | <i>lentement</i> | <i>loud</i> |
| <i>piano</i> | <i>piano</i> | <i>piano</i> | <i>pianò</i> |
| <i>poco largo</i> | <i>presto largo</i> | <i>soft</i> | <i>sonata</i> |
| <i>sonnata</i> | <i>trigliar</i> | <i>trigliare</i> | <i>triglio</i> |
| <i>triglio</i> | <i>trill</i> | <i>trillare</i> | <i>trillo</i> |
| <i>vivace</i> | | | |

Nous avons vu en 1.3 que, à l'époque étudiée, tant la France que l'Angleterre ont connu une influence italienne. Par ailleurs, nous avons vu que l'Angleterre de Charles II avait également connu une influence française. Ces influences ont-elles laissé une trace dans la terminologie musicale de l'époque ? Si tel est le cas, quelles paires terme(s) + concept ont-elles fait leur apparition en France et en Angleterre en provenance de l'étranger ? Les xénismes sont-ils simplement apparus dans l'usage, ou bien leur apparition a-t-elle été accompagnée de commentaires, d'explications, d'un discours métalinguistique ? C'est ce que nous tenterons d'approfondir ici.

Par « xénisme », nous désignons tout néologisme, d'origine étrangère et *perçu comme tel*, non adapté linguistiquement dans la langue d'accueil⁵⁰², et qui sert à désigner un concept étranger importé dans une culture donnée. Conformément à cette définition, nous avons considéré comme xénisme en France tout néologisme d'origine non française et *perçu comme tel* servant à désigner un concept étranger importé dans ce pays et dans la langue française et, de la même façon, en Angleterre, tout néologisme d'origine non anglaise et *perçu comme tel*⁵⁰³ servant à désigner un concept étranger importé dans ce pays et cette langue anglaise. La notion de la perception de l'origine étrangère d'un terme (ou d'un mot) que l'on emploie est très importante car, dès lors que cette perception s'atténue ou disparaît (et qu'aucun élément métalinguistique ne vient plus préciser la provenance ou la signification de l'emprunt), cela signale l'implantation d'un emprunt ou, à tout le moins, son acceptation par un large ensemble de locuteurs.

Par ailleurs, notre intérêt porte ici sur des concepts qui ont été intégrés à la pratique ou à la théorie musicale en France et en Angleterre, ce qui exclut les termes étrangers référant à des réalités musicales existant à l'étranger et simplement commentées par des auteurs français ou anglais. Il est également important de souligner que les termes dont les auteurs commentent l'étymologie en en précisant, par exemple, l'origine latine, ne constituent pas non plus des xénismes, ni les calques lexicaux, comme semble l'être « *continued-bass* » utilisé par Matthew Locke dans *Melothesia : or, certain general rules for playing upon the continued-bass* (1673). Dans ce cas précis, *continued-bass*, s'il s'agit effectivement d'un calque, proviendrait soit du français *basse continue* soit de l'italien *basso continuo*, et serait ici utilisé au lieu du terme utilisé couramment par ses compatriotes de *thorough bass* (ou l'une ou l'autre de ses variantes)⁵⁰⁴.

⁵⁰² L'adaptation linguistique d'un emprunt est en effet généralement vue comme un marqueur d'intégration.

⁵⁰³ C'est la raison pour laquelle nous excluons, par exemple, les termes « *b quarre* » (SIMPSON 1667), « *chicona* » et « *coranto* » (MACE 1676 : 129).

⁵⁰⁴ Locke n'explique pas le choix de ce terme dans son ouvrage. Nous avons également rencontré *continued bass* sur la page titre des *Mottets of two voyces for treble or tenor and bass With the continued bass or score: to be performed to an organ, harpspycon, lute or bass-viol. Published by Walter Porter, who was one of the gentlemen of the Royal Chappel of the late King, and master of the choristers at Westminster* datant de 1657 (Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99830988, consulté le 20 juillet 2019).

Il est intéressant de noter que, dans ce recueil d'œuvres musicales, on retrouve pour un même concept les termes *continued bass* (dans le titre du recueil), *basso continuo* (indication de la partie contenue dans ce même recueil) et *thorough bass* (dans le « To all Lovers of MUSICK »), sans qu'aucune indication de synonymie n'apparaisse, ni qu'aucune explication ne soit donnée pour l'utilisation de ces trois termes.

10.4.1 Les xénismes en France

Sachant qu'on a retrouvé dès 1549⁵⁰⁵ des musiciens italiens à la cour de France, on pourrait s'étonner de ce que l'on ne rencontre pas, cent ans plus tard, davantage de termes italiens dans la terminologie musicale française. Il est vrai que toute présence ou influence italienne n'était plus bienvenue à la Cour de Louis XIV⁵⁰⁶ à partir des années 1660. Toutefois, il est tout aussi vrai que de nombreux musiciens italiens (en bonne partie des interprètes⁵⁰⁷) ont œuvré en France tout au long du XVII^e siècle⁵⁰⁸. L'esthétique musicale ultramontaine continua en effet à être présente en France, en-dehors de la Cour, que ce soit dans la musique de compositeurs formés en Italie ou à l'école italienne, comme Marc Antoine Charpentier et Henry Du Mont, par celle des Italiens qui ont continué à y exercer leur art, ou même par des récits de voyageurs ayant séjourné en Italie⁵⁰⁹. On sait aussi que plusieurs églises et couvents possédaient de la musique italienne, qui se faisait certainement entendre lors des offices. Comme le résume Jean Duron, « *l'activité des partisans de la musique italienne est incontestable durant toute la fin du XVII^e siècle, mais réservée à des domaines de prédilection (la musique religieuse principalement et une partie de la musique instrumentale) et à des lieux privilégiés* » (1997 :111).

Cette présence italienne, de même que les échanges entre Français et Italiens, nous avaient tout naturellement préparée à rencontrer au cours de notre dépouillement une très grande quantité de termes italiens. Sébastien de Brossard n'écrivait-il pas, dans la préface de l'édition de 1708 de son *Dictionnaire de musique*, que « *lorsque j'entrepris cet Ouvrage, je n'eus point d'abord d'autre vûë que celle d'ajouter une explication assez simple d'une centaine de mots Italiens, au petit Dictionnaire imprimé à la tête de la premiere Partie de mon Prodromus Musicalis, et de joindre le tout à la seconde Edition, qu'on en a faite l'Année 1702* » (BROSSARD 1708) ? Sans nous attendre nécessairement à recenser la totalité de la « *centaine de mots italiens* » mentionnée par Brossard, nous étions en droit de nous attendre à en rencontrer, à tout le moins, quelques dizaines. Cependant, une lecture attentive du

⁵⁰⁵ Ces premiers musiciens italiens, parmi lesquels on comptait Baldassare da Belgiojoso (qui prit, en France, le nom de Baltasar de Beaujoyeux), auteur du célèbre *Balet comique de la Roynie* (1581), étaient arrivés avec Catherine de Médicis lors de son mariage avec Henri d'Orléans, futur Henri II.

⁵⁰⁶ Des foyers de musique italienne ont cependant existé à Versailles même, ailleurs que dans la musique du roi.

⁵⁰⁷ Ces musiciens sont décrits dans DURON 1997.

⁵⁰⁸ Jean Duron (1997) explique bien cette présence italienne en France.

⁵⁰⁹ Comme c'est d'ailleurs le cas, notamment, de La Voye Mignot, qui écrit dans son traité « *les Echos ne se pratiquent gueres que sur les instrumens, ce n'est pas que ie n'en aye entendu plusieurs fois en Italie par des voix qui surprenoient fort agreablement* » (1666 : IV : 16).

Dictionnaire de Brossard permet de constater que les termes italiens qui y figurent sont pour la quasi-totalité d'entre eux des mots étrangers désignant des réalités étrangères, et non pas des mots entrés ou en train d'entrer dans la langue française. En ce sens, ils ne constituent pas des xénismes, mais leur présence dans le dictionnaire permet à ses lecteurs d'acquérir un certain vocabulaire musical italien, qui leur permettra notamment de comprendre les annotations sur les partitions de compositeurs italiens, ou encore de pouvoir être en mesure de se débrouiller dans une conversation portant sur la musique lors d'un éventuel séjour en Italie. Et c'est en effet ce que cet auteur exprimait dans l'« Avertissement » de l'édition de 1703 de son *Dictionnaire* :

je ne repette point icy les raisons qui m'obligerent il y a cinq à six ans, de mettre à la tête des Motets, dont on donne une seconde Edition, une Explication Alphabetique des Termes Italiens, qu'on y trouve de temps en temps : Il me suffit d'ajouter ici, que le Public a paru si content de cet essay, tout informe qu'il étoit, que cela m'a engagé à le revoir, le corriger, & l'augmenter si considérablement, qu'on y trouvera presque tout ce qui peut contribuer à l'intelligence des Catalogues, des Titres, & des Tables des Livres Italiens, & en même temps à la bonne exécution de leur Musique (BROSSARD 1703).

Certaines des entrées du *Dictionnaire* de Brossard traitent de termes italiens dont l'emprunt par le français n'est pas récent (emprunt déjà entré et implanté dans la langue française), termes qui figurent par ailleurs dans le dictionnaire : Brossard juge donc que le lecteur n'identifiera pas automatiquement le terme italien en tant qu'équivalent du terme français (précédemment emprunté à l'italien), ou encore qu'il ne perçoit plus les mots français comme étant d'origine italienne, ce qui fait qu'on doit lui expliquer la signification de termes italiens pourtant très semblables à leur « descendants » français. Parmi ces termes, on peut souligner *capriccio*, équivalent (et origine) du terme français *caprice*, cas par ailleurs bien étudié par Théodora Psychoyou (2004). Dans l'« Avertissement » déjà cité ci-dessus, Brossard faisait d'ailleurs part de son intention de pouvoir produire un jour un ouvrage

où l'on trouvera non-seulement les Termes Italiens de ce petit Dictionnaire, qui ne regardent que la pratique ou l'exécution de la Musique ; mais encore une infinité d'autres qui peuvent contribuer à l'intelligence des excellens Ouvrages qui ont été écrits, soit en Grec, soit en Latin, soit en Italien, soit même en François de la Théorie & de la Composition de la Musique, & qu'on ne traite vulgairement d'obscurs & de barbares, que parce qu'on n'entend pas les Termes dont ils se servent (BROSSARD 1703).

Cela vient, nous semble-t-il, confirmer ce que nous suggérons ci-dessus : les termes italiens qui figurent dans le *Dictionnaire* de Brossard ne constituent pas, pour la majorité d'entre eux du

moins, des xénismes. Il convient donc de relativiser les attentes quant au nombre de xénismes pouvant être relevés dans un corpus tel que le nôtre.

Par ailleurs, rappelons que, à la fin du XVII^e siècle, on cherchait en France, en musique comme dans les autres domaines artistiques, à créer un univers proprement français⁵¹⁰. Cela se doublait, du moins dans le monde musical de la Cour, d'une certaine résistance contre ce qui provenait d'Italie. Ces deux éléments pourraient, du moins en partie, expliquer la rareté, la méconnaissance – ou les deux à la fois – des termes musicaux italiens dans la plus grande partie des traités et des partitions de l'époque. Malgré des attentes déjà substantiellement revues à la baisse, seuls trois xénismes ont été relevés dans notre corpus français – et ils l'ont tous été dans un seul et même ouvrage, le *Traité de musique* de La Voye Mignot. Cet auteur donne pour les trois termes *adagiô*, *fortè* et *pianô* l'explication que voici :

Les Italiens ont trois termes dans leur Musique que nous n'auons pas ; à sçavoir Adagiô, Pianô e Fortè. *Adagiô* est ralentir la mesure. *Pianô* est adoucir la voix. *Fortè* est pousser la voix avec vehemence. Ils se servent de ces artifices & galanteries en toutes sortes de Musique fort adroitement aussi bien que nous, lors que batant vne mesure viste tout d'vn coup ils la ralentissent, & lors que dans vn grand bruit ils s'aduisent d'adoucir les voix pour quelques temps, puis les poussent avec vehemence : le ne trouue point en nostre langue d'autres mots pour m'exprimer *qu'adoucisement, vehemence, ou animement* (LA VOYE MIGNOT 1666 : IV-20).

Ce qui est curieux, c'est que l'idée de jouer, par moments, plus doux, ou plus fort, ou même de jouer lentement n'était pas propre à la musique italienne. On retrouve, en effet, nombre d'indications *doux*, *fort* et *lentement* dans la musique française de l'époque. Pourquoi alors ne pas utiliser ces mêmes termes pour suggérer une traduction des mots *pianô*, *fortè*, et *adagiô* ? La Voye Mignot semble plutôt considérer qu'il s'agit là de concepts nouveaux (« *des termes que nous n'avons pas* » (*ibidem*)) et en propose un emprunt de nécessité en conséquence du besoin ressenti et d'un vide terminologique dans la langue française. Quant à la dernière phrase du paragraphe cité ci-dessus, elle semble constituer une description de la manière de jouer à l'italienne, sans définir plus avant les termes proposés. De plus, La Voye Mignot exprime manifestement ici une insatisfaction à l'égard des termes français disponibles.

⁵¹⁰ Cette résistance culturelle à l'Italie et la naissance d'un style musical français ont été approfondis en 1.3.3.

Dans l'édition de 1708 de son *Dictionnaire de musique*, Sébastien de Brossard propose les définitions suivantes pour les termes *adagio*, *piano* et *forte* :

Tableau 10.14 – Définition selon Brossard des termes *adagio*, *forte* et *piano*

| Terme | Définition |
|--------|---|
| adagio | ADAGIO. ou par abbréviation Adago. ou Ado. veut proprement dire, COMMODEMENT, à son aise, sans se presser, par conséquent presque toujours lentement et traînant un peu la Mesure. (1708 : 8) |
| forte | FORTE. veut dire FORTEMENT, avec vehemence, cependant d'une maniere naturelle et sans se trop forcer. Cela se met pour marquer qu'il faut pousser la Voix ou le Son d'un Instrument, sur tout après que par le mot Piano, (qui est le contraire de forte) on a été obligé de l'adoucir, ou de la rendre moins forte. On marque souvent ce mot par une simple F. majuscule, ou par une f. (1708 : 38) |
| piano | PIANO. en abrégé Pian. ou quelques fois Pia. ou simplement par un P. majuscule, ou par un petit p. Veut dire ce que nous exprimons en François par le mot DOUX, c'est à dire, qu'il faut adoucir ou diminuer tellement la force de la Voix ou de l'Instrument que cela fasse comme un Echo. (1708 : 95) |

Voici le résultat que l'on obtient si l'on confronte le point de vue de ces deux auteurs de manière synthétique dans un tableau.

Tableau 10.15 – Définitions comparées de La Voye Mignot et de Brossard des termes *adagio*, *forte* et *piano*

| Terme | La Voye Mignot (1666) | Sébastien de Brossard (1708) |
|---------------|--------------------------------|---|
| <i>adagio</i> | ralentir la mesure | commodement, à son aise sans se presser presque toujours lentement et traînant un peu la Mesure |
| <i>forte</i> | pousser la voix avec vehemence | avec vehemence d'une maniere naturelle sans trop forcer contraire de <i>piano</i> [symbole] : F ou f |
| <i>piano</i> | adoucir la voix | contraire de <i>forte</i> [équivalent français] : doux « il faut adoucir ou diminuer tellement la force de la Voix ou de l'Instrument que cela fasse comme un Echo » [symbole] : Pian., Pia., P. ou p. |

Il semble donc que nous assistions ici à la naissance d'une série d'emprunts linguistiques. La résistance à l'influence italienne en musique en France n'a donc pas empêché l'usage et la diffusion dans ce pays de certains termes musicaux italiens.

10.4.2 Les xénismes en Angleterre

Comme nous l'avons vu en 1.3.1.2 la Restauration anglaise s'est notamment accompagnée d'un goût pour la musique française, puis pour la musique italienne. H. James Jensen résume bien le changement d'attitude envers la musique purement anglaise à cette époque et l'affluence de musique continentale en Angleterre :

Between 1660 and 1700, English music fell victim to a preference for more « correct », Continental art and manners. It declined as a sophisticated art form because the « cultivated » people, the patrons of the arts, desired and encouraged the kind of art that emanated from the Continent, mainly from Italy and France. Italian music especially had influenced English musical forms for some time, as we can see in the Elizabethan lute songs and madrigals of Dowland, Campion, Morley, Byrd, and many others. But in their day, traditional English songs and dances provided the backbone for much of their art music. During the Restoration, however, the aristocratic and would-be aristocratic classes of society entirely repudiated English music as a serious art form. This does not mean that English music disappeared, for it did not, but it is true that Continental composers and performers usually found more lucrative employment in 18th-century England than did native artists. During the Restoration, traditional English music was no longer heard in the drawing room and on the stage; it was popular only in broadsides, taverns, and lower-class and rural entertainments (JENSEN 1969 : 206).

La musique anglaise a ainsi connu une forte influence de la musique en provenance de France et d'Italie⁵¹¹, influence qui fut le fait, non seulement de musiciens originaires de ces pays qui vinrent exercer leur art en Angleterre, mais également de l'arrivée en ce pays de musique imprimée ou d'écrits sur la musique en provenance du continent, ce qui entraîna l'introduction dans la langue de termes de musique français et italiens. L'influence italienne – ou le goût pour les choses italiennes – pouvait aussi résulter, comme l'écrit Peter Holman, du retour d'Italie de certains voyageurs (2017 : 50) : en effet, il ne faut pas oublier que c'est à la seconde moitié du XVII^e siècle

⁵¹¹ En particulier dans les années 1680. HERISSONE 2017 : 6). De son côté, Min-Yung Kang écrit que « *Italian vocal music such as solo music and madrigals appears to have circulated in England from the sixteenth century onwards, but there seems to have been almost no knowledge of Italian instrumental music such as the sonata before the Restoration* » (KANG 2008 : ix).⁵¹² Il est étonnant que Purcell ait ressenti le besoin d'introduire le terme *piano*, mais pas celui de *forte*, qui lui est pourtant très souvent associé.

que la tradition du *Grand Tour* a pris son essor. Ce traditionnel voyage initiatique de l'*upper class* britannique puisant ses origines à la Renaissance, n'a en réalité acquis sa forme « standard » qu'à l'époque étudiée dans ces travaux. L'itinéraire standard de ce *Grand Tour* est décrit de la façon suivante par James Buzard :

By the time it was in full swing, the Tour had a more or less common itinerary that, allowing for minor divergences, may be summarised as follows. After crossing the Channel, the Tourist, having acquired a coach in Calais, would often proceed to the Loire Valley, where the purest French accent was supposed to have its home, and where the young Briton could spend some time preparing his tongue and his manner for the rigours of Paris society. A lengthy stay in the French capital might be followed by a visit to Geneva [...]. One would then cross the Alps, as expeditiously as possible, proceeding via Turin or Milan down to Florence, to stay probably for some months. Venice might be next, then Rome, or vice versa. The Tourist might go as far as Naples. The return journey northward might include stays in Austria, the German university towns, Berlin, and Amsterdam [...] The most important destinations, without which the entire enterprise would lose its purpose, were Paris and Italy (BUZARD 2002 : 39).

Ainsi, à l'inverse de ce qui se produisait en France à la même époque, l'effet de mode s'est traduit en Angleterre par l'adoption d'un certain nombre de termes français et italiens dans le domaine de la musique, comme l'explique Strahle :

[d]uring the post-Restoration period, [...] influence exerted by French and Italian music of this time was transforming musical life in England [...]. The increasing availability of printed music from abroad, especially from Italy and France, meant that the performance terms that were integral to this music had to be learned by English musicians. Italian and to a lesser extent French performance terms came to represent musical high fashion and spurred production of the first musical dictionaries in England. The adoption of a vocabulary of foreign performance terms by English musicians is particularly significant because it can be seen to have signalled the full introduction of Baroque style in England (STRAHLE 1995 : xxviii).

Cela allait en fait de pair avec l'introduction de mots d'origine continentale dans la langue générale, comme l'explique H. James Jensen : « *ladies and gentlemen of the Restoration [...] were part of a new era which was more cultivated and proper in language, conversation, and behavior, as well as in the arts* » (*op. cit.* : 206-207). Cette influence de la langue française sur l'anglais était perceptible non seulement dans des « *references to the introduction of French words, dress, and ideas* » (*ibidem* : 207), mais également « *in the large number of translations of French criticism, philosophy, and history ; in*

translations of Italian treatises on painting ; and in literary style and modes of expression, as well as in letter writing, literary salons, the theater, and general rules of art » (ibid.).

Dans le domaine musical, ces terminologies nouvelles pouvaient être le résultat d'une médiation linguistique entre collègues (par exemple, un musicien français et un musicien anglais, ou encore un musicien italien et un musicien anglais) appelés à travailler ensemble, mais elles pouvaient également correspondre à des concepts nouveaux. L'apparition de ces termes étrangers français et italiens revêt une signification particulière, dans la mesure où ce changement de vocabulaire témoigne d'une véritable révolution dans la musique anglaise : « [t]he adoption of a vocabulary of foreign performance terms by English musicians is particularly significant because it can be seen to have signalled the full introduction of Baroque style in England » (Strahle : *ibidem*).

Un premier exemple d'importation conceptuelle et terminologique concerne deux ornements qui ont fait leur apparition en Angleterre au XVII^e siècle : le *trill* et le *group*, tous deux en provenance d'Italie. Bien que John Playford et Christopher Simpson soient en accord sur les principaux ornements ou agréments, comme en témoigne la parfaite similitude observée entre leurs tables de *graces* (tables d'agréments), et que l'on puisse en déduire un certain consensus en Angleterre à ce sujet, voici deux cas particuliers de *graces*, le *trill* et le *group* (ou *gruppo*, ou encore *double relish*), car ceux-ci sont discutés par Playford et, comme nous avons pu le constater en consultant l'ouvrage de Strahle, par d'autres auteurs au XVII^e siècle. Les deux *graces* commentées ici sont des nouveautés en Angleterre, comme on le découvre dans le titre de la section sur les *graces* dans le traité de Playford :

A Brief Discourse of the *Italian* manner of Singing ; wherein is set down, the Vse of those Graces in Singing, as the *Trill* and *Gruppo*, used in *Italy*, and now in *England* : Written some years since by an *English* Gentleman, who had lived long in *Italy*, and being returned, Taught the same here (PLAYFORD 1674 : I37).

Il est toutefois intéressant de noter que, malgré ce titre et la mention du recours des Italiens au *trill* et au *gruppo*, Playford n'introduit aucun autre terme italien ni dans cette section, ni ailleurs dans son ouvrage.

Pour ce qui est du premier de ces deux concepts, *trill*, l'ouvrage de Strahle permet de suivre l'évolution de son apparition et son entrée dans la terminologie musicale en Angleterre, tout d'abord à travers les ouvrages lexicographiques (dictionnaires italien-anglais et dictionnaires unilingues). L'auteur retrace la première attestation du concept dans le dictionnaire italien-anglais

de Florio (1611) : « Trigliare, *to quaver or warble in singing*. Triglio, *a quaver or warble in singing*. Trillare, *as Trigliar*. Trillo *as Triglio* » (STRAHLE 1995 : 387). D'autres ouvrages recensent par la suite cette *grace*, dont Blount (1656), Phillips (1658), Torriano-Florio (1659) et Coles (1676). Il convient toutefois de rappeler que les premiers dictionnaires, en Angleterre, recensaient surtout les mots rares et difficiles, comme le rappellent souvent les titres de ces ouvrages, et comme le souligne Strahle (*op. cit.* : xxii). On ne peut pas, par conséquent, les considérer tout à fait comme des équivalents des dictionnaires de langue générale modernes ; on pourrait les situer quelque part à mi-chemin entre les ouvrages de langue générale et ceux des langues spécialisées.

En 1683, Henry Purcell publiait ses *Sonnata's of III Parts* pour deux violons et basse continue, qualifiées par Min-Yun Kang de « *first set of Italianate sonatas printed in England* » (2008 : x). Dans la préface de cette œuvre (« *To the Reader* »), que nous reproduisons ci-dessous, il est expliqué que l'auteur « *has faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters* » (PURCELL 1683). Cette préface se conclut par l'avertissement suivant : « *it remains only that the English Practitioner be inform'd, that he will find a few terms of Art perhaps unusual to him, the chief of which are these following : Adagio and Grave, which import nothing but a very slow movement : Presto Largo, Poco Largo, or Largo by itself, a middle movement : Allegro, and Vivace, a very brisk, swift, or fast movement : Piano, soft* »⁵¹². Cette introduction par Purcell de termes italiens de mouvement semble être un exemple de la traduction concrète de propos de George Houle, selon qui, « [Italian] *tempo words* [...] *traveled with Italian music and musicians and gradually converted most of the rest of Europe to Italian practice* » (2000 : 2).

Le titre même de ce volume contient un autre terme italien (*sonata*, qui apparaît ici sous la variante *sonnata*) ; toutefois, bien que ce terme se soit rendu visible sur de nombreuses œuvres musicales de l'époque, il semble n'avoir été défini formellement qu'au siècle suivant : « *the first extended definition of 'sonata' as an instrumental genre in England was made in an anonymous publication of 1724, which is believed to have been written by Johann Christoph Pepusch (1667-1752)* » (KANG 2008 : 27). Contrairement aux autres termes italiens expliqués par Purcell, le terme *sonata* est utilisé ici sans référence à une quelconque origine italienne – cela s'explique certainement par le fait que, bien qu'il n'ait pas encore été défini de manière formelle, il était déjà connu des amateurs de musique. En ce sens, il ne constitue pas non plus un xénisme. Il n'en demeure pas

⁵¹² Il est étonnant que Purcell ait ressenti le besoin d'introduire le terme *piano*, mais pas celui de *forte*, qui lui est pourtant très souvent associé.

moins que Purcell est celui de nos auteurs qui introduit le plus grand nombre de xénismes — huit en tout.

Figure 10.41 — Préface des *Sonnata's of III Parts* de Henry Purcell (1683), 1^{ère} page

To the Reader.

Ingenuous Reader,



Instead of an elaborate harangue on the beauty and the charms of Musick (which after all the learned Encomions that words can contrive) commends it self best by the performances of a skilful hand, and an angelical voice:) I shall say but a very few things by way of Preface, concerning the following Book, and its Author: for its Author, he has faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally, to bring the Seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and reputation among our Country-men, whose humor, 'tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours: The attempt he confesses to be bold, and daring, there being Pens and Artists of more eminent abilities, much better qualify'd for the imployment than his, or himself, which he well hopes these his weak endeavours, will in due time provoke, and enflame to a more acurate undertaking. He is not asham'd to own his unskilfulness in the Italian Language; but that's the unhappiness

Figure 10.42 – Préface des *Sonnata's of III Parts* de Henry Purcell (1683), 2^e page

of his Education, which cannot justly be accounted his fault, however he thinks he may warrantably affirm, that he is not mistaken in the power of the Italian Notes, or elegancy of their Compositions, which he would recommend to the English Artists. There has been neither care, nor industry wanting, as well in contriving, as revising the whole Work; which had been abroad in the world much sooner, but that he has now thought fit to cause the whole Thorough Bass to be Engraven, which was a thing quite besides his first Resolutions. It remains only that the English Practitioner be enform'd, that he will find a few terms of Art perhaps unusual to him; the chief of which are these following: Adagio and Grave, which import nothing but a very slow movement: Presto Largo, Poco Largo, or Largo by it self, a middle movement: Allegro, and Vivace, a very brisk, Swift, or fast movement: Piano, Soft. The Author has no more to add, but his hearty wishes, that his Book may fall into no other hands but theirs who carry Musical Souls about them; for he is willing to flatter himself into a belief, that with such his labours will seem neither unpleasant, nor unprofitable.

Vale.

Une deuxième source de l'époque, le *Synopsis of Vocal Musick : Containing the Rudiments of Singing Rightly any Harmonical Song*, écrit par un certain A. B.⁵¹³ et publié en 1680, introduit quatre xénismes: *adagio* et *presto*, ainsi que *piano* et *forte*. Pour les deux premiers, A. B. écrit : « *the secondary signs of the Tact or Time are certain words used by the Italians, and afterwards also of others, to wit, Adagio, and Presto, signifying, that such a part of a Song where Adagio is written, is to be Sung slower, and where Presto, swifter* » (A. B. 1686 : 19). Pour ce qui est des deux autres xénismes, on peut lire dans le *Synopsis of Vocal Musick* : « *Italians only, and some that them do follow, do use these two words, Forte and Piano, signifying that such part of a song must be sung clearer and fuller, under which is written Forte, but softer and smaller, under which is written Piano* » (*ibidem* : 42). Cette utilisation des termes *forte* et *piano* est plutôt inédite en Angleterre car, comme l'écrit Rebecca Herissone, bien que « *the principle of dynamic contrast was mentioned in several other British publications, dating as far back as Thomas Robinson's The Schoole of Musicke of 1603* » (HERISSONE 2017 : 42) et que « *dynamic markings were mentioned by Thomas Mace in his Musick's Monument of 1676* » (*ibidem*), les Anglais (et même les étrangers publiant en Angleterre)⁵¹⁴ utilisaient, en théorie comme en pratique, les termes anglais *soft* et *loud*⁵¹⁵ (*ibid.*).

Trois des xénismes apparaissant ci-dessus sont mentionnés à la fois par Purcell et par A. B. Le tableau suivant résume les définitions des trois termes *adagio*, *forte* et *piano* qu'en font ces deux auteurs.

Tableau 10.16 – Définitions comparées des termes *adagio*, *forte* et *piano* de Henry Purcell et d'A. B.

| | Henry Purcell (1683) | A. B. (1686) |
|---------------|----------------------|--------------------|
| <i>adagio</i> | a very slow movement | slower |
| <i>forte</i> | — | clearer and fuller |
| <i>piano</i> | soft | softer, smaller |

⁵¹³ Si ces deux initiales pouvaient correspondre aux véritables initiales du nom de l'auteur de ce traité, Rebecca Herissone explique qu'il pourrait en fait s'agir d'un nom de plume constitué des deux premières lettres de l'alphabet, procédé assez courant à l'époque en Angleterre (HERISSONE 2017 : 7-10).

⁵¹⁴ Comme Pietro Reggio, dans son traité *The Art of Singing* (HERISSONE, *ibid.*).

⁵¹⁵ Parfois sous forme abrégée, comme chez Thomas Mace, qui utilisait les abréviations *lo*: et *so*: (HERISSONE, *ibid.*).

Si nous élargissons ce tableau pour y inclure les explications données pour ces trois mêmes xénismes par La Voye Mignot et Brossard, cela donne ce qui suit :

Tableau 10.17 – Définitions comparées (anglaises et françaises)
des termes *adagio*, *forte* et *piano*

| | Henry Purcell (1683) | A. B. (1686) | La Voye Mignot (1666) | Brossard (1703) |
|---------------|-------------------------|--------------------|-----------------------------------|--|
| <i>adagio</i> | a very slow movement | slower | ralentir la mesure | commodement, à son aise sans se presser presque toujours lentement et traînant un peu la Mesure |
| <i>forte</i> | – | clearer and fuller | pousser la voix avec vehemence | avec vehemence d'une maniere naturelle sans trop forcer contraire de <i>piano</i> [symbole] : <i>F</i> ou <i>f</i> |
| <i>piano</i> | soft | softer, smaller | adoucir la voix | contraire de <i>forte</i> [équivalent français] : <i>doux</i> « il faut adoucir ou diminuer tellement la force de la Voix ou de l'Instrument que cela fasse comme un Echo » [symbole] : <i>Pian.</i> , <i>Pia.</i> , <i>P.</i> ou <i>p.</i> |

En comparant les perceptions de ces concepts des deux côtés de la Manche, on s'aperçoit qu'elles semblent généralement s'accorder entre elles, à quelques nuances près. Pour le terme *adagio*, les auteurs français donnent un caractère qui n'apparaît pas chez les auteurs anglais : l'idée de ralentissement (« *ralentir la mesure* », « *traînant un peu la mesure* »). À décharge, il faut souligner que Brossard se montre bien plus prolix que les autres auteurs, ce qui contribue à déséquilibrer l'analyse. Pour le terme *forte*, l'idée de « *véhémence* » que les deux auteurs français lui associent semblent se retrouver dans la combinaison des deux adjectifs proposés par A. B. (« *clearer and fuller* »). Enfin, pour le terme *piano*, les auteurs semblent là aussi d'accord. Il est intéressant de noter que les laconiques explications d'A. B. données pour ces trois termes le sont peut-être moins qu'il n'y semble : en effet, il ne faut pas sous-estimer l'effet de l'emploi du comparatif, qui

suggère qu'*adagio*, *forte* et *piano* doivent s'interpréter par rapport au cotexte musical, et amener un contraste par rapport à ce qui précède ou à ce qui suit.

L'analyse des définitions ou des descriptions des termes italiens de mouvement à laquelle nous avons procédé ci-dessus repose sur l'analyse des explications *textuelles* que l'on retrouve dans les écrits de différents auteurs. Cependant, une étude de l'utilisation *en contexte* de ces différents termes, c'est-à-dire sur les partitions elles-mêmes, pourra permettre d'affiner ou de nuancer une analyse comme celle qui figure ci-dessus. C'est, par exemple ce qu'a fait Mary Cyr (1994) pour son article « Tempo gradations in Purcell's sonatas », ce qui lui permet notamment d'affirmer que

That *adagio* and *grave* imply no fundamental difference in speed can be demonstrated by comparing passages such as the *grave* of Sonata no. 10 (1683) and the *adagio* of Sonata no. 9 (1683). [...] The designation 'grave' is more likely to be found within a piece, whereas 'adagio' most often is found at the beginning of a sonata. Otherwise, their use is virtually interchangeable, which we can see from a section that is marked 'grave' in the printed parts of Sonata no. 2 (1697) but 'adagio' in Purcell's autograph manuscript (CYR 1994 : 187-189).

Si cela relève toutefois de l'analyse musicale (plutôt que du travail terminologique), et n'entre ainsi pas dans le cadre de la présente recherche, il est cependant certain que d'enrichir les définitions conceptuelles des termes musicaux par une analyse du texte musical ne peut, à terme, que participer à l'amélioration de l'appréhension des différents concepts musicaux que l'on retrouve dans la musique ancienne.

Ces quelques exemples de xénismes témoignent de la variabilité de la terminologie dans un contexte culturel mouvant en même temps qu'ils illustrent le phénomène de l'évolution du lexique par l'implantation rapide d'emprunts dans une fenêtre relativement courte et de leur maintien dans une fenêtre temporelle longue, puisque ces trois termes que nous avons étudiés sont toujours présents dans la terminologie musicale actuelle.

Dès lors qu'ils n'apparaissent pas dans nos corpus de dépouillement, il reste à se demander où peuvent bien figurer tous les termes italiens qui sont entrés dans les terminologies musicales française et anglaise à cette époque, de même que tous les termes français qui sont de leur côté entrés dans la terminologie musicale anglaise – et que les auteurs des dictionnaires musicaux de l'époque ont pourtant, eux, recensés⁵¹⁶. Un examen approfondi de toutes les partitions publiées

⁵¹⁶ Comme l'indique Graham Strahle cité plus haut, ainsi que les définitions provenant d'ouvrages lexicographiques que l'on trouve dans son dictionnaire.

à cette époque et de tous les écrits non théoriques sur la musique (par exemple, pour la France, *Sur les Opera, a Monsieur de Bouquiquant* (1684), par Saint-Evremond, *Discours sur la musique d'Italie* (1672), par Pierre de Saint-Glas, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705) du Cerf de la Viéville, ou encore les ouvrages de Raguenet)⁵¹⁷ pourraient peut-être apporter des réponses à cette question.

10.5 Chronomètre

| | |
|-------------------------|---------------------------|
| caractère | caractère essentiel |
| caractère nécessaire | caractère non essentiel |
| évolution du concept | évolution du terme |
| informations textuelles | nécrologie terminologique |
| propriétés de l'objet | variation diachronique |

| | | |
|--------------------|--------------------|--------------------|
| <i>chronometer</i> | <i>chronometre</i> | <i>chronomètre</i> |
| <i>chronomètre</i> | <i>echometre</i> | <i>metrometra</i> |
| <i>métronome</i> | <i>rythmomètre</i> | |

L'un des exemples les plus intéressants à tous points de vue de notre travail est le chronomètre. En effet, plus que tout autre exemple, il permet d'illustrer à la fois l'importance des éléments non textuels en terminologie (dont nous avons discuté en 6.2.1.6.1 et en 6.2.1.6.2) et les phénomènes de variation diachronique. C'est en 1696 qu'Étienne Loulié, dans ses *Elements ou Principes de musique*, fait part au monde du fruit de son invention (dont nous reproduisons ci-après (tableau 10.18) la description complète qu'il en fait, ainsi que l'illustration). Il s'agit d'une machine qu'il a imaginée pour, comme son nom l'indique, mesurer le temps. Il lui est apparu que, bien que la musique dispose de nombreux signes de mesure, pour indiquer « à peu près la vitesse ou la lenteur des Battements de la Mesure » (LOULIÉ 1696 : 81), ceux-ci ne peuvent représenter

Que cinq Nottes sçavoir la Ronde, la Blanche, la Noire, la Croche, et la Double Croche, dont les vailleurs vont en diminuant toujours de moitié, [et] ne peuvent marquer que cinq degrez differents de mouvements, une fois plus vistes l'un que l'autre. Cependant il y a dans la Musique bien plus

⁵¹⁷ Comme nous l'expliquions en 7.1, nous n'avons pas inclus jusqu'à présent d'ouvrages de ce type dans notre corpus de dépouillement.

de cinq degrez de mouvement, ainsi ces cinq chiffres ne suffisent pas pour les marquer tous (*ibidem*).

Loulié reconnaît aussi que, à ces signes, s'ajoutent les indications de mouvement, « *Viste, tres-Viste, Lentement, Gay, Rondement, Gravement, qui marquent qu'il faut aller plus viste ou plus lentement, mais ils ne marquent pas de combien* » (*ibid.*). Il poursuit en soutenant que, malgré tous les signes ou mots que l'on saurait inventer, aucun d'entre eux ne serait assez précis pour exprimer la véritable vitesse d'exécution souhaitée par le compositeur⁵¹⁸, « *particulierement à l'égard des Musiques des Étrangers* » (*ibid.* : 82). En poursuivant l'exposé de son raisonnement, Loulié avance que, pour pouvoir indiquer de la meilleure manière cette vitesse d'exécution, « *il faudroit pouvoir dire combien dure un Battement, ou ce qui est la mesme chose, combien il en faut en une minute* » (*ibid.*), ce qui, malheureusement, n'était pas possible à l'époque. Pour remédier au problème qu'il soulève, Loulié propose donc une toute nouvelle invention : « *c'est un Instrument que j'ay fait faire et que je nomme Chronometre, parce qu'il sert à mesurer le Temps* » (*ibid.*). Il en propose la définition suivante :

LE Chronometre est un Instrument par le moyen duquel les Compositeurs de Musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leur Composition, et leurs Airs marquez par rapport à cet Instrument se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mêmes la Mesure (*ibid.* : 83).

Il fournit par la suite au lecteur non seulement l'illustration complète de sa machine⁵¹⁹, mais il donne tous les détails de sa fabrication, afin que chacun puisse en construire une, ainsi que des instructions très étoffées pour son utilisation⁵²⁰. Pour résumer ces instructions, disons que le *chronometre* permet au compositeur d'établir une valeur numérique pour la vitesse d'exécution qu'il souhaite pour chacune de ses pièces, valeur qu'il indiquera sur ses partitions (en donnant, par exemple, la noire à 62) ; cet instrument permettra également à l'interprète de fixer ladite

⁵¹⁸ Il faut souligner que la préoccupation exprimée ici par Loulié rejoint celle de la plupart des interprètes de musique ancienne : il est en effet très difficile d'avoir une certitude sur le « juste » tempo d'une pièce. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle plusieurs musicologues (comme, par exemple, Beverly Jerold (2012) ou Mary Cyr (1994)) se sont penchés sur le sujet, et ont tenté, en recoupant à la fois les textes écrits sur la musique et le texte musical, de s'approcher le plus possible du sens exact des termes de mouvement utilisés par chaque compositeur.

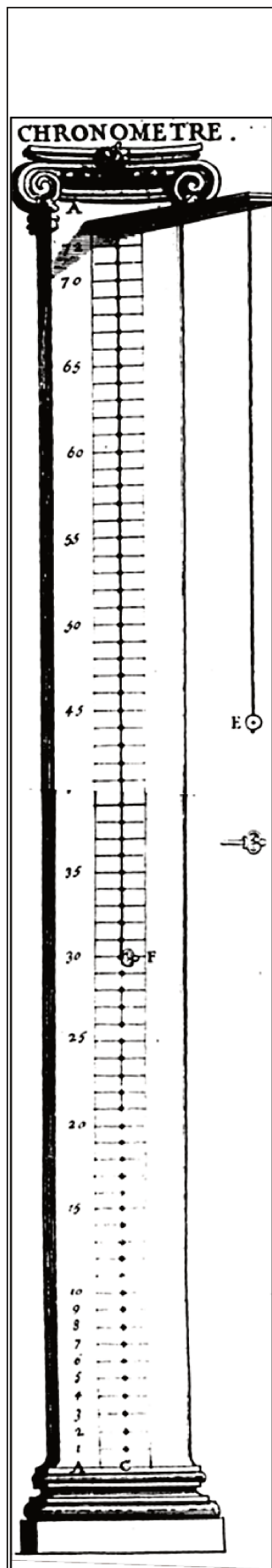
⁵¹⁹ Et cette illustration est remarquable, étant donné les procédés d'imprimerie et de reliure de l'époque, car elle est imprimée sur un feuillet faisant environ la taille de trois pages disposées verticalement, et qui est plié et relié à même le traité.

⁵²⁰ La présentation complète par Loulié de ce curieux instrument, peu connu même des spécialistes du domaine, est reproduite ci-dessous à la figure 10.43. On peut par ailleurs observer au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Lyon un exemplaire de cet instrument reconstitué à partir des instructions de Loulié.

valeur sur son propre *chronometre*, afin d'en faire aller le pendule, pour découvrir cette vitesse. On aura reconnu dans toutes ces explications, l'ancêtre de l'appareil que l'on nomme aujourd'hui *métronome*. Nous reproduisons à la page suivante la description et l'illustration du *chronometre* de Loulié.

Au-delà du fait que la description de Loulié du *chronomètre* constitue, comme on peut le voir ci-dessus, un parfait exemple de micro-système conceptuel de type partitif, ce chronomètre présente, comme nous l'écrivions ci-dessus, plusieurs aspects intéressants du point de vue de la diachronie. Tout d'abord, Loulié invente sa machine et la nomme : on « assiste » donc ici à un cas de naissance d'un terme (et d'un concept) : personne d'autre avant lui n'a nommé cet appareil puisque l'appareil n'existait pas⁵²¹. De ce fait il découle que nous nous trouvons également devant un cas présentant un intérêt diachronique : un terme, et son concept, apparaissent dans la langue de spécialité au moment de la création de l'objet. Finalement, le caractère crucial que revêt l'ajout, au texte, de l'illustration – du schéma technique – de l'appareil présenté démontre on ne peut mieux combien le recours à des éléments non textuels s'avère souvent essentiel dans un travail terminologique : comment, en effet, comprendre le concept de « chronomètre » uniquement au moyen d'une description technique verbale ?

⁵²¹ Bien qu'un *métronome* ait existé précédemment, comme nous le verrons plus loin.

Figure 10.43 – Le *Chronometre* de Loulié (1696)

LE Chronometre est un Instrument par le moyen duquel les Compositeurs de Musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leur Composition, et leurs Airs marquez par rapport à cet Instrument se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mêmes la Mesure.

Cet Instrument n'est composé que de deux parties.

La premiere est une Regle de bois AA. haute de six pieds ou 72. pouces, large environ de deux pouces, et epaisse à-peu-près d'un pouce ; sur un côté plat de la Regle est tiré un trait ou ligne BC de bas en haut, qui partage également la largeur en deux; Sur ce trait sont marquez avec exactitude des Divisions de pouce en pouce, et à chaque point de section il y a un trou de deux lignes de diamet[r]e environ, et de huit lignes de profondeur, et ces trous sont cotez par chiffres, et commencent par le plus bas depuis un jusqu'à soixante et douze.

Je me suis servi du Pied universel parce qu'il est connu dans toutes sortes de pays. Le Pied universel contient douze pouces trois lignes moins un sixième de ligne, de pied de Roy.

Au haut de la Regle est un coude de fer ou de bois BD, enclavé dans ladite Regle un pouce au dessus de la section 72. de six ou sept pouces de saillie, au bout du coude six lignes environ en deça de l'extrémité est un petit trou D. de la grosseur d'un lacet ou cordonnet; à l'autre bout qui est enclavé dans la Regle est un autre trou B qui répond à la ligne des Divisions.

E La seconde partie dont cet Instrument est composé est un Pendule, c'est à dire un plomb E attaché au bout d'un cordonnet, ce cordonnet est de fil ou de soye et rond ; au bout du cordonnet est la boule de plomb E d'un pouce de diametre environ, percée diametrallement d'un trou proportionné à la grosseur du cordonnet, par lequel trou est passé le cordonnet et arrêté par dessous la boule.

On applique le cordonnet avec son plomb à la Regle en le passant par les trous D B du coude de fer, ensorte que l'un des bouts du cordonnet réponde à la ligne des Divisions, et que l'autre bout où est le plomb pende en l'air, qui pour cela est nommé Pendule.

A l'autre bout du cordonnet qui réponde à la ligne des Divisions, est attaché une cheville de fer ou de bois F. dont la grosseur est proportionnée à la largeur des trous de la Regle, ensorte qu'elle y entre juste. La cheville est faite à peu près comme les chevilles de Luth ou de Violle ; il y a un trou entre la main ou prise de ladite cheville, et ce qui entre dans les trous de la Regle ; le cordonnet est passé par ce trou et arrêté, ensorte que la cheville estant au trou 72 le cordonnet ait 72 pouces de longueur depuis le trou D jusqu'au centre de la boule. Par le moyen de cette cheville ainsi attachée au cordonnet, l'on peut donner telle longueur que l'on veut au pendulle ou pendillon, en mettant la cheville plus haut ou plus bas, et estant mis en mouvement à la hauteur d'un quart de quart de Cercle, ce qui se fait en éloignant le plomb de la perpendiculaire ou de son repos de deux pieds lorsque la cheville est au trou 72, d'un pied lorsque la cheville est au trou 36, et de 6 pouces lorsque la cheville est au trou 18 toujours un peu moins à mesure que le Pendule est moins long : et laissant aller la boule sans la forcer, le Pendule peut marquer jusqu'à la derniere precision la vitesse ou la lenteur des mouvements de Musique, par les Vibrations de ses differentes longueurs (LOULIÉ 1696 : 83-85).

Denis Diderot, dans le cinquième de ses *Memoires de differens sujets de mathématiques* (DIDEROT 1748 : 192-197) de 1748, puis Jean-Jacques Rousseau après lui, tout d'abord de manière anonyme dans l'*Encyclopédie* en 1753, puis dans son *Dictionnaire de musique* de 1767, ont commenté cette invention, et discuté de son utilité. À Diderot, qui remet fortement en question ce nouvel outil, principalement parce qu'il considère qu'« il n'y a peut-être pas dans un air quatre mesures qui soient exactement de la même durée ; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes & à précipiter les autres, le goût et l'harmonie dans les pièces à plusieurs parties ; le goût et le pressentiment de l'harmonie dans les solo » (DIDEROT *op. cit.*) et que, en prônant l'utilisation du chronomètre, « on y a fait du Musicien & du Chronomètre deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre », et selon qui « le seul bon chronomètre que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien, qui ait du goût, qui ait bien lû la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui en sache battre la Mesure » (*ibidem*), Rousseau réplique en étant plus nuancé dans ses propos :

A la vérité cette objection qui est d'une grande force pour la musique françoise, n'en auroit aucune pour la musique italienne, soûmise irrémisiblement à la plus exacte mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux sortes de Musiques ; car si la musique italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la mesure, la françoise met toute la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser & à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur (ROUSSEAU J.-J. 2008 : 203-204).

Dans l'article consacré par Jean-Jacques Rousseau au chronomètre, on apprend par ailleurs que l'invention a été mentionnée dans les *Principes d'Acoustique et de musique* de Joseph Sauveur⁵²² en 1701, dans la section de l'ouvrage consacrée à la « Division & [à l']Usage de l'Echometre general » (SAUVEUR 1701 : 19), et vraisemblablement utilisée par Michel L'Affilard dans ses *Principes pour bien apprendre la musique* (dans la cinquième édition de 1705)⁵²³, dans lesquels il donnait ce que l'on appelle aujourd'hui des indications métronomiques pour ses pièces. De plus,

⁵²² Membre de l'Académie royale des Sciences, Joseph Sauveur (géomètre et professeur de mathématiques du Duc de Chartres) y crée en 1700 la première chaire d'acoustique. Il est assisté dans ses expériences par Étienne Loulié (PSYCHOYOU 2009 : 304). Joseph Sauveur et Étienne Loulié faisaient partie des « Modernes » (« a group of thinkers whose debates concerning the nature and purpose of music in the 1690s had a significant influence on musical thought ») dont le futur Philippe II d'Orléans (alors Duc de Chartres) s'était entouré (FADER 2012 : 16).

⁵²³ Théodora Psychoyou fait elle aussi remarquer ces « indications métronomiques apparaissent au départ de certains des exemples musicaux à partir de la cinquième édition » des *Principes très faciles...* de Michel L'Affilard (PSYCHOYOU *op. cit.* : 298).

il s'avère que le chronomètre de Loulié avait eu un prédécesseur, à la fin malheureuse, nommé *métrometre*, « *qui battoit la Mesure tout seul ; mais tout cela n'a pas réussi* » (ROUSSEAU, J.-J. 1753).

Les propos rapportés ci-dessus de ces deux auteurs (Diderot et Rousseau) ne semblent peut-être pas à première vue d'une grande pertinence pour une étude terminologique. Cependant, ils permettent de constater que le terme *chronomètre* et son concept ont perduré pendant au moins trois quarts de siècle. Et encore, étant donné les limites du présent travail, nous n'avons pas fait le dépouillement de toutes les sources postérieures afin de vérifier la durée de vie du binôme *chronomètre*/appareil pour mesurer le temps. Il est difficile de savoir avec exactitude à quel moment le terme *chronomètre* a disparu de l'usage pour désigner la machine conçue par Loulié. Cependant, nous constatons qu'un brevet a été déposé le 26 août 1815 par Johann Nepomuk Maelzel pour le métronome (BARBUSCIA 2013)⁵²⁴, et que l'invention de Loulié – ou, à tout le moins, sa désignation – était encore suffisamment présente dans les mémoires en 1823 pour que l'on écrive : « *le métronome, dont il s'agit, qui ressemble au **chronomètre**, et pour lequel l'auteur [Maelzel] a obtenu un brevet de 5 ans, consiste en un barillet qui contient le ressort moteur de la machine [...]* »^{525, 526}. C'était toujours le cas en 1858 : « *brevet d'invention de quinze ans en date du 12 février 1853, Au sieur Delsarte, à Paris, pour un **chronomètre** musical portatif [...]. Ce **chronomètre** correspond, par ses divisions, au **chronomètre** de Galin ainsi qu'au métronome de Mälzel* »⁵²⁷.

Il serait d'ailleurs intéressant de savoir à quel moment ce terme de *chronomètre* en est venu à désigner l'appareil que nous connaissons aujourd'hui, qui sert à mesurer le temps écoulé, et de comprendre comment s'est produite la passation de « pouvoir conceptuel » : la machine de Loulié (ou ses successeurs nommés de la même manière) avait-elle disparu avant que le terme *chronomètre*

⁵²⁴ Ou encore le 14 septembre de cette même année, selon le *Robert historique*, qui indique que le mot *métronome*, emprunté pour l'histoire grecque, « *a été repris pour désigner un instrument d'étude musicale marquant le rythme, en 1815 (14 septembre, brevet d'invention)* » (REY et al. 1993 : 1 236).

⁵²⁵ Le caractère gras est de nous, dans cette citation comme dans la suivante.

⁵²⁶ Comme on peut le lire dans le *Dictionnaire chronologique et raisonne des decouvertes, inventions, innovations, perfectionnemens, observations nouvelles et importations, en France [...]*, p. 390 (voir bibliographie). On y précise que Maëlzel a déposé trois ans plus tard, en 1818, un nouveau brevet à l'Académie des Beaux-Arts, pour « *un métronome de nouvelle forme, préférable à celui qui lui avait été déjà présenté, puisqu'aux avantages que l'on avait reconnus au premier, le nouveau, en conservant la même division de l'échelle, joint le mérite d'être plus simple, d'avoir un mouvement plus régulier, et d'être à un prix très-moderé. Cet instrument offre la certitude de conserver les intentions du compositeur et d'être fort utile à ceux qui commencent à apprendre la musique, en les habituant à jouer en mesure et en leur donnant une idée exacte de la division des temps* » (*ibidem*).

⁵²⁷ Comme on peut le lire dans la *Description des machines et procedes pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844*, p. 95 (voir bibliographie). Le caractère gras est de nous.

réapparaisse pour désigner la nouvelle invention⁵²⁸ ? Dans l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle* parue en 1870, on peut lire, à l'article « métronome » :

Dès 1698, un professeur, nommé Loubié [sic], inventa dans ce but un mécanisme qu'il nomma *chronomètre*. Laffilard [sic], musicien de la chapelle du roi, en combina un autre vers le même temps. Le mécanicien anglais Harrison, célèbre par sa montre marine, construisit une machine qui semble avoir été parfaite, mais dont le prix était fort élevé. Vinrent ensuite le *rythmomètre* de l'horloger Duclos (1782), enfin le *chronomètre* de Despréaux, professeur au Conservatoire (1812). [...] Il a été détrôné par une invention que deux mécaniciens d'Amsterdam, Winckel et Maetzel, se sont disputée. Approuvé par l'Institut, en 1816, le métronome est généralement adopté maintenant [...] ⁵²⁹.

Malgré la durée de vie relativement courte (?) du chronomètre de Loulié, cet instrument a tout de même fait l'objet d'une certaine diffusion : il a même traversé la Manche, et on le retrouve mentionné, par exemple, dans le *Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical* d'Alexander Malcolm de 1721 :

I have spoken a little already of the measuring the absolute Time, or determining the Movement of a Piece by means of a Pendulum, a Vibration of which being applied to any one Note, as a Crotchet, the rest might be easily determined by that. Monsieur Loulie in his *Elemens, ou Principes de Musique*, proposes for this Purpose a very simple and easy Machine of a Pendulum, which he calls a Chronometer (STRAHLE 1995 : 68).

Une autre mention londonienne du *chronometre* démontre que l'invention de Loulié y était toujours connue et mentionnée en 1800⁵³⁰. Cependant, il semble que la solution de Loulié ait été jugée un peu trop complexe pour certains, dont le compositeur et organiste William Crotch (1775-1847). Ainsi, on peut lire chez Emanuel Rubin que, « *to put an end to the confusion engendered by ambiguous tempo words in either English or Italian, Crotch recommends the use of a simple pendulum*⁵³¹. He discards Loulié's chronometre as "more complex, expensive and unwieldy than is

⁵²⁸ Selon le CNRTL, ce terme d'horlogerie remonterait à 1853.

⁵²⁹ Extrait de l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts* (p. 143 – voir bibliographie).

⁵³⁰ Date de publication des « Remarks on the Terms at Present Used in Music, for Regulating the Time » de William Crotch dans le *Monthly Magazine* londonien, d'où sont extraits les propos de Crotch rapportés ici par Emanuel Rubin.

⁵³¹ Au sujet de *pendule*, il est intéressant de constater que Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* de 1636-1637, suggérait lui aussi un moyen de mesurer la vitesse d'exécution des pièces, comme le rapporte George Houle : « [Marin Mersenne] describes how to construct a pendulum with a musket-ball suspended from a string 3 ½ feet long that will swing back and forth precisely in one second. The string may be shortened by mathematical formulas to correspond to the tempo of different proportions, or "faire prendre l'accoustumance aux Maistres qui font

necessary." *All that is needed, he says, is "merely a piece of tape and a plummet, graduated into English feet and inches; a measure more generally intelligible than the cyphers used by Loulié" » (RUBIN 1989 : 40).*

On aurait également pu se demander, notamment afin de pouvoir classer le *chronomètre* sous le type de variation diachronique approprié, si le *métronome* de Maelzel consistait en une amélioration technique de l'appareil de Loulié – il pourrait alors s'agir d'un cas ancien de « rebranding ». La consultation du brevet déposé pour le métronome de Maelzel pourrait le laisser supposer, tout comme la lecture du chapitre consacré au métronome de l'*Académie de musique élémentaire* [...] de l'abbé O'Donnely, chapitre dans lequel la description du métronome et de la manière de l'utiliser dans l'apprentissage de la musique est entrecoupée d'indications pour fabriquer soi-même un (moins coûteux) chronomètre (O'DONNELLY 1844 : 149). Cependant le mécanisme du chronomètre musical portatif de Delsarte dont le brevet est cité ci-dessus semble s'éloigner du mécanisme du chronomètre de Loulié.

Si ce que l'on cherche à établir est ce qui change au sein du binôme terme-concept, il reste toutefois à se demander à partir de quand on doit considérer qu'un concept devient autre – et, donc, à partir de quand on doit considérer qu'il se produit ce que nous appelons « évolution du concept ». Cela ramène à la définition terminologique ou conceptuelle, et au choix des caractères essentiels ou nécessaires pour une définition, ainsi qu'à la détermination de ce qui constitue un caractère non essentiel d'un concept. Pour ce qui est du chronomètre et du métronome et des différents caractères que l'on peut relever dans les divers contextes étudiés, il ne s'agit pas tant d'écarter les caractères qui tiendraient davantage de la définition encyclopédique⁵³², mais plutôt de déterminer si les caractères essentiels doivent inclure le mécanisme de l'appareil, ou si la fonction seule de l'appareil suffit à assurer ce que nous pourrions appeler la « stabilité conceptuelle ». Qu'est-ce qui tient du concept (caractères), et qu'est-ce qui tient de l'objet (propriétés) ? Dans tous les cas présentés ou évoqués ci-dessus, la fonction de l'appareil

chanter, de battre réglement la mesure de telle vitesse qu'ils voudront" » (HOULE 2000 : 5). Le Livre de Musique de Claude Augé suggère lui aussi (comme solution alternative au métronome) l'utilisation d'un pendule pour marquer le tempo : « on peut déterminer les mouvements au moyen d'un pendule. Les oscillations seront d'autant plus lentes que le fil sera plus long. Ainsi, le fil aura : pour le presto, environ 0^m 14 ; pour l'allegro, 0^m 25 ; pour l'andante, 1 mètre ; pour l'adagio, 1^m 20 ; pour le largo, 1^m 65 » (AUGÉ 1896 : 24).

⁵³² Rappelons, à ce sujet, les propos de Josette Rey-Debove, qui écrivait en 1971 : « que la pomme de terre soit d'origine péruvienne, que Parmentier en ait répandu l'usage, qu'on la consomme de plus en plus sous forme de chips, et que Van Gogh en ait fait un sujet de peinture favori, sont autant de qualifications inutiles à la distinguer des autres tubercules comestibles, à vrai dire peu nombreux » (1971 : 228).

demeure fidèle aux souhaits émis par Loulié en inventant son chronomètre⁵³³. Ainsi, si l'on considère que la fonction de l'appareil prime sur son mécanisme, on se retrouverait donc devant un cas où, pour un concept constant (mis à part quelques évolutions technologiques), nous avons différentes dénominations, ce qui correspondrait dans notre typologie au premier type de variation diachronique. Si toutefois on considère que le mécanisme de l'appareil constitue un caractère tout aussi essentiel ou nécessaire que sa fonction, il faudrait alors classer ce cas sous le troisième type de variation diachronique. Si, enfin, les caractères de la forme et du mécanisme sont considérés comme plus importants que la fonction de l'appareil elle-même, il conviendra d'« enterrer » le *chronomètre* de Loulié, en le classant sous la nécrologie terminologique.

10.6 En guise de conclusion

Agréments

L'avantage du domaine musical sur certains autres domaines est que, dans ce domaine, il n'est pas toujours essentiel de recourir au langage verbal et à la terminologie pour transmettre des idées. Ainsi, de manière générale, en contexte de répétition, un interprète pourra toujours recourir à l'exemple musical (chanté ou joué) pour s'assurer que ses collègues comprennent à quel concept il se réfère en utilisant un terme donné, tout comme un professeur le fera pour ses élèves, et même un élève pour son professeur. Cela est tout aussi vrai pour ce qui est des agréments et des ornements, et on pourrait donc estimer que le besoin de procéder à un éclaircissement terminologique, ou encore à une étude diachronique visant à identifier les différences terminologiques et conceptuelles entre le XVII^e siècle et aujourd'hui dans ce sous-domaine, est moindre.

Toutefois, il y aura toujours des situations dans lesquelles un recours au langage verbal et à la terminologie sera nécessaire – notamment pour ce qui est de la transmission écrite d'idées ou de connaissances (sans parler de la traduction) – sans compter que, à partir du moment où les mots ou les termes pour dire les choses disparaissent, c'est un peu de la connaissance et du savoir qui disparaît aussi. Or, dans de tels cas, il sera important pour celui ou celle qui souhaite communiquer au sujet de la musique ancienne qu'il ou elle puisse le faire en sachant quel terme il peut utiliser et dans quel(s) contexte(s). Devra-t-il, au sujet d'un agrément ou d'un ornement

⁵³³ Sur la base d'un corpus de référence différent, cette conclusion aurait probablement pu être elle aussi différente. En effet, Alexander Evan Bonus (2014), dans son article « Metronome », vient bouleverser l'impression de linéarité conceptuelle dans le temps autour de cet appareil.

par exemple, faire référence au compositeur ou aux compositeurs qui usaient de la même dénomination ou qui le décrivaient de la même manière ? Devra-t-il, dans certains contextes, insérer dans son discours, des éléments non-textuels pour s'assurer d'une bonne compréhension ? Par ailleurs, dans des contextes de lecture de textes anciens ou de partitions anciennes, une excellente connaissance de la terminologie des agréments ne peut-elle pas être fondamentale ?

Modes rythmiques, prolation

Cette fiche permet de constater à quel point le contexte musical (pensée et théorie musicale) était différent d'aujourd'hui. Dans le cas des modes rythmiques, l'étude diachronique du traitement des termes et concepts permet tout d'abord de constater comment, au fil du temps, certaines notions (ou encore leur compréhension) s'estompent. Elle permet également d'illustrer le cheminement que doivent faire ceux qui souhaitent se spécialiser dans la musique ancienne ou simplement comprendre la musique ancienne : pour comprendre comment la musique doit se lire et s'interpréter, il faut comprendre comment elle a été pensée et conçue, et dans quel contexte musical. Comprendre comment ces différentes notions sont peu à peu devenues floues, jusqu'à leur redécouverte et à leur réappropriation par les musicologues et par les musiciens, peut servir à indiquer le chemin (inverse) à parcourir pour se réimmerger dans le contexte de l'époque.

Valeurs et figures de note

Il est tout à fait possible, de nos jours, de travailler, jouer et chanter de la musique ancienne sans utiliser d'autres dénominations pour les valeurs et figures de note que celles qui sont utilisées et enseignées dans le domaine musical hors musique ancienne – nous avons-nous-même constaté que cela était souvent le cas. Cependant, pour aborder les musiques et les textes anciens, les décrire (articles musicologiques), les traduire, il est important de connaître l'évolution diachronique de cette partie de la terminologie musicale. Par la suite, deux options seront envisageables : (a) utiliser la terminologie « moderne », sauf pour les valeurs de note plus anciennes comme la *maxime*, par exemple, et (b) utiliser la terminologie appropriée à l'époque ou à l'auteur dont il est question, et ne pas utiliser, par exemple, le terme *semibrève* au sujet de Saint-Lambert, ou celui de *ronde* au sujet ou à l'époque de du Cousu. Peu importe le choix que l'on fera, il demeure cependant important que l'on ait une connaissance passive des différentes dénominations passées des valeurs et figures de note.

Xénismes

Bien qu'ils ne constituent qu'une partie infime des termes relevés au cours de notre dépouillement terminologique, nous avons tenu à inclure le thème des xénismes dans les fiches traitées dans ce chapitre. Comme nous l'exposons ci-dessus (en 10.4), une étude du terrain historicomusical nous avait préparée à en rencontrer un bon nombre dans les deux langues. En effet, les nombreux échanges culturels, qu'ils soient passifs (récits de voyageurs, arrivée de partitions étrangères ou d'ouvrages étrangers sur la musique, goût pour les choses étrangères – en Angleterre, surtout) et actifs (musiciens étrangers venant exercer leur métier en France ou en Angleterre), laissaient supposer que des mots et des termes auraient été plus nombreux à suivre.

Le fait que cela n'ait pas été le cas constitue en soi un élément intéressant (bien qu'intrigant), et suscite notre intérêt à élargir notre étude en synchronie historique (notamment en élargissant la période étudiée et les corpus de dépouillement) pour voir si l'on parvient à recenser davantage de xénismes dans le domaine musical.

Chronomètre, métronome

Sauf si l'on veut comprendre du point de vue mécanique l'invention de Loulié ou connaître le tempo que cet auteur recommandait pour certains genres musicaux, il n'est bien entendu pas nécessaire de fabriquer un chronomètre ou d'aller « consulter » celui qui se trouve au CNSMD de Lyon – il suffirait que quelqu'un dresse une table d'équivalence entre les valeurs indiquées par Loulié et celles que l'on retrouve sur les métronomes modernes, comme l'a fait par ailleurs Emanuel Rubin pour les marques pendulaires de William Crotch (RUBIN 1989).

L'étude du cas du chronomètre se révélera surtout intéressante pour le terminologue en ce qu'elle enrichira sa réflexion au sujet de l'évolution conceptuelle. En posant la question « les termes *métronome* et *chronomètre* renvoient-ils à des concepts différents ou à un même concept ? », notre réponse décrite ci-dessus a été « cela dépend ». En effet, cela dépend de la manière dont on définit ce (ou ces) concept(s). À partir de quand l'évolution technologique d'une machine engendre-t-elle un nouveau concept de cette même machine ? Où trace-t-on alors la limite entre le concept « ancien » et le « nouveau » ? Au chapitre 4, nous donnions l'exemple de la voiture, en soulignant que le concepteur de la Ford Modèle T aurait peut-être du mal à reconnaître dans une Smart ou une Tesla un véhicule automobile, mais très nombreux seront ceux qui, au contraire, reconnaîtront trois objets ou trois réalisations concrètes du concept *voiture*.

Cela dépend, comme nous l'exprimions ci-dessus du poids que l'on accorde à chacun des caractères portés par un concept : lesquels sont essentiels, nécessaires ou superflus ? Dans le cas du chronomètre/métronome, nous expliquions que ce choix devait se faire entre la fonction de l'objet (indiquer ou mesurer le tempo d'une pièce de musique) et sa mécanique et ses caractéristiques techniques. Il serait également possible d'arguer que la fonction principale du chronomètre, pour Loulié, était de fournir un moyen de mesurer, noter et transmettre l'intention de tempo pour une pièce donnée de manière plus précise qu'en utilisant des termes d'indication de mouvement, et que, pour les concepteurs du métronome du XIX^e siècle, l'une des fonctions principales de leur invention était de permettre à l'apprenant de musique de travailler son chant ou son instrument à un tempo régulier. Voilà tout ce qu'il faut peser avant d'affirmer que le chronomètre était l'ancêtre du métronome, ou encore que *chronomètre* et *métronome* sont des variantes diachroniques, par exemple. Ce genre de réflexion est valable (et nécessaire) pour tous les concepts ressortant d'une étude en terminologie historique (en synchronie historique ou en diachronie), que ce soit dans le domaine musical ou dans d'autres domaines.

CHAPITRE 11 — « NOTE D'EMPLOI » DES TERMES MUSICAUX

Nous avons consacré les deux précédents chapitres à la présentation des résultats de notre étude synchronique historique et de notre étude diachronique, parmi lesquels nous avons repéré dans notre base de données certains éléments qui ont connu une variation diachronique, ou encore une variation dans le temps de la relation d'équivalence langue à langue. Toutefois, si nous nous limitons à ce constat, il nous semble que notre travail n'aurait pas entièrement atteint les buts fixés à l'origine. Ainsi, dès lors que notre intention est de faciliter ou d'améliorer les interactions communicationnelles dans le domaine de la musique ancienne, il nous paraît essentiel de dépasser ces constats purement factuels, et de proposer, chaque fois qu'il semble exister un besoin en ce sens, ce que nous appellerons une « note d'emploi » d'un terme ou d'un groupe de termes.

À première vue, on pourrait se demander en quoi cette « note d'emploi » constitue réellement une innovation. Cette note d'emploi ne serait-elle pas plutôt assimilable à la « note » figurant sur la fiche terminologique standard, note que nous avons subdivisée, dans notre base de données, en note conceptuelle et note linguistique (présentées respectivement en 6.2.1.10 et en 6.2.1.11) ? En fait, que disent, au sujet de cette « note », les principales références ?

Voyons tout d'abord ce que stipulent les principales normes ISO utilisées en terminologie. Comme le rappelle la norme ISO 704, « *une définition seule peut être insuffisante* », et « *les ressources terminologiques pour des non-spécialistes doivent souvent être complétées soit par l'ajout de notes, de descriptions de concepts, d'explications, de contextes ou d'informations encyclopédiques, soit par l'introduction d'une représentation par d'autres moyens (par exemple graphique, bande sonore)* » (ISO 2000a : 22). Selon cette norme, la « note » à laquelle il est fait référence ici, peut contenir un ensemble d'informations, comme les parties facultatives du concept défini, les « *autres informations jugées nécessaires* » (*ibidem* : 27) (c'est-à-dire des informations s'ajoutant à celles déjà comprises dans la définition, mais qui ne constituent pas des caractères essentiels du concept défini, autrement dit, les « *informations qui rendent le concept irréductible* »), ou encore la définition ou une explication d'un concept figurant dans une définition (« *tout caractère qui nécessite une explication doit être défini en tant que concept distinct dans une entrée distincte ou doit figurer dans une note* » (*idem* : 28)). En somme, les notes « *peuvent comprendre des caractères non distinctifs ou des parties facultatives souvent associées au concept ou encore des éléments typiques constituant l'extension du concept et complétant la définition mais jouant un rôle non essentiel dans la différenciation [sic] du concept par*

rapport aux autres concepts » (*idem* : 29). De son côté, la norme ISO 1087 présente cette « note » comme étant un « *énoncé qui donne des informations complémentaires sur toute partie d'un article terminologique* » (ISO 2000b : s. p.).

D'autres documents définissent également la « note ». Pour De Bessé et al., la note figurant sur la fiche terminologique doit contenir « *the information which supplements the morphological, syntactic, semantic, and pragmatic description⁵³⁴ of a term* » (1997 : 142). Dans le *Vocabulaire systématique de la terminologie*, la « note » est définie comme un « *énoncé qui donne des informations de nature encyclopédique ou notionnelle, linguistique (flexion, mise en discours, etc.) ou terminologique (rapport terme-notion, relations internotions, marques d'usage, etc.) sur le terme étudié* » (BOUTIN-QUESNEL ET AL. 1985 : 28). Enfin, les auteurs du guide *La rédaction de définitions terminologiques* produit par l'Office québécois de la langue française prévoient pour leur part que la « note » pourra inclure les extensions de sens (VÉZINA et al. : 17), des exemples, des précisions permettant de lever toute ambiguïté (*ibidem* : 21), les caractéristiques stéréotypiques (*idem* : 29), les caractères superfétatoires ou accidentels (*idem* : 31), « *les renseignements descriptifs non essentiels, mais considérés comme ayant une certaine importance* » (*idem* : 12).

Comme nous l'avons expliqué dans la troisième partie de cette thèse, nos deux champs « note conceptuelle » et « note linguistique » ont bien été utilisés, non pas de manière systématique, mais bien chaque fois que le besoin en a été ressenti, pour recueillir une bonne partie des éléments prévus par ces différents auteurs, en ajoutant (pour ce qui est de la note linguistique) tous les éléments nécessaires à une juste insertion des termes dans le discours. En effet, comme nous l'avons démontré, le domaine de la musique ancienne présente la particularité de reposer non seulement sur l'étude et l'interprétation de répertoires anciens, mais également sur la recherche d'une pratique musicale conforme à ce que la recherche musicologique actuelle nous apprend sur la pratique de l'époque. La musique ancienne n'est pas le seul domaine où il s'agit de se réapproprier les anciennes façons de faire sur la base d'une recherche historique afin de réintégrer un art ancien dans la pratique courante⁵³⁵. Dans tous les cas, cela passe en grande partie par une connaissance de l'évolution diachronique de la terminologie du domaine, et par l'utilisation de

⁵³⁴ Noter l'emploi du mot « *description* », et non pas « *use* ».

⁵³⁵ Bien entendu, cela va au-delà de l'archéologie expérimentale, puisqu'il ne s'agit pas de vérifier la faisabilité de certains procédés ou façons de faire, mais bien de faire en sorte que ces anciennes pratiques redeviennent bien vivantes et même contemporaines.

cette connaissance. Et c'est là que l'intervention du terminologue se montre particulièrement utile, car il peut alors contribuer à baliser correctement cette utilisation.

Une difficulté particulière propre à notre sujet d'étude découle du fait que, loin de constituer un domaine en complète autarcie, le domaine de la musique ancienne appartient au domaine plus vaste de la musique. Au sein de ce dernier domaine, les différentes spécialités musicales ne sont pas imperméablement cloisonnées entre elles, et les spécialistes de la musique ancienne sont ainsi fréquemment appelés à interagir avec des musiciens⁵³⁶ non spécialistes de la musique ancienne, et même avec des personnes qui ne sont ni musiciens ni spécialistes de la musique. Une telle situation n'est pas propre à la musique. En médecine, par exemple, un radiologue n'est pas uniquement en contact professionnel avec d'autres radiologues : il est appelé à interagir avec d'autres professionnels du domaine médical ; il en va de même pour les autres spécialités de ce domaine.

C'est en raison de ces inévitables interactions que nous avons pris soin, dès le chapitre 3 de cette thèse, de présenter non seulement les différents acteurs du domaine de la musique ancienne, mais également les différentes situations communicationnelles dans lesquelles les spécialistes de ce domaine sont susceptibles de devoir recourir à une médiation linguistique. C'est ce qui nous a amenée à nous pencher sur le phénomène de médiation linguistique, et à mettre de l'avant deux concepts (la médiation terminologique d'une part, et la médiation métaterminologique d'autre part), pour lesquels notre « note d'emploi » se veut un outil facilitateur.

11.1. Médiation, médiation linguistique, médiation terminologique et médiation métaterminologique

Mais qu'entendons-nous exactement par « médiation terminologique » et par « médiation métaterminologique » ? En quoi ces deux concepts se distinguent-ils de celui de « médiation linguistique » ? Afin de mieux expliquer ces deux concepts, il nous apparaît nécessaire de revenir d'abord sur le concept supérieur qui les inclut tous les trois, c'est-à-dire celui de la médiation⁵³⁷.

⁵³⁶ « Musiciens » étant entendu ici comme « spécialistes du domaine musical » (et non pas, comme ils le sont généralement, comme praticiens de la musique).

⁵³⁷ À propos de la médiation, nous renvoyons à la thèse de Sandrine Allègre (2011 : chapitre 3), qui en une centaine de pages explore les dimensions théoriques du concept de médiation, passant notamment en revue différents (et très nombreux) points de vue (philosophique, juridique, pédagogique, langagier, etc.) exprimés sur le sujet.

Selon Sandrine Allègre, la médiation, prise dans son sens générique, peut se concevoir comme un « *processus dynamique de la vie quotidienne, faisant émerger, principalement par le biais du langage, une situation nouvelle* » (2011 : 138). Pour cette auteure, dans l'acte de médiation, « *les acteurs sociaux impliqués dans une relation ternaire interactive adhèrent à un processus transformateur dynamique et positif, qui se matérialise principalement dans le dialogue et la rencontre avec autrui, dans le but de dépasser les obstacles de la vie quotidienne, et donc, par extension, d'aboutir à l'émergence d'une situation nouvelle par la résolution d'un certain nombre de dysfonctionnements, d'obstacles ou conflits* » (*ibidem* : 259). Cette médiation peut prendre un très grand nombre de formes, parmi lesquelles nous retrouvons la médiation linguistique.

11.1.1. Médiation linguistique

Tout comme les autres types de médiation, la médiation linguistique est aujourd'hui couramment étudiée. Toutefois, si l'on se fie aux résultats de recherches par mots-clés affichés par les moteurs de recherche de littérature scientifique, on constate qu'une grande partie des écrits sur le sujet n'abordent la médiation linguistique que sous l'angle de son application aux activités traductionnelles. Or s'il est vrai que la traduction, en tant que négociation, constitue effectivement un geste ou un acte de médiation linguistique, il nous semble que la médiation linguistique embrasse un champ bien plus large que cela. Dans les mots d'un auteur qui s'est penché sur la médiation linguistique dans la perspective de son application à la communication spécialisée, notamment par la terminologie, la médiation linguistique peut en effet se définir de manière plus vaste comme « *toute activité de communication nécessitant la transformation ou l'adaptation d'un message parlé ou écrit, de manière à le rendre intelligible à un public cible dans une situation linguistique donnée* » (L.-J. ROUSSEAU 2013 : 45). Ainsi, pour Louis-Jean Rousseau, l'acte de médiation linguistique s'inscrit dans une stratégie d'optimisation ou d'efficacité de la communication⁵³⁸, une communication « efficace » étant celle qui « *assure la compréhension entre un locuteur et ses interlocuteurs* » (*ibidem* : 46), et dans laquelle « *le locuteur, dans un langage donné, transmet des idées, des connaissances ou des informations, alors que les interlocuteurs, en percevant les signes exprimés, comprennent et acceptent le contenu du discours énoncé tel que l'a pensé son émetteur* » (*ibid.*).

⁵³⁸ Sandrine Allègre considère pour sa part que, dans un contexte langagier, l'activité de médiation vise « *le dépassement d'un obstacle ou d'un dysfonctionnement communicationnel* » (ALLÈGRE 2011 : 260), ce qui semble aller dans le même sens.

Nous en déduisons donc que la médiation linguistique, telle qu'elle est définie ci-dessus, constitue l'un des outils favorisant l'efficacité de la communication.

Sous cette visée plus large, la médiation linguistique ne s'incarne donc plus dans la seule traduction, mais également dans la plupart des situations communicationnelles. Ainsi, en plus de la traduction et de l'interprétation, ce même auteur (*op. cit.* : 45-46) énumère, parmi les applications de la médiation linguistique, le doublage ou le sous-titrage de film, la localisation, l'enseignement, la vulgarisation scientifique et technique, la communication entre experts de domaines différents, la communication entre l'Administration publique et les administrés, la communication entre les médias et le public, la communication entre les fournisseurs et leurs clients, l'argumentation commerciale et la publicité, la protection du consommateur, la communication entre les niveaux hiérarchiques dans une organisation et l'intégration linguistique, sociale et culturelle des migrants. De son côté, Daniel Cassany (1996) dresse un inventaire très vaste des différentes activités comprises dans la médiation linguistique, qu'il considère comme un « nouvel espace professionnel » répondant à une nouvelle réalité sociale, et qui peut être considérée différemment en fonction des objectifs de travail poursuivis et de la nature de l'intervention : a) intervention sur le plan de la communication orale ou écrite (interprétation, préparation de guides, rédaction, traduction, révision ou édition de documents, notamment), b) intervention sur le plan du registre (discours, style, lexique), pouvant aller de l'édition de guides de style et de l'étude de la terminologie d'un domaine spécialisé (recherche, normalisation, lexicographie) à l'élaboration de programmes informatiques de génération automatique de textes, et c) intervention sur la documentation produite par un organisme, sur la formation linguistique du personnel (assistance linguistique, enseignement des langues, rédaction, développement de l'enseignement à distance ou de centres d'autoapprentissage, entre autres choses).

Appliquée aux domaines de spécialité, il serait ainsi fait appel à la médiation linguistique dans chacune des interactions communicationnelles auxquelles sont appelés à participer les spécialistes d'un domaine, et que nous détaillons pour le domaine de la musique ancienne au chapitre 3 (et résumées dans la figure 3.2). Louis-Jean Rousseau explique par ailleurs le besoin d'un recours à la médiation linguistique par deux principaux phénomènes linguistiques : d'une part, la non-

intelligibilité des textes⁵³⁹ et, d'autre part, la variation, cette dernière pouvant être géolectale, culturelle ou sociolectale (dans les domaines spécialisés, sociotechnolectale).

11.1.2. Médiation terminologique et médiation métaterminologique

Nous l'avons vu ci-dessus, les formes que peut prendre la médiation linguistique sont très variées et, si sa nécessité dans la communication spécialisée a été soulignée par plusieurs, il nous est apparu important de définir et de préciser les manières dont elle peut alors se décliner. Discours de spécialité et terminologie sont toujours intimement associés et, en ce sens, il allait de soi que la médiation linguistique en contexte de communication spécialisée touche en très grande partie le choix des termes. En effet, le premier acte de médiation linguistique en discours spécialisé consiste dans le choix du terme juste, approprié, et c'est la raison d'être même des études portant sur les vocabulaires de spécialité. Cependant, il nous semble que la médiation linguistique en contexte de discours spécialisé ne s'arrête pas là. Car le seul choix du terme approprié ne peut à lui seul résoudre tous les problèmes d'inefficacité de la communication. C'est la raison pour laquelle nous distinguons, d'un côté, la médiation terminologique et, de l'autre, la médiation métaterminologique.

Dans notre esprit, la médiation terminologique⁵⁴⁰ consiste dans le choix du terme adéquat, du terme dont on a la certitude qu'il renverra dans l'esprit de l'interlocuteur au concept dont il est effectivement question. En ayant recours à ce type de médiation, le spécialiste va ainsi « négocier » la terminologie qu'il utilise et sacrifier au besoin certains termes dans certains contextes donnés, au profit d'une meilleure intercompréhension.

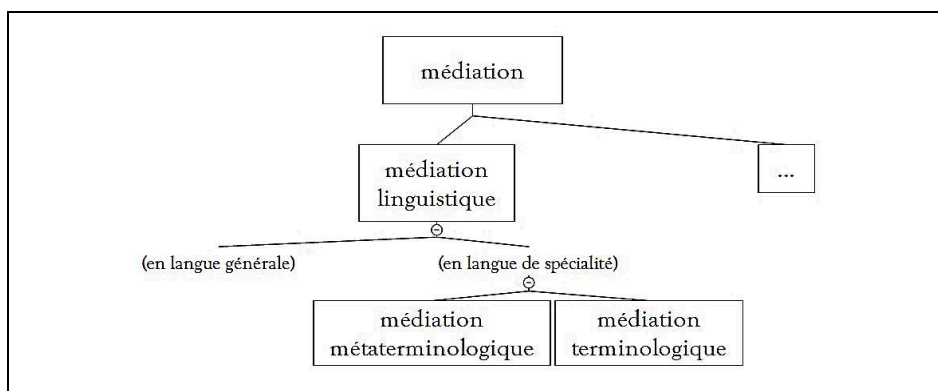
Toutefois, comme nous l'écrivions ci-dessus, il arrive que le simple remplacement d'un terme par un autre ne suffise pas à une bonne intercompréhension. En effet, dans certains contextes communicationnels – et l'on songe ici à la majorité des contextes impliquant d'une part le spécialiste d'un domaine et, d'autre part, un spécialiste d'un domaine connexe, ou un non spécialiste – il devient parfois nécessaire d'accoler au terme utilisé une glose explicative (définitionnelle) ou encore une périphrase d'équivalence terminologique (« x, que vous nommez z »), ou encore une brève remise en contexte du terme et du concept, notamment à cause

⁵³⁹ L'auteur faisant référence par là au « caractère abscons de certaines catégories de discours » et au « phénomène de l'intraduisible » (*ibid.* : 49).

⁵⁴⁰ Nous tenons à souligner que nous utilisons le terme « médiation terminologique » en référence à un tout autre concept que celui désigné ainsi par Maryvonne Holzem (2004).

d'une variation diachronique pouvant être ou étant à la base d'une ambiguïté terminologique. C'est ce que nous nommons « médiation métaterminologique ».

Figure 11.1 – Relations taxinomiques entre médiation, médiation linguistique, médiation terminologique et médiation terminologique



Pour revenir à la note d'emploi qui fait l'objet de ce chapitre, nous pouvons désormais préciser que, en fonction du contexte monolingue ou bilingue, et en fonction également de différents cas de figure que nous verrons ci-après, une telle note permettra ou facilitera ces deux types de médiation terminologique et métaterminologique. Des exemples de notes d'emploi s'appliquant à certains concepts extraits de notre base de données figureront en 11.4.

11.2. Formes de la note d'emploi en contexte monolingue

Dans un contexte monolingue, nous distinguons deux cas de figure possibles pour la note d'emploi : d'une part, les termes à utiliser sans précaution particulière et, d'autre part, les termes nécessitant une précision en fonction du public cible, parmi lesquels on retrouve les termes de musique ancienne identiques à des termes désignant un concept différent pour les musiciens non spécialistes de la musique ancienne, les cas de plurinymie diachronique pour un même concept entre la terminologie musicale générale et la terminologie de la musique ancienne, les termes inconnus ou méconnus d'un musicien non spécialiste de la musique ancienne et, enfin, les cas où un concept peut être désigné en synchronie par plusieurs termes (plurinymie synchronique).

11.2.1. Terme(s) à utiliser sans précaution particulière

Une partie importante de la terminologie que nous avons recueillie, et qui concerne notamment les concepts de base de la musique, correspond à toutes fins pratiques (du point de vue du binôme terme-concept) à la terminologie encore utilisée aujourd'hui dans le domaine musical général (hors spécialité de la musique ancienne). En d'autres mots, une partie de la terminologie musicale

en usage aujourd'hui dans le domaine musical (hors spécialité de musique ancienne) est la même que celle qui était utilisée à la seconde moitié du XVII^e siècle. Il s'agit donc du sous-ensemble terminologique qui n'a pas connu de variation diachronique. Nous pouvons ainsi parler d'une part commune de terminologie ou encore d'une terminologie partagée à la fois par le domaine musical en général et par le domaine spécialisé de musique ancienne en particulier. L'ensemble des termes et des concepts inclus dans cette terminologie partagée peut donc être utilisé par les spécialistes de la musique ancienne dans leurs interactions avec des non spécialistes de la musique ancienne sans aucune crainte d'incompréhension ou de méprise terminologique, et leur emploi ne nécessite aucune mise en garde particulière.

11.2.2. Terme(s) nécessitant une précision en fonction du public cible, etc.

Ce n'est pas le cas, toutefois, de tous les termes recensés au cours de nos travaux (ou qui le seraient dans des travaux similaires portant sur l'ensemble des termes musicaux anciens). En effet, certains termes, se rattachant à l'un ou l'autre des différents cas de figure correspondant à la typologie de la variation diachronique que nous proposons en 4.1.3, devront être utilisés avec précaution, en particulier dans certaines situations communicationnelles. Plusieurs cas de figure sont possibles, dont voici les principaux.

11.2.2.1. Terme de musique ancienne identique à un terme homonyme désignant un concept différent pour les musiciens non spécialistes de la musique ancienne

Le premier cas de figure concerne certains termes musicaux anciens qui, de prime abord, semblent ne poser aucun problème d'utilisation : ces termes anciens ont en effet la même « apparence » (mot identique) que des termes encore couramment utilisés dans le domaine musical⁵⁴¹. Il s'agit toutefois d'une illusion, car les mêmes « mots » réfèrent ici à des concepts différents. Autrement dit, on se trouve ici devant deux termes constitués d'un même « mot », chacun de ces termes référant cependant à un concept différent – le premier binôme terme-concept étant compris et utilisé par les spécialistes de la musique ancienne, le second par les musiciens non-spécialistes de ce domaine. On pourrait tout bonnement dire qu'il s'agit de cas d'homonymie. Cependant, cette différence entre deux termes dans la relation de désignation d'un concept découle dans les faits la plupart du temps d'une variation diachronique observable. C'est donc souvent de l'histoire même de la langue musicale que découle ici l'ambiguïté

⁵⁴¹ Par les musiciens non spécialistes de la musique ancienne.

terminologique, et on comprend que, en situation de médiation, le recours à un terme seul ne sera pas suffisant pour assurer l'efficacité de la communication.

Nous l'avons vu, l'ambiguïté terminologique est ici quelque peu insidieuse, parce que difficilement détectable à l'œil nu. Elle rend d'autant plus nécessaire le recours à la médiation, terminologique ou métaterminologique. Toutefois, pour que le locuteur soit en mesure d'assurer la nécessaire médiation (terminologique ou métaterminologique), il est essentiel qu'il ait préalablement été sensibilisé à ce fait. C'est pourquoi, face à une telle ambiguïté, un locuteur spécialiste du domaine de la musique ancienne placé dans une situation de médiation doit d'abord et avant tout être mis au fait des cas « problématiques » – c'est le premier rôle de notre note d'emploi. Une fois « averti », ce locuteur, s'il souhaite assurer une juste compréhension de ses propos – et, également, s'assurer à lui-même une juste compréhension des propos de son interlocuteur non spécialiste de la musique ancienne – devra recourir à tout le moins à une glose explicative – ou, dans certains cas, à une autre terminologie, utilisée et bien comprise par son interlocuteur.

C'est à de tels besoins que doit répondre la note d'emploi, en précisant les besoins d'adaptation du discours. Ajoutons que ce besoin peut, dans certains cas, varier en fonction de la catégorie d'acteurs à laquelle appartient l'interlocuteur, la connaissance du domaine de la musique ancienne pouvant en effet varier d'une catégorie d'acteurs à une autre, comme nous l'avons vu en 3.2. Si aussi bien l'émetteur que le récepteur du message sont des spécialistes de la musique ancienne, aucune précaution d'emploi n'est nécessaire puisque tous deux ont les mêmes références.

11.2.2.2. Pluronymie diachronique pour un même concept

À l'inverse du cas de figure examiné ci-dessus, nous avons vu qu'il existe des cas où un même concept, là encore pour des raisons de variation diachronique, sera dénommé différemment par des spécialistes de la musique ancienne et des musiciens non spécialistes de la musique ancienne (le concept est demeuré inchangé, mais le terme pour le désigner n'est plus le même). Dans ce cas, l'emploi par le spécialiste de la musique ancienne du terme approprié peut prêter à confusion dans l'esprit du non spécialiste, qui s'imaginera avoir affaire à un concept qu'il ne connaît pas alors que, en réalité, le concept traité lui est pleinement familier, même s'il utilise pour le désigner un autre terme que le spécialiste de la musique ancienne. Ici encore, la note d'emploi alertera tout d'abord sur cette ambiguïté terminologique. Elle proposera ensuite d'accompagner le terme

approprié d'une courte glose expliquant que celui-ci réfère au concept désigné par le terme « équivalent » chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne.

Une autre déclinaison de plurinymie diachronique est cependant possible. En effet, comme nous l'avons vu, il peut exister au sein de la terminologie de la musique ancienne des cas de plurinymie découlant d'une variation diachronique ancienne : la désignation d'un concept donné peut tout à fait avoir varié dans le temps, même à une époque ancienne. Pour un même concept, le terme approprié sera donc différent, par exemple, pour traiter de la musique du début du XVII^e siècle ou de celle de la fin de ce même siècle⁵⁴². Dans ces cas, la note d'emploi, qui doit guider le choix terminologique, peut se complexifier, d'autant que la problématique que nous venons de décrire peut se superposer à d'autres cas de figures décrits dans ce chapitre.

11.2.2.3. Terme et objet (concept) spécifiques au domaine de la musique ancienne

Dans la typologie de la variation diachronique que nous avons proposée au chapitre 3, figure, entre autres, la mort de l'objet désigné et la nécrologie terminologique. Nous avons par ailleurs exposé que, du fait de la résurgence de pratiques et de métiers, une résurgence terminologique pouvait se produire, et que cela pouvait engendrer des domaines concurrents (l'« ancien », ressuscité, et le « nouveau », aboutissement actuel de l'évolution dans le temps du même domaine), ainsi que, dans certains cas, une plurinymie diachronique. En ce qui concerne les cas de mort de l'objet désigné et de nécrologie terminologique, la résurgence terminologique fait donc revivre à la fois l'objet et le terme au sein du domaine résurgent. Dans ce cas de figure, le spécialiste de la musique ancienne doit être encore une fois alerté du problème potentiel (terme et concept inconnus des non spécialistes de la musique ancienne), et la note d'emploi doit lui proposer des pistes d'explications ou de précisions quant à l'usage de ce terme.

Notons par ailleurs que, dès lors qu'un domaine est résurgent, il n'y a plus réellement lieu de parler de « nécrologismes terminologiques » : ceux-ci sont alors ou bien inexistants (la résurgence terminologique étant passée), ou alors voués à ne plus en être (et à « ressurgir », la recherche et la découverte de nouvelles sources aidant).

⁵⁴² Pensons notamment aux cas signalés par les auteurs de nos corpus : Monsieur de Saint-Lambert et La Voye Mignot, entre autres.

11.2.2.4. Concept pouvant être désigné en synchronie historique par plusieurs termes (plurinymie historique)

Au cours de notre dépouillement, nous avons relevé plusieurs cas de variantes. Par ailleurs, nous avons largement discuté, dans les chapitres précédents, du phénomène de synonymie et de quasi-synonymie en terminologie, en général, et dans le cas d'une terminologie « ancienne » et des ornements en particulier ; nous avons aussi présenté et analysé plusieurs cas recensés au cours de notre dépouillement. Cela étant, si l'analyse de la plurinymie historique soulève l'intérêt du terminologue et aussi du musicologue, il n'en demeure pas moins que l'existence de plusieurs termes pour un même concept peut rapidement devenir une source de problèmes pour celui qui a à communiquer au sujet du concept en question. En effet, au moment de produire un discours (oral ou écrit), il faut être en mesure de trancher, et il est évidemment rassurant, pour le communicant, de pouvoir le faire en connaissant tous les tenants et aboutissants, et d'adapter son discours en fonction du contexte communicationnel et du public cible. La tâche du terminologue doit donc s'élargir pour ajouter à la description et à l'analyse d'une terminologie la fonction de conseiller en médiation – ici, de médiation terminologique. Dans le cas où plusieurs termes existent pour dénommer un même contexte, la note d'emploi devra donc préciser, s'il y a lieu, les nuances conceptuelles entre les différents termes, mais également guider l'utilisateur dans le choix du terme, notamment en fonction du public cible.

11.3. La note d'emploi dans un contexte bilingue ou multilingue

Si le besoin de médiation est présent entre des locuteurs d'une même langue, il est encore plus grand dans un contexte de traduction car les difficultés s'y multiplient. Outre les situations évoquées plus haut, le traducteur peut se trouver confronté à plusieurs problèmes. Ainsi, par exemple, lorsque, dans une langue source, un terme possède plusieurs équivalents dans la langue cible, lequel doit-il choisir et selon quels critères ? À l'opposé, que doit-il faire lorsqu'un terme ne trouve pas d'équivalent dans la langue cible ? Ou encore lorsque l'équivalent d'un terme n'est plus celui qu'il avait à l'époque ?

Nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, une partie des besoins de médiation linguistique provient de l'activité traductionnelle et nous avons en effet inclus les traducteurs dans les différents acteurs du milieu de la musique ancienne présentés en 3.2. Pour Sandrine Allègre, le traducteur « est considéré, au sens large, comme un médiateur dans la mesure où il est le tiers dans une relation ternaire rapprochant, par l'intermédiaire du processus de médiation et dans une dialectique entre

l'identité et l'altérité, le texte original et le texte traduit, des contextes langagiers, culturels, spatio-temporels, historiques, littéraires ou encore techniques éloignés et véhiculés par le texte à traduire » (2011 : 91). Selon cette auteure, la médiation effectuée par le traducteur se traduit notamment par ce qu'elle nomme des « espaces de médiation », que l'on retrouve « *sous forme de préface, note introductive ou note en bas de page* » (*ibidem*), chacun de ces éléments permettant au lecteur d'« *accéder aux marques d'altérité (contexte culturel, style particulier propre à l'auteur du texte original) conservées dans le texte traduit* » (*ibid.*).

Le rôle du traducteur en tant que médiateur linguistique (ou plus précisément interlinguistique), en particulier en langue de spécialité, est bien expliqué par Jacqueline Percebois, pour qui la traduction, « *médiation interlinguistique, [...] peut s'astreindre à la stricte fidélité au sens des mots, au contexte culturel ou à la pensée de l'auteur du texte-source, tout en s'efforçant toujours de les rendre intelligibles dans le cadre de la culture et de la langue d'arrivée* » (2004 : s. p.). Cette auteure résume cette médiation interlinguistique que constitue l'acte de traduire comme étant la reformulation d'un texte dans la langue cible, « *en étant fidèle à son sens et en concevant une forme adaptée à la langue et à la culture du public auquel cette traduction est destinée* » (*ibidem*).

Pour sa part, Malcolm Harvey, qui reconnaît lui aussi l'importance du traducteur, « *intermédiaire incontournable entre l'émetteur et le récepteur du message* » (2006 : 105) et qui, selon lui, joue le rôle de « *gardien de l'interface* », explique que, dans le domaine juridique, cette interface est « *composée de couches multiples* » (*ibidem*) car, écrit-il, « *même dans un contexte monolingue, le discours juridique nécessite fréquemment la présence d'un intermédiaire* » (*ibidem*), et le juriste peut ainsi être appelé à jouer le rôle d'« *émetteur de substitution* » ou de « *récepteur de substitution* » (*idem*). Dans un contexte de traduction, explique-t-il, « *cette médiation intralinguistique se double d'une médiation interlinguistique* » (*idem*). Or, il nous apparaît que, s'agissant de la traduction musicale et, *a fortiori*, de la traduction dans le domaine de la musique ancienne, le traducteur est appelé à jouer tous ces rôles, que ce soit simultanément ou successivement. Certes, comme pour tout acte de traduction, il est le « *gardien de l'interface* », parce qu'il délivre le message d'un auteur, en respectant la forme autant que faire se peut. Cependant, en traduisant, il devient « *émetteur de substitution* » lorsqu'il est appelé à traduire vers une langue étrangère des textes écrits par des spécialistes du domaine à destination de non spécialistes, mais qui n'ont pas fait l'objet de médiation intralinguistique préalable. De la même façon, il peut également être appelé à traduire depuis une langue étrangère des textes exempts de médiation intralinguistique préalable. En effet, tous les spécialistes du domaine de la musique ancienne n'étant pas alertés à la nécessité de

procéder à une médiation lorsqu'ils s'adressent à des musiciens non spécialistes (ou à des acteurs non musiciens, qui n'ont de la musique qu'une connaissance superficielle et ne sont pas nécessairement au fait des particularités de la musique ancienne), il arrive fréquemment que le traducteur spécialisé dans ce domaine doive pallier cette absence de médiation. C'est pourquoi, nous complétons le rôle donné par Jacqueline Percebois au traducteur qui, selon elle, « *doit préserver le sens du texte de départ tout en tenant compte des spécificités linguistiques et culturelles des destinataires dans le texte d'arrivée* » (2004) : le traducteur doit également tenir compte de leurs connaissances du domaine traité.

Dans le domaine de la musique ancienne, les problèmes inhérents à la traduction sont nombreux. Dans un article portant sur l'ornementation à la française à la viole de gambe (sous-domaine des agréments dont nous avons abondamment traité au chapitre précédent) Gordon J. Kinney écrit, dans une section intitulée « *Confusion in Terminology* » :

Any student of Baroque ornamentation immediately encounters a most frustrating and baffling problem caused by the vast confusion that permeates its terminology: different writers used different terms (and symbols) to mean the same thing and, conversely, they frequently used the same term (and symbol) to mean quite different things. This confusion has been compounded by modern writers who, in translating ancient terms in foreign languages, do so as though they had the meanings they now have in these languages. The translating dictionaries also contribute to this confusion, for their authors evidently know nothing about music and its terminological usages and much less about musical terms whose meanings have changed several times in the course of time (KINNEY 1968 : 39).

Cela était vrai en 1968. Cela l'est certainement encore aujourd'hui.

Quels sont donc les problèmes particuliers qui pourraient surgir lors de la traduction de textes spécialisés dans notre domaine, et en quoi la « note d'emploi » que nous proposons pourrait-elle faciliter la tâche du traducteur confronté à ce genre de problème ? Au moment d'étudier les relations d'équivalence dans notre corpus, nous avons identifié différents cas de figure, dont :

- a) un terme qui trouve plusieurs équivalents dans la langue cible ;
- b) un terme qui ne trouve pas d'équivalent dans la langue cible ;
- c) un terme dont l'équivalent dans l'une des langues a évolué au cours des siècles.

Nous avons également vu que ces cas de figure reflétaient souvent, dans les deux premiers cas ci-dessus, un découpage conceptuel différent, tandis que, pour le dernier cas, il pouvait s'agir d'une

différence culturelle (un concept donné n'existant pas dans la « culture cible », aucun besoin de dénomination ne s'est fait ressentir). À chacun de ces cas de figure correspond une problématique traductionnelle. Dans le premier cas, la question qui se pose, pour le traducteur, est « lequel des équivalents existants faut-il choisir ? ». Bien qu'ils soient tous équivalents au terme en langue source, ils ne sont en effet pas nécessairement équivalents entre eux. Dans le deuxième cas, c'est l'impasse ; le traducteur a cependant besoin qu'on lui offre une solution pratique pour sa traduction. Dans le dernier cas, le traducteur fait face à un dilemme : des deux équivalents, doit-il opter pour l'ancien ou pour le nouveau ? La note d'emploi des termes fait partie des outils qui peuvent contribuer à « rompre l'isolement du traducteur »⁵⁴³.

11.3.1. Pluralité d'équivalences en langue cible

En élargissant la portée de notre note d'emploi, nous pouvons tenter de résoudre le premier des problèmes ci-dessus, tout d'abord en signalant au traducteur le problème d'équivalence multiple, puis en clarifiant les nuances conceptuelles (s'il y a lieu) propres à chacun des équivalents. En cas de synonymie parfaite entre les différents équivalents existants, la note d'emploi rassurera le traducteur sur sa liberté dans le choix de l'équivalent. Cette utilisation de la note d'emploi permettrait de proposer une solution pratique au traducteur qui, trop souvent, se retrouve confronté à une pluralité de solutions d'équivalences proposées par différentes bases de données terminologiques (et parfois même au sein de la même base de données) et qui, faute de complément d'information (sur l'usage, sur les nuances conceptuelles, sur les variantes sociotechnolectales, etc.) se voit contraint de procéder de manière aléatoire au choix de l'équivalent.

11.3.2. Impasse traductionnelle — équivalences indirectes

Le premier rôle de la note d'emploi sera ici de signaler au traducteur l'existence d'un « cul-de-sac » traductionnel. Dans ce cas de figure, le traducteur se retrouve dans une situation semblable à celle décrite par Malcolm Harvey (2006, 2000), et les quatre voies d'issue proposées par cet auteur pourraient être envisagées, à savoir l'équivalence fonctionnelle, l'équivalence formelle, la transcription et la traduction explicative. Nous abondons cependant dans le sens de l'auteur pour dire que, dans le discours spécialisé, l'équivalence fonctionnelle ne convient pas et qu'elle ne peut

⁵⁴³ « *Romper el aislamiento del traductor* » (GONZÁLEZ 1997 : 684).

s'envisager que dans un contexte de vulgarisation ou de grande vulgarisation⁵⁴⁴. Quant à l'équivalence formelle, elle ne permet pas à quelqu'un qui n'est pas familier avec le contexte musical de la culture de la langue source de comprendre le concept décrit et il nous apparaît que, tant qu'à vouloir calquer la forme du terme en langue source sans faciliter la compréhension d'un concept, il est préférable de recourir directement à la transcription, et d'utiliser le terme original dans la traduction ; cela nous semble la solution parfaite pour la traduction des textes spécialisés destinés à des lecteurs spécialisés, qui seront au fait à la fois de la terminologie et de la musique de la culture de la langue source. Toutefois, dans la majorité des cas, la solution que nous privilégierions consiste en une combinaison des deux dernières possibilités ci-dessus, la transcription et la traduction explicative, ce qui permet d'ajouter à l'emploi du terme original une périphrase explicative. La double valeur pédagogique de cette solution (elle enseigne à la fois le terme et le concept) nous semble en effet correspondre à l'idéal du geste de médiation (ici, médiation métaterminologique).

Comme l'explique Malcolm Harvey, le choix de la solution de traduction se fera en fonction de la stratégie de traduction (« *SL-oriented* » ou « *TL-oriented* »), ou encore en fonction de la nature des destinataires du texte. Cette importance fondamentale de la prise en compte dans la traduction des destinataires d'un texte est d'ailleurs très largement reconnue, notamment par Daniel Gouadec, qui prône une « *adaptation complète du document d'origine à un public qui se caractérise par des habitudes différentes, des goûts différents, des modes de pensée différents, des comportements différents* » (1989 : 3), et qui doit « *recevoir le document traduit comme si ce dernier avait été rédigé par quelqu'un de même culture* » (*ibidem*). Il est vrai que, dans ces cas de figure, l'arbitrage revient habituellement au traducteur (PERCEBOIS 2004). Cependant, nous croyons que le traducteur (qui n'est pas nécessairement spécialisé dans le domaine de la musique ancienne) pourra apprécier d'être guidé dans son arbitrage. Ainsi la note d'emploi préconisera-t-elle alors, soit une périphrase explicative soit un étoffement (le cas échéant, autour d'un autre terme) dans la langue cible, qui pourra permettre de contourner l'obstacle rencontré.

11.3.3. Pluralité d'équivalences dans la langue cible due à une variation diachronique

En ce qui concerne le troisième des cas de figure évoqués ci-dessus (termes dont l'équivalence n'est plus la même dans la langue musicale actuelle qu'à l'époque, résultat d'une variation

⁵⁴⁴ Dans le domaine juridique, Malcolm Harvey recommande l'équivalence fonctionnelle surtout pour les romans ou les articles de presse (2006 : 107).

diachronique), rappelons tout d'abord que la connaissance de l'évolution diachronique d'une terminologie (ou de termes en particulier) a déjà été reconnue comme nécessaire pour le traducteur. En effet, comme l'écrit Jacqueline Percebois, le traducteur doit veiller à la cohérence de la terminologie à la fois du point de vue synchronique et du point de vue diachronique. Ainsi, dans les mots de cette auteure,

[p]our le respect de la « cohérence synchronique », [le traducteur] doit associer dénominations et concepts dans chaque langue afin de vérifier si ce sont des équivalences directes ou s'il existe des spécificités dues à la langue ou à la culture scientifique. Par ailleurs, l'analyse diachronique lui permet d'éviter les pertes de contact avec l'évolution de la terminologie et l'état des techniques : en effet, la langue de spécialité évolue en fonction d'avancées scientifiques, des références théoriques prises par l'auteur du texte source et de sa volonté de se démarquer par rapport à la littérature existant sur son sujet (PERCEBOIS 2004 : s. p.).

Pascaline Dury reconnaît elle aussi l'importance de fournir aux traducteurs les informations à caractère diachronique pertinentes, et c'est la raison pour laquelle elle proposait en 2005, que la définition terminologique en vienne à inclure des éléments de nature diachronique :

We therefore consider that the role of a terminological definition is not only a cognitive role of offering information on unknown or not very well known terms, but is also to give a complete description of the conceptual system which is behind the term. This is why we consider that it is also part of the definition to inform the translator about the history of the concept and its name(s) (DURY 2005 : 35).

Pour des raisons d'ergonomie, elle proposait que ces informations soient insérées dans les définitions au moyen d'hyperliens ou d'« hyperfichiers » (« *hyperfiles* »), accessibles par une icône cliquable.

Si le cas de figure décrit ici est assimilable en partie à celui traité ci-dessus en 11.3.1 (pluralité d'équivalents), il présente par rapport à lui une difficulté additionnelle qui résulte d'une variation diachronique. Les termes en apparence concurrents désignent en réalité des concepts différents, ou encore des concepts similaires mais se rapportant à des époques distinctes. Cette difficulté peut également se doubler d'une autre : l'équivalent « correct » (ou l'équivalent « d'époque » pour désigner le concept dont il est question) peut renvoyer, dans la terminologie musicale « générale » à un concept différent. Le dilemme qui se pose au traducteur peut se résumer ainsi :

- a) choisir l'équivalent « d'époque » : cela permet de respecter une équivalence conceptuelle et d'utiliser la terminologie appropriée dans le domaine de la musique ancienne, mais peut en

revanche engendrer des mécompréhensions chez les destinataires de la traduction, pour qui le terme homonyme renvoie à un autre concept ;

- b) choisir l'équivalent « moderne » : ce faisant, on « trahit » en quelque sorte la terminologie appropriée, mais on peut espérer éviter le phénomène de mécompréhension décrit ci-dessus ;
- c) recourir à l'étoffement ou à la périphrase explicative (qui, dans ce cas, ne mettra pas l'accent sur les particularités culturelles de la langue source, comme on vient de le voir en 11.3.2, mais plutôt sur « l'état des lieux » diachronique), accompagnée du terme « correct ».

Ici encore, le choix traductionnel doit se faire en prenant en compte les destinataires (public cible) de la traduction, ainsi que le rôle de la traduction (simple traduction ou traduction doublée d'une adaptation – médiation/vulgarisation). Dans cet ordre d'idées, notre note d'emploi va au-delà de ce que proposait Pascaline Dury (*op. cit.*), en expliquant les conséquences pratiques de chaque option et en précisant les situations ou les interlocuteurs (lecteurs de la traduction) pour lesquels chaque option sera comprise. Il faudra préciser, par exemple, que l'équivalent a_1 sera immédiatement compris par tel groupe d'acteurs G , mais pas par tel(s) autre(s) H , pour le(s)quel(s) c'est plutôt l'équivalent a_2 qu'il convient d'utiliser. La décision finale quant au choix de l'équivalent reviendra alors au traducteur, mais elle sera prise en toute connaissance de cause, sur la base du public cible et du rôle de la traduction.

11.4. Exemples de notes d'emploi

11.4.1. *Crochet*

Le premier cas qui nous permet d'illustrer la note d'emploi que nous avons mise de l'avant dans ce chapitre est celui de *crochet*. Comme nous le verrons, le cas de *crochet* se révèle problématique à plusieurs égards et constitue en ce sens un cas d'école.





Faux-ami

Les traducteurs ont l'habitude de se méfier des faux-amis, qui font partie de leur quotidien. Cependant, s'agissant de traduction de textes anciens, comme dans le cas d'écrits anciens sur la musique, il convient d'alerter les traducteurs ou les musicologues ou musiciens « traducteurs d'un jour » – ou même les spécialistes de la musique ancienne qui sont appelés à communiquer dans une autre langue que la leur – sur les cas de faux-amis historiques (c'est-à-dire un cas de faux-ami

dans le vocabulaire historique, mais qui n'existe pas dans le vocabulaire « moderne »), et *crochet*, que nous avons relevé au cours de notre étude, en est un parfait exemple.

Le terme *crochet* est toujours employé en anglais britannique pour désigner la même valeur de note qu'à l'époque étudiée (et dont l'équivalent américain est *quarter note*), et le seul faux-ami dont doivent se méfier les traducteurs qui ont à traduire un texte du domaine musical concerne habituellement le terme anglais *crochet* et le terme français *croche*, formes dont la parenté morphologique pourrait induire une erreur de traduction (d'une valeur ou figure de note vers une autre). Le risque de faux-ami dont il est question ici concerne des termes en usage à la seconde moitié du XVIIe siècle qu'on est par conséquent susceptible de retrouver dans des écrits de l'époque. Nous nous concentrerons dans cette fiche sur ce dernier cas pour notre note d'emploi.

Tableau 11.1 – Les concepts désignés par *crochet*


| sous-domaine | terme | FR / EN | synonyme(s) et variante(s) | définition | symbole | équivalent(s) |
|--------------------|----------------|---------|--|---|---|--|
| rythme | crochet, n. m. | FR | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. | Silence valant une croche. |  | quaver rest, n. |
| | crochet, n. | EN | black minim, n. crochet, n. | Valeur de note valant deux <i>quavers</i> ou une demie <i>minim</i> . |  | noire, n. f. quart, n. m. semiminime, n. f. noire à queue, n. f. noire avec une queue, n. f. |
| notation rythmique | crochet, n. m. | FR | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. | Symbole représentant le crochet. |  | quaver rest, n. |
| | crochet, n. | EN | black minim, n. crochet, n. | Figure de note représentant le <i>crochet</i> . |  | noire, n. f. quart, n. m. semiminime, n. f. noire à queue, n. f. noire avec une queue, n. f. |

Le cas de faux-ami historique dont il est question ici se produit dans deux sous-domaines distincts : celui du rythme et celui de la notation rythmique. Il s'agit d'un cas doublé, qui découle de l'existence des différentes couches de langue que nous évoquions en 1.1 : dans chaque langue, nous avons deux concepts dont l'un constitue la représentation graphique de l'autre, tous deux étant désignés par des termes homographes. Il s'agit donc non seulement d'alerter d'une part sur la distinction entre les deux domaines (c'est le rôle que joue ici la définition – et il n'y a donc pas besoin de reprendre cette alerte dans la note d'emploi) et, d'autre part, sur le danger du faux-ami historique. Pour ce qui est du « danger » de faux-ami, nous avons quatre notes d'emploi à rédiger en tout.

Cas de plurinymie diachronique


Cependant, comme nous le laissons entendre au début de cet exemple, les précautions d’usage de *crochet* ne s’arrêtent pas au problème de faux-ami soulevé ci-dessus. En effet, si, en terminologie musicale « moderne » (britannique), *crochet* (sous sa variante *crotchet*), désigne toujours la même valeur et figure de note, aucun concept musical n’est désigné en français par le terme *crochet* dans cette même terminologie musicale « moderne ». Par ailleurs, hormis dans les écrits anciens sur la musique, ce terme n’est plus vraiment utilisé en français : les spécialistes de musique ancienne utilisent en effet dans la plupart des cas la terminologie moderne des valeurs et des figures de note – sauf, bien entendu, lorsqu’il s’agit de transmettre ou d’expliquer la terminologie musicale ancienne. Ainsi, il convient d’avertir l’usager que *crochet*, en français, est aujourd’hui désigné par le terme de *demi-soupir*. En fonction du contexte, il convient donc de moduler l’usage : on pourra utiliser *crochet* dans la traduction d’un texte ancien anglais, afin de « coller » à la langue de l’époque ; en revanche, on utilisera *demi-soupir* pour la rédaction ou pour la communication orale, même entre spécialistes.

Enfin, nous avons vu en 10.3 que *crochet* n’était pas utilisé par tous les auteurs français de l’époque (certains auteurs utilisaient en effet le synonyme *demi soupir* et sa variante *demi-soupir*). Il n’est donc même pas absolument nécessaire de chercher, dans ce cas, à utiliser le terme ancien *crochet*. Voici donc quatre fiches présentant les différentes notes d’emploi que nous préconiserions au sujet de *crochet*.

| FR | <rythme> | | arbre conceptuel |
|------------------|---|--|----------------------------------|
| terme | crochet, n. m. | | |
| synonyme(s) | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. | | |
| définition | Silence valant une noire. | | |
| symbole |  | | |
| équivalent(s) EN | quaver rest, n. | | |
| note d’emploi | Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts anglais crochet ⁵⁴⁵ et crochet . Préférer le terme <i>demi-soupir</i> en toutes situations de communication. Sauf peut-être pour la traduction de textes anciens (pour coller au style de l’époque). Les usagers actuels de la musique ancienne utilisent habituellement le synonyme <i>demi-soupir</i> . L’usage de <i>demi-soupir</i> présente l’avantage de ne pas nécessiter de médiation lors de la communication avec des non-spécialistes. | | |

⁵⁴⁵ Le soulignement dans les exemples de fiches terminologiques qui figurent dans cette section correspond à des hyperliens dans la base de données.

| | | | |
|---------------|--|--|-------------------------|
| EN | <rythme> | | <u>arbre conceptuel</u> |
| | terme | crochet, n. | |
| | synonyme(s) | black minim, n. | |
| | variante(s) | crotchet, n. | |
| | définition | Valeur de note valant deux <i>quavers</i> ou une demie <i>minim</i> . | |
| | symbole | ↓ | |
| | équivalent(s) FR | noire, n. f. ; quart, n. m. ; semiminime, n. f. ; noire à queue, n. f. ; noire avec une queue, n. f. | |
| note d'emploi | <p>Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts français <i>crochet</i> et <i>crochet</i>.</p> <p>Utilisable dans tous les contextes (anglais britannique).</p> <p>Anglais américain : forme utilisée = <i>quarter note</i>.</p> <p>Pour des traductions de textes anciens, il convient cependant d'utiliser la forme <i>crotchet</i> si l'on souhaite coller au style de l'époque.</p> | | |

| | | | |
|---------------|---|---|-------------------------|
| FR | <notation rythmique> | | <u>arbre conceptuel</u> |
| | terme | crochet, n. m. | |
| | synonyme(s) | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. | |
| | définition | Symbole représentant le crochet. | |
| | symbole |  | |
| | équivalent(s) EN | quaver rest, n. | |
| note d'emploi | <p>Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts anglais <i>crochet</i> et <i>crochet</i>.</p> <p>Préférer le terme <i>demi-soupir</i> en toutes situations de communication.</p> <p>Sauf peut-être pour la traduction de textes anciens (pour coller au style de l'époque).</p> <p>Les usagers actuels de la musique ancienne utilisent habituellement le synonyme <i>demi-soupir</i>. L'usage de <i>demi-soupir</i> présente l'avantage de ne pas nécessiter de médiation lors de la communication avec des non-spécialistes.</p> | | |

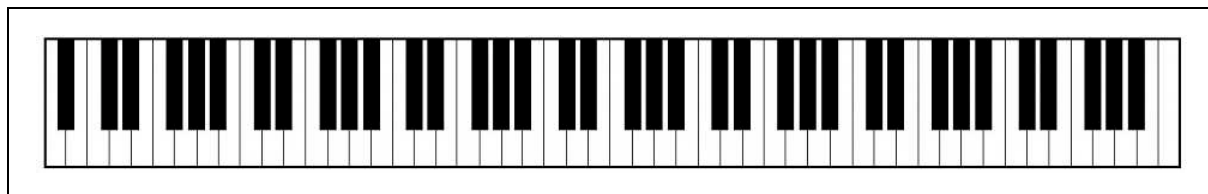
| | | | |
|---------------|--|--|-------------------------|
| EN | <notation rythmique> | | <u>arbre conceptuel</u> |
| | terme | crochet, n. | |
| | synonyme(s) | black minim, n. | |
| | variante(s) | crotchet, n. | |
| | définition | Figure de note représentant le <i>crochet</i> . | |
| | symbole | ↓ | |
| | équivalent(s) FR | noire, n. f. ; quart, n. m. ; semiminime, n. f. ; noire à queue, n. f. ; noire avec une queue, n. f. | |
| note d'emploi | <p>Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts français <i>crochet</i> et <i>crochet</i>.</p> <p>Utilisable dans tous les contextes (anglais britannique).</p> <p>Anglais américain : forme utilisée = <i>quarter note</i>.</p> <p>Pour des traductions de textes anciens, il convient cependant d'utiliser la forme <i>crotchet</i> si l'on souhaite coller au style de l'époque.</p> | | |

11.4.2. *Touche noire, touche blanche, black key, white key* (clavier)

Le deuxième cas que nous souhaitons soulever ici concerne les différentes touches du clavier d'instruments tels le clavecin, l'orgue et l'épinette, entre autres. Pour quiconque a étudié le piano, ou est familier avec cet instrument, les *touches blanches* désignent les touches les plus nombreuses sur un clavier, c'est-à-dire celles qui correspondent à des notes naturelles (exemptes de bémol ou

de dièse), et les *touches noires* à celles qui correspondent à des notes altérées (c'est-à-dire porteuses d'un bémol ou d'un dièse) comme on peut le voir ci-dessous :

Figure 11.2 – Clavier « moderne »



En revanche, dans certains textes du XVII^e siècle, le lien de ces termes vers les concepts est inversé : les *touches noires* (également nommées *feintes*) sont celles qui correspondent aux notes naturelles et ce sont les *touches blanches* qui correspondent aux notes altérées. C'est en effet ce que l'on constate, notamment, à la lecture des *Principes du clavecin* de Saint-Lambert, mais également à la lecture d'ouvrages anglais comme *A choice Collection of lessons* de Purcell (1696) ; cela correspond à l'illustration que voici :

Figure 11.3 – Clavier « ancien »



Comme l'explique Nicolas Meeüs, dans la facture d'un clavier, le choix de la couleur des touches « is a matter of taste and usage, the only requirement being that the pattern of lower and raised keys be underlined by contrasting colours. In the past the naturals were often white and the sharps black, as they are now, but in the 17th and 18th centuries these colours were often reversed. Italian makers generally used brown boxwood naturals with black sharps, and tortoiseshell, mother-of-pearl, or rare precious woods of various colours have also been employed » (MEEÛS 2001)⁵⁴⁶. Les termes *touche blanche* et *touche noire* (et leurs équivalents *white key* et *black key*) sont ainsi plus que susceptibles de soulever une ambiguïté terminologique à laquelle doit savoir répondre ou que doit pouvoir prévenir la note d'emploi.

⁵⁴⁶ En France, précise Adélaïde de Place, les claviers des clavecins sont faits à l'époque en bois de tilleul; les touches diatoniques (c'est-à-dire celles qui correspondent aux notes altérées) sont « *habillées d'ébène* » et les feintes (ou *touches blanches*) sont « *plaquées en os de bœuf* » (DE PLACE, Adélaïde in BENOIT et al. 1992 : 149). On trouve également de plus amples informations sur la facture des clavecins aux articles « *clavecin* » et « *clavier* » de l'*Encyclopédie* (DIDEROT & ALEMBERT 1751 : 509-511 et 512-513).

| | | |
|--|------------------|---|
| | terme | touche noire, n. f. |
| | synonyme(s) | noire, n. f. (abréviation en contexte) |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note non altérée. |
| | équivalent(s) EN | black key, n. |
| | note d'emploi | Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note altérée. Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>touche noire</i> , pour désigner une touche correspondant à une note non altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>que l'on nomme de nos jours (sur les claviers modernes) touche blanche ou encore touche diatonique</i> ». |

| | | |
|----|------------------|---|
| EN | <organologie> | arbre conceptuel |
| | terme | black key, n. |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note non altérée. |
| | équivalent(s) FR | touche noire, n. f. ; noire, n. f. |
| | note d'emploi | Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note altérée. Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>black key</i> , pour désigner une touche correspondant à une note non altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>usually named nowadays white key or white note (relating to modern keyboards)</i> ». |

| | | |
|----|------------------|--|
| FR | <organologie> | arbre conceptuel |
| | terme | touche blanche, n. f. |
| | synonyme(s) | feinte, n. f. ; blanche, n. f. (abréviation en contexte) |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note altérée. |
| | équivalent(s) EN | white key, n. |
| | note d'emploi | Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note non altérée. Médiation terminologique : Préférer le terme <i>feinte</i> si l'on souhaite utiliser une terminologie ancienne ; ce terme est moins ambigu, à condition qu'il soit clair que le contexte est bien celui du clavier (voir <i>feinte</i> ⁵⁴⁷). Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>touche blanche</i> pour désigner une touche correspondant à une note altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>que l'on nomme de nos jours (sur les claviers modernes) touche noire ou encore touche chromatique</i> ». |

| | | |
|----|------------------|--|
| EN | <organologie> | arbre conceptuel |
| | terme | white key, n. |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note altérée. |
| | équivalent(s) FR | touche blanche, n. f. ; blanche, n. f. (abréviation en contexte) ; feinte, n. f. |
| | note d'emploi | Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note non altérée. Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>white key</i> pour désigner une touche correspondant à une note altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>which is nowadays called black key or black note (on modern keyboards)</i> ». |

⁵⁴⁷ En effet, *feinte* désignait également, au XVII^e siècle, ce que l'on nomme aujourd'hui *frette*, comme nous le verrons ci-dessous en 11.4.3.

11.4.3. *Touche, traverse, fret, stop et frette*

Notre prochain exemple concerne également un concept du sous-domaine de l'organologie. Il s'agit de ce que Ian Harwood définit comme « *a strip of gut, bone, ivory, wood or metal, placed across the fingerboard of certain bowed and plucked instruments* » (2001), dans l'article « fret » de l'encyclopédie *Grove Music Online*. Si ce concept est désigné aujourd'hui le plus couramment par les termes de *fret*, en anglais, et de *frette* en français, à l'époque étudiée, nous avons recensé plusieurs termes pour ce concept : *touche* et *traverse* en français, et *fret* et *stop* en anglais. Le changement dans la dénomination en français (pour *frette*⁵⁴⁸) constitue un beau cas d'évolution diachronique, mais c'est bien afin d'illustrer de manière concrète notre note d'emploi que nous avons retenu ici ce concept. En effet, les usagers de la terminologie de la musique ancienne ont davantage besoin de savoir quel(s) termes utiliser, dans quel(s) contexte(s) et de quelle manière, et c'est ce à quoi répond la note d'emploi. À la plurinymie diachronique s'ajoute la possibilité d'ambiguïté, en français, avec le terme *touche* désignant un élément du clavier, mais également une partie des instruments à cordes⁵⁴⁹ et, en anglais, avec le mot *stop* qui peut également désigner un *jeu* d'un orgue. Par ailleurs, le terme français *traverse* (et, dans une moindre mesure, *touche*⁵⁵⁰) risquent de ne pas être compris par des interlocuteurs qui ne sont pas au fait de la terminologie musicale ancienne.

| FR | <organologie> | arbre conceptuel |
|------------------|---|------------------|
| terme | touche, n. f. | |
| synonyme(s) | traverse, n. f. | |
| définition | Lien en boyau (simple ou double) noué à tous les demi-tons autour du manche de certains instruments à archet et à pincer qui sert à améliorer l'émission sonore lorsque la corde n'est pas jouée à vide. | |
| équivalent(s) EN | fret, n. ; frett, n. ; stop, n. | |
| note d'emploi | Attention – plurinymie diachronique : le terme employé aujourd'hui le plus fréquemment en français pour désigner ce concept est <i>frette</i> (n. f.). Cependant, pour une traduction de textes anciens, préférer <i>touche</i> ou <i>traverse</i> (si l'on souhaite coller au style de l'époque). Médiation métaterminologique : Risque d'ambiguïté terminologique : voir <i>touche</i> et <i>touche</i> . Si l'on choisit d'utiliser le terme <i>touche</i> , il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>terme de l'époque pour désigner ce que l'on nomme aujourd'hui frette</i> » ou, plus simplement, « <i>touche (frette)</i> ». | |

⁵⁴⁸ Définie par Luthfi Becker comme étant un « *cercle en boyau noué autour du manche et le divisant en sept sections d'un demi-ton chacune* » (1982).

⁵⁴⁹ Ce terme peut en effet désigner aussi une « *longue planchette de bois dur (généralement de l'ébène) collée sur le manche des instruments à cordes* » (ARNOLD, PÂRIS & PÂRIS 1995, tome II : 826).

⁵⁵⁰ En effet, bien que moins fréquemment employé que le terme *frette*, le terme *touche* est également employé en français dans ce contexte, notamment par le violiste Jean-Louis Charbonnier (s. d.).

| | | |
|----|------------------|---|
| EN | <organologie> | arbre conceptuel |
| | terme | fret, n. |
| | synonyme(s) | stop, n. |
| | variante(s) | frett, n. |
| | définition | Lien en boyau (simple ou double) noué à tous les demi-tons autour du manche de certains instruments à archet et à pincer qui sert à améliorer l'émission sonore lorsque la corde n'est pas jouée à vide. |
| | équivalent(s) FR | touche, n. f. ; traverse, n. f. |
| | note d'emploi | Médiation métaterminologique : Risque d'ambiguïté terminologique : voir <i>stop</i> . Si l'on choisit d'utiliser le terme <i>stop</i> , il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « stop (fret) ». |

11.4.4. Triton

Dans un autre sous-domaine, celui des intervalles⁵⁵¹, le terme *triton* (*tritone*, en anglais) constitue lui aussi un excellent candidat à la démonstration de la note d'emploi. En effet, étant donné l'évolution du système d'accord (le tempérament), ce concept a connu une évolution telle que l'utilisation du terme triton peut se révéler délicate, et la présence d'une note d'emploi s'avère nécessaire sur quatre différentes fiches.

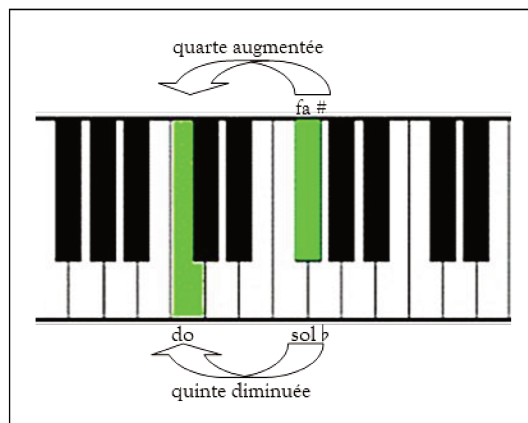
Comme son nom l'indique (tant en français qu'en anglais), le *triton* est un intervalle qui compte trois tons^{552, 553}. Dans certains dictionnaires musicaux (musique en général, mais pas musique ancienne), comme le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* de Denis Arnold (traduit par Marie-Stella Pâris et adapté par Alain Pâris), on donne du *triton* la définition suivante : « *intervalle de trois tons entiers, c'est-à-dire la quarte augmentée [...] ou la quinte diminuée* » (ARNOLD, PÂRIS & PÂRIS 1995 : II-838). Selon cette définition, donc, *triton*, *quarte augmentée* et *quinte diminuée* seraient synonymes. En effet, il est assez courant, hors spécialité de musique ancienne, que le triton soit présenté comme synonyme de ces deux autres intervalles, et une démonstration au piano est probante : pour y jouer une quarte augmentée (par exemple : do et fa #) ou une quinte diminuée (do et sol b), la distance en nombre de touches est la même (six touches de distance, soit six demi-tons)⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ Un intervalle consiste en la distance ou en l'écart de hauteur entre deux notes, qu'elles soient jouées simultanément ou successivement.

⁵⁵² Tout comme le *diton* en compte deux.

⁵⁵³ Cette dissonance a pendant longtemps été également considérée comme si atroce pour les oreilles qu'on la nommait *diabolus in musica*.

⁵⁵⁴ Dès lors qu'une seule et même touche correspond, sur le piano, à la fois au fa # et au sol b.



Si cela fonctionne sur un piano, c'est que la taille de tous les demi-tons y est la même : c'est ce que l'on appelle le *tempérament égal*, en vertu duquel la fréquence en hertz de chaque note vaut exactement $1,059^{555}$ fois la fréquence de la note immédiatement inférieure d'un demi-ton.

Bien qu'on enseigne souvent que *triton*, *quarte augmentée* et *quinte diminuée* renvoient tous au même concept, cela demeure inexact sur le plan théorique : en effet, bien que, par exemple, le rapport des fréquences en hertz *sol b/do* et *fa #/do* en tempérament égal soit le même, il demeure que le *sol b* est la note *sol* à laquelle on a ôté un demi-ton, et que le *fa #* est un *fa* auquel on a ajouté un demi-ton, et qu'il s'agit donc de deux espèces de note différentes⁵⁵⁶.

Avant la généralisation du *tempérament égal*, c'est-à-dire avant l'uniformisation de la taille des demi-tons (on distinguait alors deux sortes de demi-tons : les *demi-tons mineurs* et les *demi-tons majeurs*), dès lors que, autant sur le plan théorique que sur le plan sonore, *sol b* et *fa #* étaient des notes différentes, les rapports des fréquences en hertz *sol b/do* et *fa #/do* étaient eux-aussi différents⁵⁵⁷. C'est pourquoi, à l'époque étudiée, la *quarte superflue*⁵⁵⁸ (équivalent d'époque de *quarte augmentée*) et le *triton* étaient effectivement synonymes, tandis que la *quinte diminuée*⁵⁵⁹ constituait un concept distinct.

⁵⁵⁵ $12\sqrt{2}$.

⁵⁵⁶ De plus, les règles de base du contrepoint et de l'harmonie sont telles que, même chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne, la *quarte augmentée* ne se résout pas de la même manière que la *quinte diminuée* (c'est-à-dire qu'elles ne « mènent » pas aux mêmes accords ou au même intervalle).

⁵⁵⁷ Les rapports en question varient en fonction du tempérament.

⁵⁵⁸ Concept également désigné à l'époque, en français, par le terme *quarte superflue* et, en anglais, par les termes *greater fourth*, *tritone* et *false fourth*.

⁵⁵⁹ Concept également désigné à l'époque, en français, par les termes *quinte fausse*, *fausse quinte*, *semidiapente* et *quinte imparfaite* et, en anglais, par les termes *semidiapente* et *false fifth*.

La « confusion » entre ces deux concepts semble assez ancienne, puisque Sébastien de Brossard, au début du XVIII^e siècle, prévenait déjà ses lecteurs dans son *Dictionnaire de musique* : « *il faut bien prendre garde aussi de ne pas confondre le Triton avec la fausse Quinte* » (1708 : 225). En effet, comme il l'expliquait,

[C]haque d'elles est composée de six *Semitons*, et par conséquent de *trois Tons*, d'où l'on pourroit conclure que la *fausse Quinte* devrait être nommée *Triton* aussi bien que la quarte *superflue*. Cependant il y a plusieurs différences très-essentielles. La première c'est que le *Triton* ne comprend que quatre degrés, savoir, *ut, re, mi, fa*, au lieu que la *fausse Quinte* en comprend manifestement cinq, savoir, *fa sol, la, si, ut*. La seconde c'est qu'entre les six *Semitons* qui composent *Chromatiquement* le *Triton* ; il y en a *trois majeurs*, et *trois mineurs*, au lieu qu'entre les six *Semitons* qui composent la *fausse Quinte*, il n'y en a que deux *mineurs* et quatre *majeurs* (BROSSARD 1708 : *ibidem*).

C'est la raison pour laquelle il nous a semblé essentiel de proposer des notes d'emploi pour les quatre fiches suivantes :

| | | | |
|----|------------------|---|----------------------------------|
| FR | <intervalles> | | arbre conceptuel |
| | terme | quarte superflue, n. f. | |
| | synonyme(s) | triton, n. m. | |
| | définition | Intervalle constitué de trois tons, qui se répartissent en trois demi-tons mineurs et trois demi-tons majeurs. | |
| | équivalent(s) EN | greater fourth, n. ; tritone, n. ; false fourth, n. | |
| | note d'emploi | <p>Risque d'ambiguïté terminologique : <i>Triton</i> peut être confondu avec la <i>quinte diminuée</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser directement le terme <i>triton</i>.</p> <p>Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « triton (quarte augmentée, et non pas quinte diminuée) ».</p> <p>Médiation métaterminologique : « triton (il s'agit d'une forte dissonance, composée de trois tons, nommée également quarte diminuée) ».</p> | |

| | | | |
|----|------------------|--|----------------------------------|
| EN | <intervalles> | | arbre conceptuel |
| | terme | greater fourth, n. | |
| | synonyme(s) | tritone, n. ; false fourth, n. | |
| | définition | Intervalle constitué de trois tons, qui se répartissent en trois demi-tons mineurs et trois demi-tons majeurs. | |
| | équivalent(s) FR | quarte superflue, n. f. ; triton, n. m. | |
| | note d'emploi | <p>Risque d'ambiguïté terminologique : <i>Tritone</i> peut être confondu avec la <i>false fifth</i> ou <i>semidiapente</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser directement le terme <i>tritone</i>.</p> <p>Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « tritone (augmented fourth, and not diminished fifth) ».</p> | |

| | | | |
|---------------|---|--|-------------------------|
| FR | <intervalles> | | <u>arbre conceptuel</u> |
| | terme | quinte fausse, n. f. | |
| | synonyme(s) | quinte diminuée, n. f. ; quinte imparfaite, n. f. ; semidiapente, n. m. ⁵⁶⁰ | |
| | variante(s) | fausse quinte, n. f. | |
| | définition | Intervalle constitué de deux demi-tons mineurs et de quatre demi-tons majeurs. | |
| | équivalent(s) EN | semidiapente, n. ; false fifth, n. | |
| note d'emploi | <p>Risque d'ambiguïté terminologique : <i>Quinte diminuée</i> peut être confondu avec <i>triton</i> ou <i>quarte superflue</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des musiciens non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser le terme <i>quinte diminuée</i>.</p> <p>Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « quinte diminuée (et non pas triton ou quarte augmentée) ».</p> | | |

| | | | |
|----|------------------|---|-------------------------|
| EN | <intervalles> | | <u>arbre conceptuel</u> |
| | terme | semidiapente, n. | |
| | synonyme(s) | false fifth, n. | |
| | définition | Intervalle constitué de deux demi-tons mineurs et de quatre demi-tons majeurs. | |
| | équivalent(s) FR | quinte fausse, n. f. ; quinte diminuée, n. f. ; quinte imparfaite, n. f. ; semidiapente, n. m. ; fausse quinte, n. f. | |
| | note d'emploi | <p>Risque d'ambiguïté terminologique : <i>false fifth</i> peut être confondu avec <i>tritone</i> ou <i>greater fourth</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des musiciens non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser le terme <i>false fifth</i>.</p> <p>Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « false fifth (i.e. not the tritone or augmented fourth) ».</p> | |

Nous avons tenté de résumer dans le tableau ci-dessous notre conception de la note d'emploi, de même que les différents cas de figure pour lesquels cette note nous semble indiquée (voire indispensable), afin de répondre aux besoins des utilisateurs et d'assurer l'intercompréhension dans le plus grand nombre d'interactions. Ce travail de rédaction de notes d'emploi ne peut intervenir qu'une fois réalisée la description de l'usage.

⁵⁶⁰ Les notes d'emploi données ici en exemple portent sur l'emploi des termes *triton* et *tritone* ou sur la possibilité de confusion avec ces termes. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas inclus dans les fiches de notes d'emploi relatives à d'autres termes comme *diapente*, notamment, qui nécessiteraient par ailleurs également une note d'emploi.

Tableau 11.2 – Tableau récapitulatif des différentes applications de la note d’emploi

| contexte unilingue ou bilingue | situation | contenu de la note d’emploi |
|--------------------------------|---|--|
| monolingue | aucune précaution | la note d’emploi précisera qu’aucune précaution particulière ne s’applique ; |
| | plusieurs termes synonymes, quasi-synonymes, ou existence de variantes pour un même concept | la note d’emploi précisera s’il y a synonymie parfaite entre les différents termes ; s’il y a des nuances, cela sera précisé dans la note d’emploi ; la note d’emploi associera à chaque terme concerné une note précisant les besoins d’adaptation du discours ; |
| | plurinymie diachronique : un terme qui renvoie à un concept donné chez les spécialistes de la musique ancienne, mais qui renvoie à un <i>autre</i> concept chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne | la note d’emploi avertira sur le risque d’ambigüité terminologique et proposera des solutions de médiation terminologique ou métaterminologique, selon le cas ; |
| bilingue ou multilingue | plusieurs équivalents dans la langue cible | la note d’emploi précisera si tous les équivalents sont interchangeables ; dans le cas contraire, la note d’emploi précisera les distinctions appropriées et suggèrera un usage adéquat ; |
| | pas d’équivalent dans la langue cible | la note d’emploi informera l’usager de ce fait et, éventuellement, de la raison de cette absence d’équivalent (concept culturel ou différence dans le découpage conceptuel, notamment) ; elle proposera une solution alternative (médiation terminologique ou métaterminologique) ; |
| | plurinymie diachronique : un équivalent qui n’est plus le même en langue « moderne » qu’à l’époque | la note d’emploi avertira sur le risque d’ambigüité terminologique et proposera des solutions de médiation terminologique ou métaterminologique, selon le cas. |

Dans l’introduction de cette thèse, nous insistions sur le fait que nous ne souhaitons aucunement que nos travaux soient interprétés comme ayant une visée normative ou prescriptive. Il apparaît donc important de souligner que la note d’emploi que nous proposons ici joue uniquement un rôle de « conseil » sur le mode d’emploi des termes, et non de norme ou de prescription. La note d’emploi accompagnant un terme dans un éventuel produit terminologique élaboré sur la base de nos travaux devrait permettre, du moins l’espérons-nous, d’atteindre un niveau plus élevé d’intercompréhension lors des nombreuses interactions entre les différents acteurs du milieu de la musique ancienne.

CONCLUSION

Nous avons présenté, nuancé et discuté les résultats de nos travaux dans la quatrième et dernière partie de cette thèse. Cependant, l'intérêt de ces travaux va bien au-delà d'une simple analyse des résultats. Comme nous l'avons dit en introduction, l'intention de cette thèse n'était pas simplement d'établir quelle était la terminologie musicale en usage au XVII^e siècle et d'étudier son évolution dans le temps, mais plus encore de s'assurer que les spécialistes de la musique ancienne partagent la même compréhension des termes utilisés et des concepts qu'ils recouvrent, et qu'ils puissent utiliser cette terminologie à bon escient ; parallèlement, il s'agissait aussi de favoriser l'optimisation de la communication entre les différents acteurs qui agissent dans le domaine. Cette intention ajoutait à nos travaux un volet pragmatique. Nous souhaitons en effet contribuer à outiller les différents acteurs du domaine⁵⁶¹ et les usagers de la terminologie de la musique ancienne pour qu'ils soient en mesure d'adapter leur discours aux différentes situations communicationnelles, tout en sachant que, dans de nombreux cas, une certaine médiation linguistique se révélera nécessaire.

Cela explique l'importance que nous accordons à l'exploitation des résultats que nous avons obtenus grâce au dépouillement et à l'analyse terminologique, et grâce aussi à l'étude de cas de variation diachronique. C'est aussi pour cette raison que nous avons, au chapitre 11, proposé la note d'emploi en expliquant comment elle pouvait assister les spécialistes du domaine et les traducteurs dans l'acte de médiation linguistique, qu'il s'agisse de médiation terminologique ou de médiation métaterminologique. Cependant, il nous est apparu nécessaire d'élargir notre réflexion afin que nos recherches aient le plus possible de retombées pratiques. Nous ferons part de ces réflexions dans cette conclusion.

C'est pourquoi nous tenons à rappeler ici certains des constats que nous avons faits à propos de la terminologie employée aujourd'hui par les acteurs du domaine de la musique ancienne. Par la suite, nous proposerons des pistes pour rendre plus efficace la médiation nécessitée par les différentes situations de communication. D'une manière plus générale, nous souhaitons ainsi contribuer à ce que le terminologue incarne son travail dans la vie des domaines sur lesquels porte ce travail, et dont, évidemment, le domaine de la musique ancienne. Ce faisant, nous croyons pouvoir paver la voie à une nouvelle façon d'envisager les médiations terminologique et

⁵⁶¹ Nous les avons présentés au chapitre 3.

métaterminologique dans tous les domaines qui présentent des caractéristiques similaires au domaine de la musique ancienne en visant plus particulièrement les domaines ayant connu une résurgence terminologique.

Dans son avant-propos à l'ouvrage *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present*⁵⁶², avant-propos intitulé « El territori de la terminologia avui »⁵⁶³, Teresa Cabré énonçait les propos suivants, que nous reproduisons car ils nous semblent constituer un bon point de départ pour la dernière réflexion que nous souhaitons formuler avant de conclure cette thèse :

Naturalment que la comunicació especialitzada té característiques diferents de la comunicació general. Però també són diferents la comunicació formal i la informal, o l'oral i l'escrita (amb tots els matisos que aquesta generalització implica), o la culta i la popular. I també dins de la comunicació especialitzada es donen situacions de comunicació diverses que fan canviar les regles expressives d'intercanvi i la selecció de les unitats rellevants. I tampoc no és menys cert que els experts « dominen » diferents registres d'expressió per comunicar la matèria especialitzada segons les característiques de la situació, de les finalitats que persegueixen i dels destinataris del seu discurs. [...] Actualment, [...] l'entrada de noves necessitats de comunicació especialitzada, la utilització de les tecnologies de la informació i l'obertura de les propostes teòriques a camps en què la comunicació (teories del discurs) i el coneixement (teories cognitives) han passat a tenir un paper central en la descripció del llenguatge, expliquen el viratge (o potser millor, l'ampliació) del rumb de la terminologia com a disciplina i la diversificació i adequació de les seves aplicacions.⁵⁶⁴ (CABRÉ 2010 : s. p.)

⁵⁶² « L'histoire des langues de spécialité ibéroromanes (du XVII^e au XIX^e siècles) : des solutions pour aujourd'hui » (notre traduction).

⁵⁶³ « Le territoire de la terminologie aujourd'hui » (notre traduction).

⁵⁶⁴ « Il est bien évident que la communication spécialisée présente des caractéristiques différentes de la communication générale. Mais n'existe-t-il pas également des différences entre la communication formelle et la communication informelle, entre l'oral et l'écrit (avec toutes les nuances qu'implique une telle généralisation), ou encore entre la communication savante et la communication populaire ? Et, au sein même de la communication spécialisée, on trouve aussi différentes situations de communication qui impliquent des adaptations des règles d'intercommunication et des changements dans le choix des unités pertinentes. De plus, il est loin d'être sûr que les experts « maîtrisent » les différents registres d'expression nécessaires pour la communication de la matière spécialisée en fonction des caractéristiques de la situation, ainsi que des objectifs poursuivis par les destinataires de leur discours. À l'heure actuelle, l'apparition de nouveaux besoins de communication spécialisée, l'utilisation des technologies de l'information et l'ouverture des propositions théoriques à des domaines dans lesquels la communication (théories discursives) et la connaissance (théories cognitives) en sont venues à jouer un rôle central dans la description du langage, expliquent le changement de direction, où plutôt l'élargissement des horizons de la terminologie en tant que discipline, de même que la diversification et l'adéquation de ses applications. » (notre traduction)

Ces propos de Teresa Cabré nous semblent importants car cette auteure rappelle deux vérités que l'on a trop souvent tendance à négliger. Tout d'abord – ce constat a déjà été énoncé par les socioterminologues – la communication spécialisée ou le discours spécialisé doit s'adapter à différentes situations de communication, ce qui entraîne ou doit entraîner *de facto* des modifications quant au choix des termes (et nous en avons traité au chapitre précédent), ainsi qu'aux règles régissant l'intercommunication. Toutefois, deuxième vérité trop souvent oubliée, les experts des différents domaines ne sont pas tous outillés pour procéder à l'adaptation de leur discours. Pour remédier à cette double situation, Cabré propose que les terminologues soient mis à contribution et étendent leur action dans deux directions complémentaires. D'une part, il s'agirait pour eux de sensibiliser les experts à la médiation dans différentes situations de communication et de les accompagner dans leurs démarches de médiation. D'autre part, il s'agirait parallèlement de conseiller les experts dans les choix à effectuer pour adapter adéquatement leur discours.

Adhérant à ces propositions, nous avons choisi de conclure cette thèse, en une suite logique à la proposition de la note d'emploi, en mettant de l'avant non seulement des précautions à appliquer dorénavant dans la communication et dans la médiation linguistique entourant le domaine de la musique ancienne, mais également en contribuant à l'exploration et à la définition de ce nouveau rôle proposé pour le terminologue.

En introduction au chapitre 7, nous avons expliqué qu'il n'y a pas, à l'heure actuelle, uniformité dans la terminologie employée par les différents spécialistes de la musique ancienne. Comme nous l'avons vu, cette situation s'explique certes par l'existence de cas de plurinymie dans les textes anciens (plurinymie synchronique), mais il se trouve par ailleurs que la terminologie utilisée par les différents acteurs du domaine varie également en fonction de très nombreux facteurs parmi lesquels on compte l'école de formation⁵⁶⁵ et le parcours éducatif, le lieu et la langue dans lesquels s'est faite la formation de chaque spécialiste, le parcours professionnel et la combinaison de formations musicales⁵⁶⁶ au sein desquelles œuvre ou a œuvré chaque interprète. En outre, il ne faut pas oublier que l'hétérogénéité du langage utilisé par les spécialistes actuels du domaine peut également résulter, par exemple, d'une mauvaise perception de la complexité du monde

⁵⁶⁵ Il faut entendre ici « formation » au sens d'« apprentissage », et « école » au sens d'« école de pensée » ou « école artistique ».

⁵⁶⁶ « Formation musicale » réfère ici à des « ensembles », à des « orchestres » ou à d'autres regroupements de musiciens.

musical du XVII^e siècle. Dans ce cas, comment s'étonner qu'un spécialiste utilise un terme qui pourrait être approprié pour la musique de tel auteur, ou de telle époque, ou de tel coin de pays, sans être nécessairement conscient que ce terme peut ne plus l'être au moment d'aborder une autre musique ancienne ? L'ignorance de l'existence de terminologies d'école, tout comme la méconnaissance ou la connaissance imparfaite de la « localisation » de la terminologie de la musique ancienne, peut, elle aussi, induire en erreur en favorisant la généralisation à toute une époque d'un terme particulier à un groupe de personnes. Nous avons à ce sujet évoqué une certaine forme de « babélisation de la terminologie » dans le domaine de la musique ancienne. Comme nous l'avons vu, le choix des termes appropriés constitue un élément important dans l'acte de médiation terminologique ou métaterminologique ; or, il n'en demeure pas moins qu'une bonne connaissance de la terminologie doit la précéder.

À la seconde moitié du XVII^e siècle, les musiciens avaient une bonne connaissance de la musique qui les avait précédés, mais, sauf exception, ils ne pratiquaient que la musique de leur temps et, même s'ils avaient une relative connaissance (directe ou indirecte) de la musique d'« ailleurs », leur pratique musicale se concentrait sur la musique du lieu où ils se trouvaient. De cela, on peut raisonnablement supposer qu'un consensus terminologique relatif était bien établi en chaque lieu – ce qui ne contredit nullement l'existence des terminologies d'école dont nous avons traité. La situation est très différente de nos jours : les musiciens et les musicologues d'aujourd'hui pratiquent ou font des recherches sur la musique de différentes époques et de différentes origines culturelles et géographiques. Dans le domaine de la musique classique, en effet, il s'agit *grosso modo* de la musique occidentale des quatre derniers siècles. Pour les musiciens et musicologues spécialisés dans la musique ancienne, la période est contenue sur environ deux siècles (qui varient, en fonction de la sous-spécialité⁵⁶⁷), mais les origines culturelles et géographiques de cette musique sont tout aussi nombreuses, couvrant la plupart des pays d'Europe et d'Amérique. Ces spécialistes sautent d'une époque ou d'une nation à l'autre, parfois plusieurs fois au cours de la

⁵⁶⁷ Musique du Moyen-Âge, musique de la Renaissance, musique baroque, musique classique, musique romantique, notamment – grandes sous-spécialités de la musique ancienne, mais qui peuvent à leur tour se diviser en d'autres sous-spécialités, en fonction de pays/régions, de sous-époques ou de styles : on retrouve par exemple des musiciens qui se spécialisent uniquement dans un style associé à une période d'un quart de siècle du Moyen-Âge (*Ars subtilior*), d'autres qui se consacrent exclusivement au Grand Siècle français, d'autres encore qui se spécialisent dans la musique du *primo seicento* (musique italienne de la première moitié du XVII^e siècle), etc.

même journée ; il est dès lors compréhensible et, dans une certaine mesure, inévitable que la terminologie dont ils usent ne suive pas toujours ces sauts dans le temps et dans l'espace.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu, en fonction des langues dans lesquelles un musicien a été formé et de celles dans lesquelles il exerce son métier⁵⁶⁸, le « bagage » terminologique de chaque musicien est rarement exactement le même que celui de ses collègues. Cela sans compter que, avant de devenir des spécialistes de musique ancienne, plusieurs musiciens ont reçu une formation musicale classique. Dans ce contexte, faut-il s'étonner que ces deux bagages terminologiques (celui propre à la musique classique et celui propre à la musique ancienne) puissent en venir à se confondre dans leur esprit⁵⁶⁹ ? De plus, on retrouve, dans le milieu de la musique ancienne, des « néo-spécialistes »⁵⁷⁰ (musiciens non formés à la musique ancienne, mais qui se spécialisent « sur le tas », au gré des différents projets musicaux auxquels ils sont appelés à participer), ou encore des musiciens « visiteurs »⁵⁷¹ (musiciens non spécialistes de la musique ancienne, mais qui participent de manière très ponctuelle à de rares projets de musique ancienne). Si les premiers finissent forcément par acquérir une certaine connaissance de cette terminologie par la fréquentation régulière de collègues qui ont une certaine maîtrise ou une maîtrise certaine de la terminologie de la musique ancienne, les derniers n'en ont pour ainsi dire aucune connaissance, et rares sont ceux parmi eux qui sont susceptibles de l'acquérir un jour.

Cependant, même chez les spécialistes de la musique ancienne parfaitement au fait de la terminologie adéquate, il arrive que l'on ne soit pas toujours soigneux dans le choix des termes employés (mélange des genres, des époques, des pays et des langues). Ce « relâchement » dans la rigueur terminologique, qui n'est pas unique à notre domaine – loin de là⁵⁷² ! – se trouve en partie accentué par le fait que, pour communiquer à l'oral, il est toujours possible pour les musiciens de recourir à l'exemple musical (qui constitue ainsi une sorte de langage alternatif)

⁵⁶⁸ Et ces langues peuvent varier de projet musical en projet musical.

⁵⁶⁹ Cela vaut, bien entendu, surtout pour les musiciens praticiens ; en effet, les musicologues (cela tiendrait probablement à la très large part que l'écrit occupe dans l'exercice de leur métier et qu'il a occupée au cours de leur formation) usent en général de la terminologie adéquate à l'époque, au style et à la nation dont ils étudient la musique.

⁵⁷⁰ Encore ici, ce sont surtout les interprètes qui sont concernés.

⁵⁷¹ *Idem.*

⁵⁷² En effet, les domaines sont nombreux dans lesquels on constate un décalage entre vocabulaire passif et vocabulaire actif.

pour expliquer ou pour illustrer leurs propos⁵⁷³. Par ailleurs, nous avons nous-même observé dans notre pratique musicale que, en contexte pédagogique, certains spécialistes du domaine exercent une sorte d'« autocensure », inconsciemment le plus souvent, et s'abstiennent alors fréquemment d'utiliser les termes justes, vraisemblablement par crainte d'effaroucher leurs élèves ou d'éventuels élèves n'étant pas encore tout à fait familiers avec la musique ancienne et sa terminologie. Or, ce faisant, non seulement ces professeurs freinent-ils la diffusion de la terminologie de leur domaine, mais ils se trouvent également à induire un usage terminologique incorrect, souvent doublé d'un flou conceptuel, entretenant ainsi la méconnaissance et le mésusage de la terminologie de la musique ancienne.

On le constate donc, il existe une méconnaissance relative de la terminologie de leur domaine par les praticiens de la musique ancienne, méconnaissance à laquelle il conviendrait de remédier. Tous les éléments ci-dessus, qui forment les bases de la problématique à l'origine de nos travaux, mènent inévitablement à la conclusion qu'une formation rigoureuse des spécialistes de ce domaine à leur propre terminologie s'imposera, une fois que des recherches similaires à celles que nous avons menées auront permis de brosser un portrait exhaustif⁵⁷⁴ des terminologies propres à la musique des périodes, des styles et des nations couvertes par le domaine de spécialité qu'est la musique ancienne. Ainsi, la connaissance de la terminologie « appropriée » passe peut-être par l'intégration, dans les programmes d'études musicales de musique ancienne, d'une formation à la terminologie de la musique ancienne – et, dirions-nous même, de formation aux *différentes* terminologies de la musique ancienne⁵⁷⁵. La manière exacte dont ces formations s'inséreraient dans les cursus n'a, à la rigueur, pas tant d'importance (il ne nous apparaît en effet pas nécessaire – ni même souhaitable – que l'enseignement de la musique ancienne soit normalisé), du moment que, dans ces cours et afin de ne pas engendrer de confusion chez les étudiants, on associe bien chaque terminologie à l'époque, aux styles et aux lieux (pays, régions) qui lui correspondent. Il serait également important que l'on fasse connaître aux étudiants l'évolution de ces terminologies au cours des différentes périodes couvertes, en les informant des

⁵⁷³ Et nous revenons ici à l'analogie avec les mathématiques proposée en 1.1.1 : en effet, les mathématiciens, lorsqu'ils n'arrivent pas à expliquer leurs idées à l'aide de mots, peuvent toujours avoir recours au langage mathématique (notation) pour les communiquer.

⁵⁷⁴ Ou, du moins, le plus complet possible, étant donné les différentes contraintes que nous avons déjà exposées.

⁵⁷⁵ Nous faisons référence ici au fait que, comme nous l'avons déjà écrit, au sein de la terminologie de la musique ancienne, on retrouve différents sous-ensembles terminologiques relatifs à des périodes, des styles et des pays ou régions.

différents cas de variation diachronique : autrement dit, il faudrait éviter qu'on élève des cloisons entre ces différentes terminologies. Par ailleurs, il nous semble qu'il serait pertinent que des formations soient de plus proposées aux professionnels déjà en activité ou, à tout le moins, qu'on mette à leur disposition un ensemble de ressources leur permettant de parfaire leur connaissance de la terminologie propre et adéquate à leur domaine.

Pour Bertha M. Gutiérrez, c'est la formation universitaire même qui est à l'origine d'un des obstacles à l'implantation généralisée de l'usage des nomenclatures. Selon elle, l'étudiant a non seulement à apprendre un nombre élevé de technicismes au cours de ses études, mais il doit de plus jongler avec des termes qui varient, parfois même au sein de la même matière, selon le professeur qui l'enseigne. C'est ce qui fait écrire à cette auteure que,

[p]ara que las cosas fueran de otra forma, sería preciso antes que nada, que los profesores de nuestras facultades estuvieran dispuestos a conocer las nomenclaturas existentes, a comprenderlas, a manejarlas, para, posteriormente, ser capaces de transmitir todo ello a los alumnos de sus respectivas disciplinas, adaptando, lo más posible, el lenguaje empleado en las clases a los criterios de la normalización⁵⁷⁶ (GUTIÉRREZ 2010 : s. p.).

Pour sa part, Gutiérrez recommande une uniformisation de la terminologie employée et diffusée par les professeurs (ou un recours à la terminologie déjà normalisée) du domaine (GUTIÉRREZ : *ibidem*). Ce n'est pas la voie que nous préconisons. Selon nous, en effet, la seule existence d'un cours ou d'une formation traitant des questions terminologiques propres à la discipline peut suffire à l'étudiant pour éviter que ne se créent confusion terminologique ou blocage dans l'apprentissage de la terminologie. Comme nous l'exprimons ci-dessus, et comme nous l'avons démontré dans cette thèse, par sa nature même, le domaine de la musique ancienne ne se prête pas très bien à l'uniformisation : les terminologies d'école, par exemple, existent et ont existé — s'il est important d'en être au fait, elles ne constituent pas un aspect négatif de la terminologie, bien au contraire.

Comme dans beaucoup de domaines, en effet, c'est uniquement une fois les bases acquises qu'il est possible de s'en distancier. Beaucoup de créateurs, et pas seulement en musique, ni même dans des domaines artistiques, se sont exprimés en ce sens. « *L'art aurait-il donc à ce point besoin de*

⁵⁷⁶ « Pour qu'il en aille autrement, il faudrait avant tout que les professeurs de nos facultés soient disposés à connaître les nomenclatures existantes, à les comprendre, à les maîtriser, afin d'être par la suite en mesure de transmettre tout cela aux étudiants de leurs disciplines respectives, en normalisant le plus possible la langue employée. » (notre traduction)

règles qu'il n'en montre jamais autant la nécessité que lorsqu'il essaie de s'en affranchir ? » (NODÉ LANGLOIS : s. d.). Il en va de même selon nous avec la médiation, quelle qu'elle soit : dès lors qu'elle constitue une nouvelle voie ou une voie s'écartant pour créer de nouveaux chemins, il faut que ce dont elle doit « s'écarter » soit bien connu et maîtrisé. Ainsi, une fois la terminologie du domaine acquise et bien maîtrisée par les spécialistes de la musique ancienne, il leur sera alors possible, à des fins de médiation, de s'en écarter ou de l'adapter, et d'adapter leur discours.

Par exemple, il serait imaginable que, dans le cadre d'un projet précis réunissant des interprètes aux bagages hétérogènes, les participants bien au fait de la terminologie de la musique ancienne acceptent consciemment d'utiliser une terminologie qui ne serait pas tout à fait appropriée, sinon complètement inappropriée, dans la mesure où cela permettrait aux uns et aux autres d'arriver à se référer aux mêmes concepts et à partager la même idée de la musique qu'ils doivent interpréter. Une telle solution constituerait ce que nous pourrions qualifier de « consensus informé », c'est-à-dire un accord tacite au sein d'un groupe pour l'utilisation ponctuelle et consciente d'une terminologie appliquée à une situation particulière. Un tel consensus peut se justifier dès lors que l'interprétation commune et unifiée d'une œuvre musicale prime sur la recherche de l'utilisation d'une langue technique précise et adéquate (« *cui licitus est finis, etiam licent media* »), mais cette solution ne doit en aucun cas devenir la norme.

* * *

Nous avons proposé dans cette conclusion un certain nombre de voies permettant que la terminologie de la musique ancienne puisse être mieux diffusée et que le travail des musicologues et les recherches semblables à la nôtre n'aient pas été faits en vain. On doit en effet se rappeler que la terminologie que l'on utilise, qui reflète les liens entre termes et concepts, est la première garante de la cohésion discursive.

Pour arriver à ces fins, trois voies de travail se révèlent primordiales. Tout d'abord, il est nécessaire d'approfondir et de multiplier les recherches à caractère terminologique dans ce domaine ; en outre, il faut favoriser et encourager la connaissance, l'apprentissage et la diffusion de la terminologie de la musique ancienne ; enfin, il faut savoir ajuster la communication dans ce domaine, en proposant différentes pistes de médiation terminologique ou de médiation métaterminologique (ce que permet la note d'emploi, notamment en guidant l'utilisateur pour le choix des termes en fonction de la situation communicationnelle). Cependant, la note d'emploi

ne constitue pas à elle seule la solution à une médiation linguistique réussie : une médiation efficace implique en effet une fine analyse préalable des interactions, afin d'identifier les acteurs impliqués et le type de discours le plus approprié. Ce n'est pas (nécessairement) aux musiciens non spécialistes de musique ancienne qu'il revient de faire un effort d'appréhension de la terminologie de la musique ancienne : cette part du travail doit revenir en majeure partie aux spécialistes de la musique ancienne.

Vers un rôle élargi du terminologue et vers une collaboration plus étroite entre le terminologue et les experts

Dès l'introduction de cette thèse, nous insistions sur la nécessaire collaboration du terminologue (qui a réfléchi sur les phénomènes de terminologie et de langue de spécialité et qui est outillé méthodologiquement pour des travaux terminologiques, mais dont la compréhension du domaine demeure, sauf exception, extérieure) et de l'expert (expert dans son domaine, mais qui n'a pas l'outillage méthodologique nécessaire aux travaux terminologiques). Avec de genre de binôme, c'est en général le terminologue qui procède aux travaux terminologiques, l'expert étant consulté à certaines étapes du travail : appropriation préalable du domaine par le terminologue, validation des candidats-termes, validation ou amélioration de définitions terminologiques. Or, il nous semble que la collaboration terminologue-expert devrait s'étendre (et pas uniquement de manière ponctuelle) à plusieurs moments du travail terminologique, notamment lors de :

- a) la documentation : au moment d'entreprendre des travaux dans un domaine de spécialité, le terminologue devrait consulter un certain nombre d'experts afin d'être au fait de l'état de la recherche dans le domaine, ce qui lui permettra d'enrichir l'analyse des résultats et l'analyse des résultats d'étude en diachronique ;
- b) la constitution des corpus : un groupe d'experts devrait également être consulté au moment de la constitution des corpus, car ceux-ci sont vraisemblablement plus à même de juger de la pertinence des documents, de déterminer précisément les types de documents qui ont été repérés par le terminologue, mais aussi de conseiller au terminologue certaines sources où il est possible de trouver tel ou tel type de documents ;
- c) l'analyse des résultats : la consultation d'un expert ou d'un groupe d'experts au moment de l'analyse des résultats peut permettre – au-delà de la simple validation de candidats-termes ou de définitions terminologiques – au terminologue de mieux comprendre et interpréter les résultats obtenus.

La collaboration entre le terminologue et l'expert sera d'autant plus fructueuse que l'expert a été sensibilisé à la terminologie et aux méthodologies de la terminologie. En effet, un expert ayant reçu une formation de base en terminologie, parce qu'il comprend le travail que fait le terminologue, peut non seulement savoir ce qu'il peut lui demander comme travail (énoncer un besoin de travail terminologique), mais également assister au mieux le terminologue dans sa tâche.

Par ailleurs, il nous semble primordial de remettre les usagers des terminologies au centre du travail terminologique. Tout d'abord, il apparaît plus qu'opportun de sonder les milieux professionnels en amont de tout projet terminologique, afin de connaître les besoins terminologiques et les éventuels besoins en médiation dans un domaine donné : en d'autres mots, il s'agit de faire converger les intérêts du terminologue-chercheur et les intérêts des acteurs du domaine, afin que, d'une part, les besoins de ces acteurs ne demeurent pas insatisfaits et que, d'autre part, le travail de recherche terminologique ne reste pas lettre morte, mais qu'il soit au contraire connu et attendu des acteurs du domaine.

Perspectives

Par sa fréquentation quotidienne et habituelle de son domaine et de sa langue de spécialité, l'expert n'a pas toujours conscience de ce qui constitue ou non un terme de son domaine. En effet, si l'on demandait à un expert d'identifier les termes de son domaine sur une liste ou dans un texte, ou encore si on lui demandait d'en dresser la liste de manière *spontanée*, il y a de très fortes chances qu'il passe à côté de bon nombre de ces termes, tant ceux-ci lui sont familiers. Au chapitre 9, nous avons mentionné que, au cours de nos travaux, notre conception de ce qui constitue un concept ou un terme dans notre propre domaine s'est élargie. C'est ainsi que, notamment, nous en sommes venue à ramifier davantage notre arbre de domaine. Par conséquent, il y a fort à parier que, en repassant les premiers ouvrages que nous avons dépouillés, davantage de contextes – voire, même de termes – viendraient s'ajouter à ceux déjà présents dans notre base de données. C'est notre premier objectif à court terme.

Pour aller plus loin dans nos travaux, nous envisageons tout d'abord d'approfondir le travail déjà accompli en élargissant nos corpus de dépouillement anglais et français (pour la même période), et en poussant encore plus loin l'analyse diachronique des données recueillies (notamment en élargissant notre corpus de référence). Cependant, le domaine de la musique ancienne ne se

limitant pas au demi-siècle étudié pour cette thèse, ni à la France et à l'Angleterre, nous souhaitons également élargir la fenêtre temporelle de nos travaux puis, élargir nos travaux à d'autres langues.

Enfin, nous souhaitons poursuivre nos réflexions sur les questions épistémologiques du travail terminologique, mais également sur les aspects méthodologiques de la terminologie, particulièrement en ce qui concerne la terminologie historique (synchronie historique et diachronie).

BIBLIOGRAPHIE

Musique — références pour la partie théorique musicale _____

[SANS AUTEUR] _____

Dictionnaire chronologique et raisonne des decouvertes, inventions, innovations, perfectionnemens, observations nouvelles et importations, en France, dans les sciences, la litterature, les arts, l'agriculture, le commerce et l'industrie, de 1789 a la fin de 1820... Ouvrage redige... par une societe de gens de lettres [en ligne]. Tome premier [dix-septieme]. [S. l.] : [s. n.], 1823. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=DQO7bkTJYOWC>.

Description des machines et procedes pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844. Tome trentième. Paris : Imprimerie impériale, 1858. 554 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=eZlbAAAAcAAJ>.

Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts. [S. l.] : Bureau de l'Encyclopédie du XIX^e siècle, 1870. 812 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=BQZEAQAAMAAJ>.

The English Dancing Master : or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance [en ligne], 1651. London : Printed by Thomas Harper, and are to be sold by John Playford, at his Shop in the Inner Temple neere the Church doore. 104 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_\(Playford%2C_John\)](https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford%2C_John)).

[Sans auteur], 1915. « The Interpretation of Old Music ». *The Musical Times* [en ligne]. Vol. 56, n° 874, pp. 724-726. ISSN 0027-4666. DOI 10.2307/909339. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/909339>.

« hornpipe, n. », [sans date]. *OED Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 28 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oed.com/view/Entry/88514>.

A _____

ANDRIJESKI, Julie, 2006. *A survey of the loure through definitions, music, and choreographies* [en ligne]. Thèse doctorale (Musical Arts) présentée à la Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio, États-Unis). 139 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=case1138130626.

ARMELLINI, Mario, 2010. « Opéra pour la monarchie, opéra pour la république : Paris et Venise à l'époque de Lully ». In : *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation. Études réunies par Michel Noiray et Sloveig Serre*. Paris : École nationale des Chartes. pp. 27-36. ISBN 9782357230156.

ARNOLD, Denis et SCHOLÉS, Percy Alfred, 1983. *The New Oxford companion to music*. Oxford ; New York : Oxford University Press. ISBN 0193113163.

ATCHERSON, Walter, 1973. « Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books ». *Journal of Music Theory* [en ligne]. Vol. 17, n° 2, pp. 204-232. ISSN 00222909. DOI 10.2307/843342. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/843342>.

B _____

BACILLY, Bénigne [Bertrand] de et HONEA, Sion M. (trad.), 2018. « Remarques Curieuses sur l'Art de bien Chanter. Chapter 13 : Des Passages & Diminutions » [en ligne]. 60 pp. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.uco.edu/cfad/files/music/bacilly-1.pdf>.

BADIAROV, Dmitry, 2007. « The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice ». *The Galpin Society Journal* [en ligne], Vol. 60, pp. 121-145. ISSN 00720127. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/25163896>.

BANE, Michael Alexander, 2014. « *Honnêtes gens*, Amateur Musicianship, and the "Easy Air" in France : The Case of Francesco Corbetta's Royal Guitars ». *Journal of Seventeenth-Century Music* [en ligne]. Vol. 20, n° 1. s. p. ISSN 1089747X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-20-no-1/honnetes-gens-amateur-musicianship-and-the-easy-air-in-france-the-case-of-francesco-corbettas-royal-guitars/>.

BANE, Michael Alexander, 2016. *Honnêtes Gens as Musicians : The Amateur Experience in Seventeenth-Century Paris* [en ligne]. Thèse doctorale (PhD) présentée à la Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio). [Consulté le 3 avril 2019]. Disponible à l'adresse https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:case1463748641.

BARBERA, André. « Pythagoras ». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford : Oxford University Press [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à

- l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22603>.
- BARBIN, C., GIRARD, T. et LOYSON, H. (éd.), DONNEAU DE VISÉ, Jean (rédacteur), 1672. *Le Mercure galant : contenant plusieurs histoires veritables...* [en ligne]. Paris. Exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32948j>.
- BARBUSCIA, Aurélie, 2013. « La pratique musicale, entre l'art et la mécanique. Les effets du métronome sur le champ musical au XIX^e siècle ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [en ligne]. Vol. 45, n° 2, pp. 53-68. ISSN 12651354. DOI 10.4000/rh19.4335. [Consulté le 10 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/rh19/4335>.
- BASHFORD, Christina, 2011. « Cambert, Robert ». [S. l.] : Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004634>.
- BAUMONT, Olivier, 2008. « Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin ». In : *Regards sur la musique – la naissance du style français : 1650-1673*, textes réunis par Jean Duron. Wavre : Mardaga. pp. 53-68. ISBN 9782870099940.
- BECKER, Luthfi, VIAUX, Jacqueline (coll.) et SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT AUX MÉTIERS D'ART, 1982. *La viole de gambe*. Paris : Dessainet Tolra. Précis techniques, 9. Métiers d'art. 134 pp. ISBN 2706208740.
- BENOIT, Marcelle et al., 1992. *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Fayard. ISBN 2213028249 9782213028248.
- BENOIT, Marcelle, 1971. *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733 ; Étude institutionnelle et sociale*. Paris : A. et J. Picard. La Vie musicale en France sous les rois Bourbons, 19. XXII-554 pp. ISSN 00836109.
- BERNAL I GALLÉN, Elisenda et GALLÉN, Andreu, 2014. « Sobre la falta de referència lexicogràfica normalitzada en la terminologia musical per al català ». *Terminalia* [en ligne]. N° 8, pp. 17-25. ISSN 20136706. DOI 10.2436/20.2503.01.56. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/74331/pdf_489.
- BETTENS, Olivier, 2017. *Chantez-vous français ? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Âge à la période baroque Avec quelques considérations sur le latin chanté des Français* [en ligne]. [Consulté le 16 avril 2019]. Disponible à l'adresse <https://virga.org/cvf/>.
- BOCCAGNA, David L., 1999. *Musical Terminology : A Practical Compendium in Four Languages*. Stuyvesant (N. Y.) : Pendragon Press. 254 pp. ISBN 9781576470152.
- BONTA, Stephen, 1978. « Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy ». *Journal of the American Musical Instrument Society* [en ligne]. Vol. 4, pp. 5-42. ISSN 03623300. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://earlybass.com/articles-bibliographies/terminology-for-the-bass-violin-in-seventeenth-century-italy/>.
- BONUS, Alexander Evan, 2014. « Metronome » [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 1^{er} août 2019]. Disponible à l'adresse <http://oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-001>.
- BORTHWICK, E. K., 1967. « Some problems in musical terminology ». *The Classical Quarterly* [en ligne]. Vol. 17, n° 1, pp. 145-157. ISSN 00098388. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/637774>.
- BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël, 2007. *La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen (1650-1800) – Positions, danse et civilité* [en ligne]. Mémoire de maîtrise. Montréal, Québec : Université de Montréal. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7375/Bouffard-Veilleux_Mickael_2007_memoire.pdf.
- BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian et BOSSEUR, Jean-Yves, 2005. *Histoire de la notation : de l'époque baroque à nos jours*. Paris : Minerve. 294 pp. ISBN 2869311125 9782869311121.
- BOUVEROT, Danielle, 2010. « L'italien et le français dans le vocabulaire musical – Emprunt ou traduction ? » *Synergies Italie* [en ligne]. N° 6, pp. 53-58. ISSN 17240700, 22608087. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://gerflint.fr/Base/Italie6/bouverot.pdf>.
- BOYD, Malcolm et RAYSON, John, 1982. « The Gentleman's Diversion : John Lenton and the First Violin Tutor ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 10, n° 3, pp. 329-332. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3126198>.
- BROSSARD, Sébastien de, 1708 (1703). *Dictionnaire de musique* [en ligne]. 3^e édition. Amsterdam : Estienne Roger. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 28 juin 2019]. Deux fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BRODIC1_TEXT.html, http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BRODIC2_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BRODIC3_TEXT.html.
- BUCH, David J., 1985. « 'Style brisé', 'Style luthé', and the 'Choses luthées' ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. 1985. Vol. 71, n° 1, pp. 52-67. ISSN 00274631. [Consulté le 25 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/948172>.
- BUELOW, George J., 1973. « Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections : A Selective Bibliography ».

Notes [en ligne]. Vol. 30, n° 2, pp. 250-259. ISSN 00274380. DOI 10.2307/895972. [Consulté le 25 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/895972>.

BURNEY, Charles, 1789. *A General History of Music* [en ligne]. London : Harcourt, Brace and Company. 835 pp. [Consulté le 29 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/generalhistoryof005344mbp>.

BUZARD, James, 2002. « The Grand Tour and after (1660-1840) ». Dans : HULME, Peter et YOUNGS, Tim (dir.), *The Cambridge companion to travel writing*. Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, pp. 37-52. Cambridge companions to literature. ISBN 9780521781404.

C

CARRIER, Hubert, 1649. *La Fronde : contestation démocratique et misère paysanne : 52 mazarinades* [en ligne]. Volume 1. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://books.google.fr/books?id=Iz0_AQAAMAAJ.

CARTER, Stewart, 1991. « The String Tremolo in the 17th Century ». *Early Music* [en ligne], Vol. 19, n° 1, pp. 43-59. ISSN 03061078, 17417260. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3127952>.

CASWELL, Austin B., 2001. « Bacilly [Basilly, Bassilly], Bénigne de ». In : *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001714>.

CATCH, John, 1998. « Talbot's « Usual » Bass Violin ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 51, pp. 269-271. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842794. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842794>.

CHARBONNIER, Jean-Louis, [sans date]. « L'apprentissage de la viole de gambe ». [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://fmad.pagesperso-orange.fr/documents/apprentissage.pdf>.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, 2001. « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical ». *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne]. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles. N° 14, pp. 111-123. ISSN 1662372X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/108>.

CHATELAIN, Jean-Marc, 2016. *La Bibliothèque de l'honnête homme Livres, lecture et collections en France à l'âge classique* [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France. 212 pp. ISBN 9782717722253. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.openedition.org/editionsbnf/2471>.

COHEN, Albert, 1965. « Étienne Loulié as a Music Theorist ». *Journal of the American Musicological Society* [en ligne]. Vol. 18, n° 1, pp. 70-72. ISSN 00030139. DOI 10.2307/830726. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/830726>.

COHEN, Albert, 1969. « « L'Art de Bien Chanter » (1666) of Jean Millet ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 55, n° 2, pp. 170-179. ISSN 00274631. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/741156>.

COHEN, Albert, 1972. « Symposium on Seventeenth-Century Music Theory : France ». *Journal of Music Theory* [en ligne]. pp. 16–35. ISSN 00222909. DOI 10.2307/843324. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/843324>.

COLLES, H. C., 1928. « Some Musical Instruction Books of the Seventeenth Century ». *Proceedings of the Musical Association* [en ligne]. Vol. 55, pp. 31-49. ISSN 09588442. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/765575>.

COLLINS, Michael, 1973. « In Defense of the French Trill ». *Journal of the American Musicological Society* [en ligne]. Vol. 26, n° 3, pp. 405-439. ISSN 00030139. DOI 10.2307/830408. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/830408>.

CORP, Edward T., 1995. « The Exiled Court of James II and James III : A Centre of Italian Music in France, 1689-1712 ». *Journal of the Royal Musical Association* [en ligne]. Vol. 120, n° 2, pp. 216-231. ISSN 02690403. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/766510>.

CYR, Mary, 1994. « Tempo gradations in Purcell's sonatas ». *Performance Practice Review* [en ligne]. Vol. 7, n° 2, pp. 182-198. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.199407.02.09. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol7/iss2/9/>.

D

DEAN-SMITH, Margaret et TEMPERLEY, Nicholas, [sans date]. « Playford family ». *Grove Music Online* [en ligne]. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43168>. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43168pg1>.

DEFORD, Ruth I., 2015. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge : Cambridge University Press. 517 pp. ISBN 1316240517, 9781316240519.

DERRA DE MORODA, Friderica et COOK, Elisabeth, 2001. « Rodolphe, Jean Joseph » | Grove Music. *Grove Music Online* [en ligne]. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline>.

- com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023646
- DIDEROT, Denis, 1748. « Quatrième Mémoire – Projet d'un nouvel Orgue sur lequel on pourra exécuter toute pièce de Musique à deux, trois, quatre, &c parties, instrument également à l'usage de ceux qui savent assez de Musique pour composer, & de ceux qui n'en savent point du tout ». In : *Mémoires sur differens sujets de mathématiques, par M. Diderot* [en ligne]. Paris, rue Saint Jacques : Durand. pp. 169-197. [Consulté le 19 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626271q.r=.langFR>.
- DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean Le Rond d', 1751. « clavecin ». *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [en ligne]. Paris : Briasson. pp. 509-511. [Consulté le 2 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/encyclopedieoud03alem>.
- DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean Le Rond d', 1751. « clavier ». *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [en ligne]. Paris : Briasson. pp. 512-513. [Consulté le 2 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/encyclopedieoud03alem>.
- DIDIER, Béatrice, 2009. « L'air dans quelques dictionnaires de musique du XVIII^e siècle ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [en ligne]. N° 44. pp. 85-98. ISSN 07690886. DOI 10.4000/rde.4563. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/rde/4563>.
- DI LIBERTI, Giuseppe, 2014. « Diderot : Le système des arts comme système des sens ». Dans : MARTIN, Marie-Pauline et SAVETTIERI, Chiara (dir.), *La musique face au système des beaux arts ou les vicissitudes de l'imitation (1690-1803)* [en ligne]. [S. l.] : Vrin, pp. 57-65. [Consulté le 3 avril 2019]. Musicologies. ISBN 9782711625284. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01429335>.
- DOLMETSCH, Arnold, 1961. *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. London : Novello. 493 pp.
- DONINGTON, Robert, 1950. « James Talbot's Manuscript ». (Christ Church Library Music MS 1187). II. Bowed Strings. *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 3, pp. 27-45. ISSN 00720127. DOI 10.2307/841899. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/841899>.
- DOVAL, Luc, 2015. *Sociologie des acteurs de la musique ancienne* [en ligne]. Mémoire de 5^{ème} année – Master Politique et Gestion de la Culture. Strasbourg : Université de Strasbourg. Disponible à l'adresse <http://doczz.fr/doc/2844645/sociologie-des-acteurs-de-la-musique-ancienne>.
- DUCKLES, Vincent, 1972. Trad : Nicolas MEEÛS. « La musicologie dans le miroir : Projet d'une histoire de la science de la musique ». In : *Perspectives in Musicology, The Inaugural Lectures of the Ph. D. Program in Music at the City University of New York* [en ligne]. New York : Norton. pp. 32-55. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Duckles.pdf>.
- DURON, Jean, 1984. « L'orchestre à cordes français avant 1715, Nouveaux problèmes : les quintes de violon ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 70, n° 2, pp. 260-269. ISSN 00351601. DOI 10.2307/928431. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/928431>.
- DURON, Jean, 1986. « L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 72, n° 1, pp. 23-65. ISSN 00351601. DOI 10.2307/928770. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/928770>.
- DURON, Jean, 1997. « Aspects de la présence italienne dans la musique française de la fin du XVII^e siècle ». In : *Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français* [en ligne], Jean Lionnet, éd.. Paris : Éditions Klincksieck. pp. 97-115. ISBN 9782252031599. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://philidor.cmbv.fr/content/download/491899/5304341/file/CMBV-1997-Aspects%20de%20la%20pr%C3%A9sence%20italienne.pdf>.
- DURON, Jean et CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES, 2008. *Regards sur la musique – la naissance du style français : 1650-1673*. Wavre : Mardaga. 190 pp. ISBN 9782870099940 2870099940.

E

- EDGAR THOMAS, Fannie, 2013. « Le nouveau mouvement à Paris : Charles Bordes et Saint-Gervais », traduction par Guy Bovet d'un article originalement paru dans le *Musical Courier* en 1894. *La Tribune de l'Orgue* [en ligne]. Vol. 65, n° 4, pp. 15-18. ISSN 10136835. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://openmusiclibrary.org/article/106677>.
- ELLIS, Bronwyn Irene, 2001. « *These Sad, Distracted Tymes* » – *The Impact of the Civil War and Interregnum on English Music, c. 1640 to c. 1660* [en ligne]. Thèse doctorale. University of Tasmania. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://eprints.utas.edu.au/19790/1/whole_EllisBronwynIrene2004_thesis.pdf.
- ERODI, Gyongy Iren, 2009. « The sixteenth-century basse de violon : fact or fiction ? Identification of the bass violin (1535-1635) » [en ligne]. Mémoire de Master. Denton : University of North Texas. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/>.

F

- FADER, Don, 2003. « The *Honnête homme* as Music Critic : Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music ». *The Journal of*

- Musicology* [en ligne]. Vol. 20, n° 1, pp. 3-44. ISSN 02779269. DOI 10.1525/jm.2003.20.1.3. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2003.20.1.3>.
- FADER, Don, 2007. "Philippe II d'Orleans's 'chanteurs italiens', the Italian cantata and the gouts-reunis under Louis XIV ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 35, n° 2, pp. 237-250. ISSN 03061078, 17417260. DOI 10.1093/em/cam010. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/em/cam010>.
- FADER, Don, 2012. *Les Modernes Face the Music : The Circle of the Future Regent as Locus for a Relativist Crisis in 'Prémamiste' Music Theory*. In : *American Musicological Society : Southern Chapter – Annual Meeting (Abstracts)* [en ligne]. Tuscaloosa, Alabama : University of Alabama, Early College. College of Education. 10-11 février 2012. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://pdfs.semanticscholar.org/6418/c45f316302311367af0a8095594ceca13c07.pdf>.
- FARET, Nicolas, 1658. *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour* [en ligne]. Paris : M. Bobin & N. Le Gras. 240 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=rXAPAAAAQAAJ>.
- FAVIER, Thierry, 1997. « Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels : pédagogue aigri ou précurseur inspiré ? ». *Revue de musicologie* [en ligne]. Vol. 83, n° 1, pp. 93. ISSN 00351601. DOI 10.2307/947032. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/947032>.
- FAVIER, Thierry, 2008. « Genèses du grand motet ». In : *Regards sur la musique – la naissance du style français : 1650-1673*, textes réunis par Jean Duron. Wavre : Mardaga. pp. 89-113. ISBN 9782870099940.
- FAVIER, Thierry, 2009. *Le motet à grand chœur* [en ligne]. Paris : Fayard. 319 pp. ISBN 9782213658407. [Consulté le 11 juillet 2019]. Aperçu en ligne disponible à l'adresse [https://liseuse-hachette.fr/file/12762?fullscreen=1&editeur=Fayard#epubcfi\(/6/6\[ch01\]/4/12/4/6/5:100\)](https://liseuse-hachette.fr/file/12762?fullscreen=1&editeur=Fayard#epubcfi(/6/6[ch01]/4/12/4/6/5:100)).
- FÉTIS, François-Joseph, 1840. « Loulié (Étienne) ». *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [en ligne]. Bruxelles : Meline, Cans et compagnie ; Mayence : Les Fils de B. Schott, éditeurs de musique. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://books.google.fr/books?id=sUxDAAAACAAJ>.
- FÉTIS, François-Joseph, 1860. « Sur l'enseignement populaire de la musique ». *Gazette musicale de Paris* [en ligne]. 26 février 1860. pp. 65-67. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/revueetgazetemu1860pari>.
- FIELD, Christopher D. S., 2001. « Simpson, Christopher ». *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press [en ligne]. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23966>. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23966>.
- FLOIRAT, Bernard, JANIACZYK, Anetta, LIGETI, Diana, MEEÛS, Nicolas, POINLOUP, Isabelle, RAGOT, Marie-Laure et STERN, Monica, 1999. « La « gamme double française » et la méthode du *si* ». *Musurgia* [en ligne]. Vol. 6, n° 3/4, pp. 29-44. ISSN 12577537. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/40591180>.
- FREIS Wolfgang, 2011. « 'The Art of Playing the Fantasia' by Fray Thomas de Sancta Maria Translation, Transcription, Commentary by Almonte C. Howell Jr. and Warren E. Hultberg ». *Musicology Australia* [en ligne]. Vol. 18, n° 1, pp. 64-66. ISSN 08145857. DOI 10.1080/08145857.1995.10415266. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08145857.1995.10415266?journalCode=rmus20#.VPRFieEWd4>.
- FULLER, David, 1989. « Notes and inégales Unjoined : Defending a Definition ». *The Journal of Musicology* [en ligne]. Vol. 7, n° 1, pp. 21-28. ISSN 02779269, 15338347. DOI 10.2307/763618. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/763618>.
- FURETIÈRE, Antoine et MAILLARD, Jean-Christophe, 1987. *Dictionnaire de musique d'après Furetière : 1690*. Béziers : Société de musicologie de Languedoc. ISBN 2905400293, 9782905400291.

G

- GAGNEPAIN, Bernard, 1980. « Safford Cape et le « miracle » Pro Musica Antiqua ». *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* [en ligne]. Vol. 34/35, pp. 204-219. ISSN 07716788. DOI 10.2307/3685916. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3685916>.
- GAILHARD, J, 1678. *The compleat gentleman, or, Directions for the education of youth as to their breeding at home and travelling abroad in two treatises / by J. Gailhard...* [en ligne]. [London] : In the Savoy, printed by Tho. Newcomb, for John Starkey... Early English Books, 1641-1700 / 454 :40. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13798080.
- GALPIN, Francis W, 1911. *Old English instruments of music, their history and character*, [en ligne]. London : McClurg. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/oldenglishinstru00galprich>.
- GIANNINI, Tula, 2001. « Hotteterre family ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013401>.

- GILL, Donald, 1960. « The Orpharion and Bandora ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 13, pp. 14-25. ISSN 00720127. DOI 10.2307/841645. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/841645?origin=crossref>.
- GIRON-PANEL, Caroline, 2011. « Entre art et technique : l'apprentissage de la musique dans les familles et en dehors des familles à Venise (XVI^e-XVIII^e siècles) ». In : *La justice des familles : autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, nouveau monde, XII^e-XIX^e siècles)* / par Anna Bellavitis, Isabelle Chabot [en ligne]. Italy : École Française de Rome. ISBN 9782728309085. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://digital.casalini.it/10.1400/176816>.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan, 2016. *Estado de la cuestión sobre el sacabuche : bases de datos y diccionarios* [en ligne]. Trabajo Fin de estudios. Murcia (Espagne) : Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/37562964/Estado_de_la_cuestio_n_sobre_el_sacabuche_bases_de_datos_y_diccionarios.
- GOUK, Penelope, 2001. « Wallis, John » *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029847>.
- GOURRET, Jean, 1984. *Ces hommes qui ont fait l'opéra : 1669-1984*. Paris : Albatros. 330 pp. ISBN 9782402241168.
- GRANT, Roger Mathew, 2014. *Beating time & measuring music in the early modern era*. Oxford ; New York : Oxford University Press. Oxford studies in music theory. 309 pp. ISBN 9780199367283.
- GREEN, Robert A., 1977. « Jean Rousseau and ornamentation in French viol music ». *Journal of the Viola da Gamba Society of America* [en ligne]. Vol. 14, pp. 4-41. ISSN 05070252. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol14-1977.pdf>.
- GRELL, Chantal, 2004. « France et Angleterre : l'héritage du Grand Siècle ». In : *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe : XVII^e-XVIII^e siècles* (dir. Chantal Grell et Arnaud Ramière de Fortanier). Presses Paris Sorbonne. pp. 9-30. ISBN 9782840503255.
- GREENSBURG, Michael, 2015. « La basse de violon dans les sources documentaires et iconographiques françaises ». Dans : DURON, Jean et GÉTREAU, Florence (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*. Paris : Vrin, 2015, pp. 93-104. MusicologieS. ISBN 9782711626199.
- GUILLO, Laurent, 1998. « La Collection Sébastien de Brossard par Yolande de Brossard ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 84, n° 1, pp. 139-141. ISSN 00351601. DOI 10.2307/947335. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/947335>.
- GUILLO, Laurent et MICHEL, Frédéric, 2011. « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690) ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 97, n° 2, pp. 269-327. ISSN 00351601. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/41638013>.
- GUILLO, Laurent, 2016. « L'air de cour, champ expérimental de l'édition musicale dans le dernier tiers du XVII^e siècle » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01422663/document>.
- GUILLO, Laurent, 2010. « L'édition musicale française avant et après Lully ». In : *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle* (Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, coord.) [en ligne]. Lyon : Symétrie. pp. 79-98. ISBN 9782914373654. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01194420/document>.
- GUILLO, Laurent, 2009. « Les Ballard : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? ». In : *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*. Textes réunis par Jean Duron [en ligne]. Wavre : Mardaga. pp. 275-288. Études du Centre de Musique Baroque de Versailles. ISBN 9782804700249. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01224685/>.
- GUILLO, Laurent, 2003. « Profane ou sacrée : la musique à Lyon au XVII^e siècle à travers éditeurs, libraires et collections » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01160617>. Version augmentée en 2015.

H

- HAAR, James, 2014. *European Music, 1520-1640*. Boydell & Brewer Ltd. 600 pp. ISBN 9781843838944.
- HAYNES, Bruce, 1988. « Lully and the rise of the oboe as seen in works of art ». *Early Music* [en ligne]. Vol. XVI, n° 3, pp. 324-338. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVI.3.324. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/earlyj/XVI.3.324>.
- HARNONCOURT, Nikolaus et COLLINS, Dennis, 2007. *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*. Paris : Gallimard. 294 pp. ISBN 9782070701711.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, 1990. « A few thoughts on Lully's hautbois ». *Early Music* [en ligne]. Vol. XVIII, n° 1, pp. 97-108. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVIII.1.97. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/earlyj/XVIII.1.97>.
- HARWOOD, Ian, 2001. « Fret ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 2 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010224>.

- HASKELL, Harry, 1996. *The early music revival : a history*. Mineola, New York : Dover Publications. 232 pp. ISBN 9780486291628.
- HERISSONE, Rebecca, 2000. *Music Theory in Seventeenth-century England*. Oxford University Press. ISBN 9780198167006. 316 pp.
- HERISSONE, Rebecca, 2010. « Playford, Purcell, and the Functions of Music Publishing in Restoration England ». *Journal of the American Musicological Society* [en ligne]. Vol. 63, n° 2, pp. 243-290. ISSN 00030139. DOI 10.1525/JAMS.2010.63.2.243. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2010.63.2.243.
- HERISSONE, Rebecca, 2013a. « Appendix : Catalogue of Restoration Music Manuscripts ». In *Musical creativity in restoration England* [en ligne]. Cambridge, New York : Cambridge University Press. ISBN 9781107014343. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://documents.manchester.ac.uk/display.aspx?DocID=16614>.
- HERISSONE, Rebecca, 2013b. *Musical creativity in restoration England*. Cambridge, New York : Cambridge University Press. xxx, 429 pp. ISBN 9781107014343.
- HERISSONE, Rebecca, 2017. *Synopsis of Vocal Musick by A. B. Philo-Mus* [en ligne]. London et New York : Routledge (Taylor and Francis). Music Theory in Britain, 1500-1700 : Critical Editions. 240 pp. ISBN 978075463505. DOI 10.4324/9781315087511. [Consulté le 20 juillet 2019]. Accès partiel à l'ouvrage disponible à l'adresse <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315087511>.
- HERZOG, Myrna, 2000. « Is the Quinton a Viol ? A Puzzle Unravelled ». *Early Music* [en ligne], Vol. 28, n° 1, pp. 9-31. ISSN 03061078, 17417260. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3518969>.
- HOLMAN, Peter, 1996. « Purcell's orchestra ». *The Musical Times* [en ligne]. Vol. 137, n° 1835, pp. 17-23. ISSN 00274666. DOI 10.2307/1003380. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/1003380>.
- HOLMAN, Peter, 2013. *Life after death : the viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Woodbridge : Boydell Press. xxii, 394 pp. ISBN 9781843838203.
- HOULE, George, 2000. *Meter in Music, 1600-1800 : Performance, Perception, and Notation*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press. 192 pp. ISBN 9780253213914.
- HUTCHINGS, Arthur et AUDÉON, Hervé, 2001. « Choron, Alexandre(-Etienne) ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 11 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005680>.
- J _____
- JENSEN, H. James, 1969. « English Restoration Attitudes toward Music ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 55, n° 2, pp. 206-214. ISSN 00274631, 17418399. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/741159>.
- JEROLD, Beverly, 2012. « Numbers and Tempo : 1630-1800 ». *Performance Practice Review* [en ligne] Vol. 17, n° 1, pp. 1-16. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.201217.01.04. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol17/iss1/4/>.
- K _____
- KANG, Min-Jung, 2008. *The trio sonata in Restoration England (1660-1714)* [en ligne]. Thèse doctorale (PHD) présentée à l'University of Leeds. 291 pp. [Consulté le 21 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://etheses.whiterose.ac.uk/2384/>.
- KASSLER, Jamie C., 2001. « Grassineau, James ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 12 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011642>.
- KEYS, A. C., 1971. « The Etymology of Concerto ». *Italica* [en ligne]. Vol. 48, n° 4, pp. 446-462. ISSN 00213020. DOI 10.2307/478315. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/478315>.
- KINNEY, Gordon J., 1968. « Problems of melodic ornamentation in French viol music ». *Journal of the Viola da Gamba Society of America* [en ligne]. Vol. V, pp. 34-50. ISSN 05070252. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol05-1968.pdf>.
- KURTZMAN, Jeffrey et KOLDAU, Linda Maria, 2002. « Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries ». *Journal of Seventeenth-Century Music* [en ligne]. Vol. 8, n° 1. ISSN 1089747X. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman_i.html.
- L _____
- LACAS, Pierre-Paul et JEANNETEAU, Jean, [sans date]. « Plain-chant ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/plain-chant/>.
- LASOCKI, David, 1988. « The French hautboy in England, 1673-1730 ». *Early Music* [en ligne]. Vol. XVI, n° 3, pp. 339-358. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVI.3.339. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/earlyj/XVI.3.339>.

- LEAVER, Robin A., 1989. « The Revival of the St. John Passion : history and performance practice ». In *Bach* [en ligne]. Vol. 20, n° 3, pp. 34-49. ISSN 00053600. [Consulté le 15 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/41640330>.
- LEBEAU, Élisabeth et BRISCOE, James R. (rév.), 2001. « Lavignac, (Alexandre Jean) Albert ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 2 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016137>.
- LEBÉDEL, Claude, 2001. « Le mot « mesure » de Calepin à Furetière ». *Dix-septième siècle* [en ligne]. Vol. 213, n° 4, p. 575. ISSN 00124273, 19696965. DOI 10.3917/dss.014.0575. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-20014-page-575.htm>.
- LECCEUR, Mallika, 2011. *Conversation and Performance in Seventeenth-Century French Salon Culture* [en ligne]. Thèse doctorale. New York : Columbia University. 338 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:161371>.
- LEECH, Peter, 2001. « Musicians in the Catholic Chapel of Catherine of Braganza, 1662-92 ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 29, n° 4, pp. 571-587. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3519117>.
- LEECH, Peter, 2011. « Music and musicians in the Catholic chapel of James II at Whitehall, 1686–1688 – In memory of Jean Lionnet ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 39, n° 3, pp. 379-400. ISSN 03061078. DOI 10.1093/em/car072. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://academic.oup.com/em/article-abstract/39/3/379/538015>.
- LESCAT, Philippe, 1988. « De la main harmonique au solfège : l'apprentissage de la lecture chantée du XVII^e au XVIII^e siècle ». *Vibrations. Musiques, médias, société* [en ligne]. Vol. 6, n° 1, pp. 145-168. DOI 10.3406/vibra.1988.1067. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1988_num_6_1_1067.
- LESCAT, Philippe, 1991. *Méthodes et traités musicaux en France, 1660-1800 : réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*. Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique-La Villette. 239 pp. ISBN 9782906460164.
- LESTER, Joel, 1994. « An Analysis of Lully from circa 1700 ». *Music Theory Spectrum* [en ligne]. Vol. 16, n° 1, pp. 41-61. ISSN 01956167. DOI 10.2307/745829. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/745829>.
- LESURE, François, MARCEL-DUBOIS, Claudie et LABORDE, Denis. « France ». *Grove Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40051>.
- LETERRIER, Sophie-Anne, 2006. « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire ». *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* [en ligne]. Vol. n° 14, n° 1, pp. 49-69. ISSN 1622468X. DOI 10.3917/rhsh.014.0049. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-49.htm>.

M

- MACKERNES, Eric David, 2013. *A Social History of English Music*. London et New York : Routledge (Taylor & Francis). *Studies in Social History*, 21. 336 pp. ISBN 9781134563319.
- MACNUTT, Richard, 2001. « Escudier ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 3 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008980>.
- MAILLARD, Jean-Christophe, 2004. « Le style musical français au XVII^e siècle : doutes et certitudes ». *Dix-septième siècle* [en ligne]. Vol. 224, n° 3, pp. 446-460. ISSN 00124273, 19696965. DOI 10.3917/dss.043.0446. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-3-page-446.htm>.
- MAÎTRE, Myriam, 2003. « Les « belles » et les Belles lettres : femmes, instances du féminin et nouvelles configurations du savoir ». In : *Le Savoir Au XVII^e Siècle : Actes du 34^e Congrès Annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of Virginia, Charlottesville, 14-16 Mars 2002*. Gunter Narr Verlag. pp. 35-66. ISBN 9783823355595.
- MANGSEN, Sandra, 1990. « The Trio Sonata in Pre-Corellian Prints : When Does 3 = 4 ? ». *Performance Practice Review* [en ligne]. Vol. 3, n° 2, pp. 138-164. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.199003.02.4. [Consulté le 20 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol3/iss2/4/>.
- MARCUS, Kenneth, 2007. « The Shifting Fortunes of War: Patronage of the Wurttemberg Hofkapelle during the Thirty Years War ». *German History* [en ligne]. Vol. 25, n° 1, pp. 1-21. ISSN 02663554. DOI 10.1177/0266355407071987. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/gh/article-lookup/doi/10.1177/0266355407071987>.
- MARSH, Christopher W., 2013. *Music and Society in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press. 609 pp. ISBN 9781107610248.
- MASSIP, Catherine, 1991. « Airs français et italiens dans l'édition française 1643-1710 ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 77, n° 2, pp. 179-185. ISSN 00351601. DOI 10.2307/947420. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/947420>.

- MAZAURIC, Simone, [sans date]. « Fondation de l'Académie des Sciences ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fondation-de-l-academie-des-sciences/>.
- MEEÛS, Nicolas, 1997. « Vox et littera dans la théorie musicale médiévale ». Dans : CASSIN, B. et COHEN-LEVINAS, D. (éd.), *Vocabulaires de la voix* [en ligne]. Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 29-38. ISBN 9782296057456. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://nicolas.meeus.free.fr/NMTheorie/NMVox.pdf>.
- MEEÛS, Nicolas, 2001. « Keyboard ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 2 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014944>.
- MESNARD, Jean, 1992. *La culture du XVII^e siècle : Enquêtes et Synthèses*. Paris : Presses universitaires de France. 640 pp. ISBN 2130435769.
- MENGOZZI, Stefano, 2006. « Syntagma musicum III (Review) ». *Music Theory Spectrum* [en ligne]. Vol. 28, n° 1, pp. 119-126. ISSN 01956167, 15338339. DOI 10.1525/mts.2006.28.1.119. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://mts.oxfordjournals.org/cgi/doi/10.1525/mts.2006.28.1.119>.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE (France), s. d. [1978], *Études de formation musicale* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.apfm.asso.fr/download/R%C3%A9forme%20de%20la%20Formation%20Musicale%201978.pdf>.
- MOENS, Karel, 2015. « Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : les instruments conservés comme source d'information ». Dans : DURON, Jean et GÉTREAU, Florence (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV instruments, répertoires, singularités*. Paris : Vrin, pp. 119-138. MusicologieS. ISBN 9782711626199.
- MONTAGNIER, Jean-Paul, 1996. *Un mécène-musicien : Philippe d'Orléans, régent, 1674-1723*. Bourg-la-Reine : Zurfluh. Le temps musical, 5. 152 pp. ISBN 9782877500760.
- MONTAGNIER, Jean-Paul, 2006. « La musique de Philippe d'Orléans et son mécénat musical ». *Cahiers Saint Simon* [en ligne]. Vol. 34, n° 1, pp. 75-82. ISSN 04098846. DOI 10.3406/simon.2006.1415. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/simon_0409-8846_2006_num_34_1_1415.
- MOREL, Josiane, 2013. *La relation éducative au cours du XVIII^{ème} siècle* [en ligne]. Thèse doctorale. Université de Bourgogne. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01015333/document>.
- MORLEY, Thomas, 1597. *A plaine and easie introduction to practicall musicke set downe in forme of a dialogue : deuided into three partes, the first teacheth to sing with all things necessary for the knowledge of pricktsong. The second treateth of descante and to sing two parts in one vpon a plainsong or ground, with other things necessary for a descanter. The third and last part entreateth of composition of three, foure, fiue or more parts with many profitable rules to that effect. With new songs of 2. 3. 4. and .5 parts. By Thomas Morley, Batcheler of musick, & of the gent. of his Maiesties Royall Chapell.* [en ligne]. London : By Peter Short, dwelling on Breedstreet hill at the signe of the Starre. [6], 183, [35] pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99847107.
- MURRAY, Brent Bartlett, 1955. *Changes in English vocal church music from the beginning of the Commonwealth (1649) through the Restoration (1688)* [en ligne]. *Mémoire de Master*. Boston : Boston University. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hdl.handle.net/2144/13074>.
- MYERS, Herbert W., 2000. « When Is a Violino Not a viola da braccio ? ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 53, pp. 335-339. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842338. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842338>.

N

- NEECE, Brenda, 2003. « The Cello in Britain : A Technical and Social History ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 56, p. 77-115. ISSN 00720127. [Consulté le 20 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/30044410>.
- NELSON, Nicholas R., 2018. « Code-switching and Loanwords for the Audio Engineer : The flow of terminology from science, to music, to metaphor ». *Organised Sound* [en ligne]. Vol. 23, n° 2, pp. 189-194. ISSN 13557718, 14698153. DOI 10.1017/S1355771818000067. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/codeswitching-and-loanwords-for-the-audio-engineer-the-flow-of-terminology-from-science-to-music-to-metaphor/BD6C6427B60F26EB6E74369247FEFE7>.
- NEUMANN, Frederick, 1964. « Misconceptions about the French Trill in the 17th and 18th Centuries ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 50, n° 2, pp. 188-206. ISSN 00274631. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/740202>.
- NEUMANN, Frederick, 1967. « The Use of Baroque Treatises on Musical Performance ». *Music & Letters* [en ligne]. Vol. 48, n° 4, pp. 315-324. ISSN 00274224. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/733226>.
- NEWMAN, William S., 1947. « The Instrumental Background of the Early Baroque Sonata ». *Bulletin of the American Musicological Society* [en ligne]. N° 9/10,

pp. 6-8. ISSN 15444708. DOI 10.2307/829220. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/829220>.

NIECKS, Fr., 1888. « Les Folies d'Espagne : A Study ». *The Musical Times and Singing Class Circular* [en ligne]. Vol. 29, n° 550, pp. 717. ISSN 09588434. DOI 10.2307/3360152. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3360152>.

NODÉ LANGLOIS, Michel, [sans date]. « Les règles de l'art ». [en ligne]. [Consulté le 25 avril 2019]. Disponible à l'adresse <http://michelnodelanglois.e-monsite.com/pages/philosophie/inedits/lecons-inedites/les-regles-de-l-art.html>.

O
O'DONNELLY, abbé Terence Joseph, 1844. *Académie de musique élémentaire contenant une exposition claire de la théorie et la base de la pratique*. [S. l.] : Grue. 476 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=CLJBAAAAcAA>.

ORLÉANS, Charlotte Elisabeth de Bavière Duchesse d' (Auteure), 1880. *Correspondance de Madame, Duchesse d'Orléans : extraite des lettres publiées par M. de Ranke et M. Holland*. Volume 1 / traduction et notes par Ernest Jaeglé [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27865v>.

ORNITHOPARCHUS, Andreas et DOWLAND, John, 1609. *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or Introduction: containing the art of singing Digested into four books. Not onely profitable, but also necessary for all that are studious of musicke. Also the dimension and perfect vse of the monochord, according to Guido Aretinus. By John Douland lutenist, lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Vniuersities*. [en ligne]. London : Printed [by Thomas Snodham] for Thomas Adams, dwelling in Paules Church-yard, at the signe of the white Lion. [8], 80 [i.e. 90], [2] pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99850416.

P
PALISCA, Claude V., 2006. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. University of Illinois Press. 314 pp. ISBN 9780252031564.

PEACHAM, Henry, 1661. « Chap. ix. — Of Musick ». In : *The compleat gentleman fashioning him absolute in the most necessary and commendable qualities, concerning mind, or body, that may be required in a person of honor. To which is added the gentlemen exercise or, an exquisite practise, as well for drawing all manner of beasts, as for making colours, to be used in painting, limming, &c. / By Henry Peacham, Mr. of Arts, sometime of Trinity Colledge in Cambridge*. [en ligne]. London : Printed by E. Tyler, for Richard Thrale, at the signe of the Cross-Keys at St Pauls Gate. pp. 96-104. [Consulté le 25 juillet 2019]. Disponible à l'adresse

http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99863226.

PEREYRA, Marie Louise et COOPER, Jeffrey (rév.), 2001. « Brenet, Michel ». Oxford Music Online [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 11 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003932>.

PICCO, Dominique, 2016. « Les dames de Saint-Louis, maîtresses des demoiselles de Saint-Cyr ». In : *Femmes éducatrices au siècle des Lumières* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes. pp. 273-287. Interférences. [Consulté le 5 mai 2019]. ISBN 9782753547506. Disponible à l'adresse <http://books.openedition.org/pur/39368>.

PIÉJUS, Anne, 1999. « Madame de Maintenon et l'évolution de la musique à Saint-Cyr ». *Albineana* [en ligne], Cahiers d'Aubigné. Vol. 10, n° 2, pp. 457-480. ISSN 11545852. DOI 10.3406/albin.1999.1432. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/docAsPDF/albin_1154-5852_1999_num_10_2_1432.pdf.

PIÉJUS, Anne, 2006. « Musique, plaisir et récréation enfantine ». In : COUVREUR, Manuel et FAVIER, Thierry (dir.) *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*. Sprimont (Belgique) : Mardaga. pp. 107-113. Musique, musicologie. ISBN 287009924X 9782870099247.

PIERCE, Ken, 1998. « Dance notation systems in late 17th-century France ». *Early music* [en ligne]. Vol. 26, n° 2, pp. 286. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3128626>.

PINTO, David, [s. d.]. « Lawes, William ». Oxford Music Online [en ligne]. [Consulté le 12 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016150>.

PLANYAVSKY, Alfred et BARKET, James 1998. *The Baroque Double Bass Violone*. Lanham, Md : Scarecrow Press. 216 pp. ISBN 9781461672494.

PONSFORD, David, 2011. *French organ music in the reign of Louis XIV*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press. 328 pp. ISBN 0521887704 9780521887700.

POUGIN, Arthur, 1867. *De la littérature musicale en France* [en ligne]. Paris : A. Ikclmer. 48 pp. [Consulté le 2 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=zzS45BqCtHYC>.

PSYCHOYOU, Théodora, 2004. « Le caprice en musique vu par les Français au XVII^e siècle : goût pour la transgression de la norme ou besoin de codification du dessein ? » Dans : PEUREUX, Guillaume et AUCLAIR, Valérie (dir.), *Le caprice* [en ligne]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 131-146. La licorne, 69. ISBN 9782753500082. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse

https://www.academia.edu/7707402/Le_caprice_en_musique_vu_par_les_Fran%C3%A7ais_au_XVIIe_si%C3%A8cle_go%C3%BBt_pour_la_transgression_de_la_norme_ou_besoin_de_codification_du_dessain_.

PSYCHOYOU, Théodora, 2009. « Une académie hors normes : du rapport entre création et théorisation dans la muse en place du canon musical Lully ». In : *Le prince & la musique : les passions musicales de Louis XIV* [en ligne]. Wavre : Mardaga. pp. 289-307. Études du Centre de musique baroque de Versailles. ISBN 9782804700249. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/7745377/Une_Acad%C3%A9mie_hors_normes_du_rapport_entre_cr%C3%A9ation_et_th%C3%A9orisation_dans_la_mise_en_place_du_canon_musical_Lully.

PULVER, Jeffrey, 1923. « Violin Methods Old and New ». *Proceedings of the Musical Association* [en ligne]. Vol. 50, pp. 101-127. ISSN 09588442. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/765783>.

R

RAINBOW, Bernarr, 2001. « Galin-Paris-Chevé method ». Oxford Music Online [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 11 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010531>.

RANUM, Patricia, 1987. « A Sweet Servitude : A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 15, n° 3, pp. 347-360. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3137556>.

ROMANI i TURULLOLS, Albert, 2013. « El lèxic musical, un banc d'experimentació sobre els manlleus ». *Terminalia* [en ligne]. Vol. 0, n° 7, pp. 7-16. ISSN 20136706. DOI 10.2436/term.v0i7.60723. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/60723>.

ROUCHER-KOUGIUMTZOGLU, Eugénia, 1994. « Quand Furetière menait la danse : Le vocabulaire de la danse et les trois grands dictionnaires du XVII^e siècle ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 39, n° 4, pp. 716-730. ISSN 00260452. DOI 10.7202/003996ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003996ar>.

ROUSSEAU, Delphine-Anne, 2008. *La diáspora de compositores italianos en el primer seicento y su música para violín*. Barcelona : Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), Mémoire de fin d'études pour l'obtention du Grau superior de música. 52 pp.

ROUSSEAU, Jean-Jacques et DAUPHIN, Claude, 2008. *Le dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique* [en ligne]. Berne : Peter Lang. *Varia musicologica*,

13. ISBN 9783039116201. Disponible à l'adresse http://books.google.ca/books?id=phmNjZuA-_4C.

ROUX, Louis, 1985. « Les artistes et leurs protecteurs en Angleterre au XVII^e siècle ». Colloque – Société d'études anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles [en ligne]. Vol. 21, n° 1, pp. 5-29. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/doc/xvii_0294-1953_1985_act_21_1_2221.

RUBIN, Emanuel, 1989. « New Light on Late Eighteenth-Century Tempo : William Crotch's Pendulum Markings ». *Performance Practice Review* [en ligne]. Vol. 2, n° 1, pp. 34-57. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.198902.01.1. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol2/iss1/1/>.

RUFFATTI, Alessio, 2008. « La nascita dell'opera francese e la passione per la musica italiana nel « grand siècle » ». *Musica e storia*. n° 1/2008. pp. 41-64. ISSN 11270063. DOI 10.1420/33690.

S

SADIE, Julie Anne et DUNNING, Albert (éd.), 1995. *Guide de la musique baroque*. Paris : Fayard. Les indispensables de la musique. 735 pp. ISBN 9782213594897.

SADLER, Graham, 2001. « Tragédie en musique » [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 9 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044040>.

SAUVEUR, Joseph, 1701. *Principes d'acoustique et de musique, ou Système général des intervalles des sons et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique. Inséré dans les « Mémoires » de 1701 de l'Académie royale des sciences* [en ligne]. [Paris]. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510877z/f11.image>.

SCHAB, Alon, 2010. « On the ground and off : a comparative study of two Purcell chaconnes ». *The Musical Times* [en ligne]. Vol. 151, n° 1912, pp. 47-57. ISSN 00274666. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/25759500>.

SCHMIDT-BESTE, Thomas, 2011. *The sonata*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press. Cambridge introductions to music. 263 pp. ISBN 9780521762540.

SCHOPENHAUER, Arthur, 1888. *Le monde comme volonté et comme représentation* : Traduit en français par A. Burdeau. Ancienne librairie Germer Baillièrre et C^{ie}. Félix Alcan. 470 pp.

SEGERMAN, Ephraim, 1999. « On Talbot's « Usual » Bass Violin ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 52, pp. 389-390. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842555. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842555>.

- SEGERMAN, Ephraim, 1995. « The Name « Tenor Violin » ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 48, pp. 181-187. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842810. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842810>.
- SHAKESPEARE, William, 1600. *The second part of Henrie the fourth continuing to his death, and coronation of Henrie the fift. VVith the humours of sir Iohn Falstaffe, and swaggering Pistoll. As it hath been sundrie times publikely acted by the right honourable, the Lord Chamberlaine his seruants. Written by William Shakespeare* [en ligne]. London : Printed by V[alentine] S[immes] for Andrew Wise, and William Aspley. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99846528.
- « Solfège », 2017. Wikipédia [en ligne]. [Consulté le 13 septembre 2017]. Disponible à l'adresse <https://fr.wikipedia.org/wiki/Solf%C3%A8ge>.
- SONNET, Martine, 2006. « L'éducation des filles à l'époque moderne ». *Historiens et géographes* [en ligne], revue de l'Association des professeurs d'histoire et de géographie. N° 393, pp. 255-568. ISSN 0046757X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00650808/>.
- SPITZER, John, 1989. « Grammar of Improvised Ornamentation : Jean Rousseau's Viol Treatise of 1687 ». *Journal of Music Theory* [en ligne]. Vol. 33, n° 2, pp. 299-332. ISSN 00222909. DOI 10.2307/843796. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/843796>.
- SPITZER, John et ZASLAW, Neal, 2004. *The birth of the orchestra : history of an institution, 1650-1815*. Oxford [u. a.] : Oxford University Press. 614 pp. ISBN 9780195189551.
- STRAHLE, Graham, 1995. *An early music dictionary : musical terms from British sources, 1500-1740*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press. 469 pp. ISBN 0521416884 9780521416887.
- SWAIN, Joseph Peter, 2013. *Historical dictionary of baroque music*. Lanham, Md : Scarecrow Press. Historical dictionaries of literature and the arts. 363 pp. ISBN 9780810878242.
- T** _____
- TALBOT, Michael, 2002. « Music of the Baroque (Review) ». *Notes* [en ligne]. Vol. 58, n° 3, pp. 565-567. ISSN 00274380. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/900932>.
- TEMPERLEY, Nicholas, 2001. « Stainer, Sir John ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 12 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026529>.
- THOINAN, Ernest [ROQUET, Antoine-Ernest], 1866. *Antoine de Cousu et les singulières destinées de son livre rarissime « La Musique universelle »* [en ligne]. A. Claudin. 23 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=akVDAAAACAAJ>.
- TILMOUTH, Michael, 1960. « Nicola Matteis ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 46, n° 1, pp. 22-40. ISSN 00274631. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/740406>.
- TILMOUTH, Michael et WARDHAUGHT, Benjamin, 2001. « Salmon, Thomas » [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024398>.
- TRIPPIER-MONDANCIN, Odile, 2008. « Structuration des programmes d'enseignement musical, en France, de 1925 à 1997 ». *L'Éducation musicale* [en ligne]. 27 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00609151/document>.
- V** _____
- VENDRIX, Philippe, 1993. *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Liège, Belgique ; Genève : Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège. 418 pp. ISBN 2260662609 9782260662600 2260672604 9782260672609.
- VENDRIX, Philippe, 2004. « Musique et pouvoir au 17^e siècle » [en ligne]. 60 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00275483/document>.
- W** _____
- WALLS, Peter, 1990. « The Influence of the Italian Violin School in 17th-Century England ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 18, n° 4, pp. 575-587. ISSN 03061078, 17417260. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3127986>.
- WATERHOUSE, William, 2001. « Bassoon ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 27 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000002276>.
- WHITFIELD, Charles, 1989. *L'anglais musicologique : l'anglais des musiciens*. Éditions Beauchesne. 156 pp. ISBN 9782701011813.
- WOOD URIBE, Patrick, 2009. « "On that single Instrument a full Consort" : Thomas Baltzar's Works for Solo Violin and "the grand metamorfosis of musick" ». *Journal of Seventeenth-Century Music* [en ligne]. Vol. 15, n° 1, s. p. ISSN 1089747X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.sscm-jscm.org/v15/no1/uribe.html#_edn15.

ZASLAW, Neal, 1988. « When is an Orchestra not an Orchestra ? » *Early Music* [en ligne]. Vol. XVI, n° 4, pp. 483-495. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVI.4.483. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-abstract/XVI/4/483/17818213/483>.

ZASLAW, Neal, 2001. « Reflections on 50 Years of Early Music » [en ligne]. *Early Music*. Vol. 29, n° 1, pp. 5-12. ISSN 17417260, 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3519085>.

Musique et mathématiques

ARIANRHOD, Robyn, 2003. *Einstein's Heroes : Imagining the World Through the Language of Mathematics* [en ligne]. Oxford University Press. ISBN 9780195183702. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=PjthUKot58EC>.

Daye [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99842412.

DAHAN-DALMÉDICO, Amy et PEIFFER, Jeanne, 1986. *Une histoire des mathématiques : routes et dédales*. Paris : Éd. du Seuil. Points Sciences, 49. 308 pp. ISBN 9782020091381 2020091380 2731041129.

GUERINDON, Jean, 2002. *Guide d'histoire des mathématiques*. Paris : Ellipses Ed. Marketing. C.A.P.E.S./Agrégation. Mathématiques. 144 pp. ISBN 2729810668 9782729810665.

DEDRON, Pierre, ITARD, Jean et PÉRÈS, Joseph, 1959. *Mathématiques et mathématiciens*. Paris : Magnard. 435 pp.

HARRIS, John, 1708. *Lexicon technicum, or, An universal English dictionary of arts and sciences : explaining not only the terms of art, but the arts themselves* [en ligne]. London : Printed for Dan. Brown, Tim. Goodwin, John Walthoe, Tho[mas] Newborough, John Nicholson, Dan. Midwinter, and Francis Coggan. 930 pp. [Consulté le 28 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/lexicontechnicu1harr39088015717275>.

DU COUSU, Antoine, 1658. *La musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* [en ligne]. Paris. Réimpr. Genève : Minkoff (1972). In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS1_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS2_TEXT.html.

LANCIANI, Albino Attilio, 2001. *Mathématiques et musique : les labyrinthes de la phénoménologie* [en ligne]. J. Millon. ISBN 9782841371136. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=bpy9aAcFo0YC>.

ESTERHUIZEN, H. L., 2008. « Linguistics + Mathematics = twins ». *Interim* [en ligne]. Vol. 7, n° 1, pp. 31-37. ISSN 1684498X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://ir.cut.ac.za/handle/11462/379>.

LAPLANE, Dominique, 1999. « Controverse : existe-t-il une pensée sans langage ? ». *La Recherche*. N° 325, pp. 62. ISSN 00295671.

EUCLID, 1570. *The elements of geometrie of the most auncient philosopher Euclide of Megara. Faithfully (now first) translated into the Englishe toung, by H. Billingsley, citizen of London. Whereunto are annexed certaine scholies, annotations, and inuentions, of the best mathematiciens, both of time past, and in this our age. With a very fruitfull praeface made by M. I. Dee, specifying the chiefe mathematicall scie[n]ces, what they are, and wherunto commodious : where, also, are disclosed certaine new secrets mathematicall and mechanicall, vntill these our daies, greatly missed. Imprinted at London : By Iohn*

LAPLANE, Dominique, 2001. « La pensée sans langage ». *Études* [en ligne]. Tome 394, n° 3, pp. 345-357. ISSN 00141941. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-etudes-2001-3-page-345.htm>.

L'ÉCUYER LACROIX, Sylvia, 1982. « Joseph d'Ortigue et la linguistique de la musique ». *Études littéraires* [en ligne]. Vol. 15, n° 1, p. 11. ISSN 0014214X, 17089069. DOI 10.7202/500565ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/500565ar>.

M _____
 MESNARD, Jean, 1992. « Pascal et la musique ». In : *La culture du XVII^e siècle – enquêtes et synthèses*. Paris : Presses universitaires de France. pp. 318-326. ISBN 2130435769.

P _____
 PAUL, Thierry, 2014. « Rigueur-contraintes : mathématiques-musique » [en ligne]. *Gazette des mathématiciens*. Paris : Société mathématique de France. N° 139, pp. 71-77. ISSN 02248999. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://smf4.emath.fr/Publications/Gazette/2014/139/smf_gazette_139_71-77.pdf.

Q _____
 QUILIEN, Jean, 1981. « G. de Humboldt et la linguistique générale ». *Histoire Épistémologie Langage* [en ligne]. Vol. 3, n° 2, pp. 85-113. ISSN 07508069. DOI 10.3406/hel.1981.1076. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1981_num_3_2_1076.

R _____
 REDISH, Edward F. et KUO, Eric, 2015. « Language of Physics, Language of Math : Disciplinary Culture and Dynamic Epistemology ». *Science & Education* [en ligne]. Vol. 24, n° 5-6, pp. 561-590. ISSN 09267220, 15731901. DOI 10.1007/s11191-015-9749-7. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://link.springer.com/article/10.1007/s11191-015-9749-7>.

ROMMEVAUX, Sabine, VENDRIX, Philippe et ZARA, Vasco, 2008. « Proportions. Arts, architecture, musique, mathématiques et sciences ». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [en ligne]. N° 12. ISSN 16235770. DOI 10.4000/cem.7302. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://cem.revues.org/7302>.

V _____
 VILLANI, Cédric, 2012. « L'écriture des mathématiciens ». In : *Écritures : sur les traces de Jack Goody* [en ligne]. Lyon : ENSIB – É. Guichard. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://barthes.ensib.fr/articles/Villani-ecriture-mathematiens.pdf>.

Musique — sources anciennes

[SANS AUTEUR] _____
A New and Easie Method to Learn to Sing by Book whereby one (who hath a good voice and ear) may, without other help learn to sing true by notes : design'd chiefly for and applied to the promoting of psalmody, and furnished with variety of Psalm tunes in parts, with directions for that kind of singing. [en ligne], 1686. London : Printed for William Rogers. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible aux adresses <https://archive.org/details/neweasiem00lond> et http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:9375129.

A _____
 A. B. PHILO-MUS., 1680. *Synopsis of vocal musick containing the rudiments of singing rightly any harmonical song, delivered in a method so solid, short and plain, that this art may now be learned more exactly, speedily and easily, than ever heretofore : whereunto are added several psalms and songs of three parts, composed by English and Italian authors for the benefit of young beginners* [en ligne]. London : Printed for Dorman Newman, at the Kings Arms in the Poultry. [10], 135, [7] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:11692038.

B _____
 BACILLY, [Bertrand de], 1679. *L'Art de bien chanter [...] Augmenté d'un Discours qui sert de Réponse à la Critique de ce Traité Et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cet Art.* [en ligne]. Paris. 428 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059239w/f476.image>.

BACILLY, Bénigne [Bertrand] de et HONEA, Sion M. (trad.), 2018. « Remarques Curieuses sur l'Art de bien Chanter. Chapter 13 : Des Passages & Diminutions » [en ligne]. 60 pp. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.uco.edu/cfad/files/music/bacilly-1.pdf>.

BARTOLOMI BOLOGNESE, Angelo Michele, 1669. *Table pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse-continuë.* Paris : Robert Ballard. 61 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP3171116-PMLP512397-Bartolotti.pdf>.

BERTHET, Pierre, 1695. *Leçons de musique, ou Exposition des traits les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 47 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854557v?rk=21459;2>.

BLOW, John, 1700. *A Choice Collection of Ayres For the Harpsichord or Spinett With very Plain & Easely Directions for Young Beginners Never Before Published* [en ligne]. London : Printed and Sold by John Young Muscalle Instruments Seller att the Dolphin & Crowne att [the] West End of St Pauls Church Yard. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12793774.

BORJON DE SCELLERY, Pierre, 1672. *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soyemesme à jouer de cet instrument facilement & en peu de temps* [en ligne]. Lyon : Jean Girin et Barthélémy Rivière. [6], 39, 19 pp. [Consulté le 27 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8585344.r=borjon%20musette?rk=21459;2>.

BROSSARD, Sébastien de, 1703. *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique... ensemble une table alphabétique des termes françois qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément, un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et françois, et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays et de langues* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q?rk=21459;2>.

C _____

CARRÉ, Antoine, 1671. *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces [...] Avec La Maniere De toucher sur La Partie ou basse Continüe* [en ligne]. Paris. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009997h/f51.image>.

CHAMBONNIÈRES, Jacques Champion de, 1670. *Les Pieces de Clavessin de Monsieur de Chambonnieres* [en ligne]. Paris : Jollain. 62 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1167903k?rk=21459;2>.

CHARPENTIER, Marc Antoine, s. d. « Règles de Composition » [en ligne]. In RUFF, Lilian R., « M-A. Charpentier's 'Regles de Composition' » in *The Consort*, n° 14. 1967. pp. 256-270. In *Traités sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/CHAREG_MPNB6355.html.

CORBETTA, Francesco, 1671. *La guitarre royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne* [en ligne]. Paris : chez le dit Bonneüil, rüe au Lard proche la Boucherie de Beauvais

au dessus de la Halle aux Cuirs. [Consulté le 3 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000125745&page=1>.

D _____

DANDRIEU, François, 1724. *Livre de Pièces de Clavecin Contenant plusieurs Divertissements dont les principaux sont les Caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et la Fête de Vilage* [en ligne]. Paris : Ruë St-Honoré à la Règle d'or. [Consulté le 7 septembre 2019] Disponible à l'adresse http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP377960-PMLP43896-f_dandrieu_pieces_clavecin_1.pdf.

D'ANGLEBERT, Jean-Henri, 1689. *Pieces de Clavecin [...] Avec la maniere de les Joüer [...] Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier*. Paris. 128 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/296306/seosp>.

DANOVILLE, 1687. *L'Art de toucher le dessus et basse de violle contenant Tout ce qu'il y a de necessaire, d'utile, & de curieux dans cette Science, avec Des Principes, des Regles & Observations si intelligibles, qu'on peut acquerir la perfection de cette belle Science en peu de temps, & mesme dans le secours d'aucun Maistre*. [en ligne] Paris : Christophe Ballard. 47 pp. [Consulté le 18 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/256460/seosp>.

DELAIR, Étienne Denis, 1690. *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le Clavessin. Qui comprend toutes les Règles nécessaires, pour accompagner sur ses deux Instruments, Avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leur conviennent*. [en ligne]. Paris : Chez l'Auteur. Réimpr. Genève : Minkoff (1972). 61 pp. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP531823-PMLP860130-Delair_D._-Traité%20C3%A9_d%E2%80%99accompagnement_pour_le_th%C3%A9orbe,_1690.pdf.

DE MACHY, 1685. *Pieces de violle En Musique et en Tablature, différentes les unes des autres, et sur plusieurs Tons* [en ligne]. Paris : Gravées par H. Bonneuil. [Consulté le 18 août 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Pieces_de_Violle_\(De_Machy%2C_Le_Sieur\)](https://imslp.org/wiki/Pieces_de_Violle_(De_Machy%2C_Le_Sieur)).

DENIS, Jean, 1650. *Traité de l'Accord de l'Espinette, Avec la comparaison de son Clavier à la Musique vocale. Augmenté en cette Edition des quatre Chapitres suiivants. I. Traité des Sons et combien il y en a. II. Traité des Tons de l'Eglise et de leurs estenduës. III. Traité des Fugues et comme il les faut traiter. IV. La maniere de bien jouer de l'Espinette et des Orgues*. Paris : Ballard. In *Traités sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/DENTRA_TEXT.html.

DESCARTES, René, [1652] (trad.). *Abrégé de la musique* [en ligne]. In *Oeuvres de Descartes*, éd. Victor Cousin (Paris : F. G. Levrault, 1824), 5 :445-503. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/DESABR_TEXT.html.

DESCARTES, René, 1653 (trad.). *Renatus Des-Cartes excellent compendium of musick with necessary and judicious animadversions thereupon / by a person of honour* [en ligne]. London : Printed by Thomas Harper for Humphrey Moseley, and are to bee [sic] sold at his shop [...] and by Thomas Heath. [16], 94, [1] pp. [Consulté le 18 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12278670.

DU COUSU, Antoine, 1658. *La musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* [en ligne]. Paris. 208 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/La_Musique_universelle_contenant_toute_la_pratique_et_toute_la_th%C3%A9orie_\(De_Cousu,_Antoine\)](https://imslp.org/wiki/La_Musique_universelle_contenant_toute_la_pratique_et_toute_la_th%C3%A9orie_(De_Cousu,_Antoine)).

DU COUSU, Antoine, 1658. *La musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* [en ligne]. Paris. Réimpr. Genève : Minkoff (1972). In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS1_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS2_TEXT.html.

F _____

FLEURY, Nicolas, 1660. *Methode pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse-continuë* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 40 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Methode_pour_apprendre_facilement_a_toucher_le_theorbe_sur_la_basse-continu%C3%AB_\(Fleury%2C_Nicolas\)](https://imslp.org/wiki/Methode_pour_apprendre_facilement_a_toucher_le_theorbe_sur_la_basse-continu%C3%AB_(Fleury%2C_Nicolas)).

FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel* [en ligne]. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.classiques-garnier.com>.

G _____

GEMINIANI, Francesco, 1749. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* [en ligne]. London. 30 pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP331498-PMLP124222-treatiseofgoodta00gemi.pdf>.

GRENERIN, HENRY, 1682. *Livre de théorbe Contenant plusieurs pieces sur différens tons, avec une nouvelle methode tres facile pour aprendre a jouer sur la partie les basses Continues et toutes sortes d'airs a livre ouvert*. [en ligne]. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://luthlibrairie.free.fr/?download=grenerin.pdf>.

H _____

HOLDER, William, 1694. *A treatise of the natural grounds, and principles of harmony*. London : Printed by J. Heptinstall and sold by John Carr. [Consulté le 23 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12340408_b4901053.

L _____

L'AFFILARD, Michel, 1697. *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toutes sortes de Musique proprement, & à Livre ouvert* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 185 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Principes_tr%C3%A9s-faciles_pour_bien_apprendre_la_musique_\(L'Affilard%2C_Michel\)](https://imslp.org/wiki/Principes_tr%C3%A9s-faciles_pour_bien_apprendre_la_musique_(L'Affilard%2C_Michel)).

LANCELOT, Claude, 1685. *L'art de chanter ou Methode facile, pour apprendre en fort peu de temps les vrais principes du plein chant & de la musique, & pour les mettre surement en pratique*. [en ligne]. Paris : André Pralard. 41 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1517879z?rk=257512;0>.

LA VOYE MIGNOT, de, 1666. *Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie laquelle (outré tous les exemples des principales regles pratiquées par les plus excellents auteurs) contient de plus la maniere de composer à deux, à trois, à quatre, & à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares & des plus celebres maîtres de ce bel art*. [en ligne]. Paris : Robert Ballard. [4], 115, [7], 36, [4] pp. [Consulté le 18 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402748?rk=21459;2>.

LA VOYE MIGNOT, de, 1666. *Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie laquelle (outré tous les exemples des principales regles pratiquées par les plus excellents auteurs) contient de plus la maniere de composer à deux, à trois, à quatre, & à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares & des plus celebres maîtres de ce bel art*. [en ligne]. Paris : Robert Ballard. In *Traité sur la*

Musique en Français, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MIGTRA_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MIGTRA4_TEXT.html.

LE BÈGUE, Nicolas, 1676. *Les Pieces d'Orgues Composées par N. Le Begue Organiste de St Mederic avec les Varietex des agreéments et la maniere de toucher l'Orgue a present Sur tous les Jeux et particulièrement ceux qui Sont peu en Usage dans les provinces comme la Tierce et Cromome en Taille. Les Trio a deux dessus, et autres a trois Claviers avec les Pedalles, les Dialogues et les Recits* [en ligne]. Paris : [s. n.]. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/395126/seosp>.

LE GALLOIS, 1680. *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* [en ligne]. Paris : Estienne Michallet. 90 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854800d?rk=64378;0>.

LOCKE, Matthew, 1673a. *Melothesia : or, certain general rules for playing upon the continued-bass* [en ligne]. London : Printed for John Carr. [9], [2], [1], 84 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12881210.

LOCKE, Matthew, 1673b. *The present practice of musick vindicated against the exceptions and new way of attaining musick lately publish'd by Thomas Salmon, M. A. &c. by Matthew Locke ... ; to which is added Duellium musicum, by John Phillips, Gent. ; together with a letter from John Playford to M^r. T. Salmon by way of confutation of his essay, &c.* [en ligne]. London : Printed for N. Brooke at the Angel in Cornhill, and J[ohn] Playford near the Temple-Church. [Consulté le 5 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12254615.

LOCK[E], Matthew, 1675. *The English opera, or, The vocal musick in Psyche with the instrumental therein intermix'd : to which is adjoyned the instrumental musick in The tempest.* London : Printed by T. Ratcliffe and N. Thompson for the author, and are to be sold by John Carr at his shop. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12880595.

LOULIÉ, Étienne, 1696. *Elements ou Principes de musique, mis dans un nouvel ordre. Tres-clair, tres-facile, & tres-court, & divisez en trois parties. La premiere pour les enfans. La seconde pour les personnes plus avancez en âge. La troisième pour ceux qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description & l'usage du*

chronometre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel, les compositeurs de musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leurs compositions, & leurs ouvrages marquez par rapport à cet instrument, se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mesmes la mesure. [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 96 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15178937?rk=21459;2>.

LOULIÉ, Étienne, 1696. *Elements ou Principes de musique, mis dans un nouvel ordre. Tres-clair, tres-facile, & tres-court, & divisez en trois parties. La premiere pour les enfans. La seconde pour les personnes plus avancez en âge. La troisième pour ceux qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description & l'usage du chronometre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel, les compositeurs de musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leurs compositions, & leurs ouvrages marquez par rapport à cet instrument, se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mesmes la mesure.* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 96 pp. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/LOULEL_TEXT.html.

M

MACE, Thomas, 1676. *Musick's monument, or, A remembrancer of the best practical musick, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world divided into three parts [...]* [en ligne]. London : Printed by T. Ratcliffe and N. Thompson. [21], 272 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12359734.

MARAI, Marin, 1686. *Pieces a une et a deux Violes* [en ligne]. Paris : Jean Hurel. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_\(Marais%2C_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_(Marais%2C_Marin)).

MARAI, Marin, 1701. *Pieces a une et a deux Violes – Livre second* [en ligne]. Paris. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_\(Marais%2C_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_(Marais%2C_Marin)).

N

NEWTON, John, 1693. « The fourth part. Of Musick ». In : *The English academy, or, A brief introduction to the seven liberal arts* [en ligne]. The second edition. London : Printed by A. Milbourn for Tho[mas] Passenger.

pp. 91-105. [Consulté le 8 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12638502.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1665. *Livre d'Orgue Contenant Cent Pièces de tous les Tons de l'Eglise* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 103 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/109444/seosp>.

NIVERS, Guillaume Gabriel [Auteur présumé du texte], 1666. *Methode facile pour apprendre a chanter la musique. Par un maistre celebre de Paris*. Gallica [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 27, [1] pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8517280>.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1667a. *Traité de la composition de musique* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 61 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1517887h?rk=64378;0>.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1667a. *Traité de la composition de musique* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 61 pp. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/NIVTRA_TEXT.html.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, 1667b. 2. *Livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Eglise. Par le Sr. Nivers M^e. compositeur en musique et organiste de l'eglise St. Sulpice de Paris*. [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 100 pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/VM123RES>.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1675. 3^e *livre d'orgue des huit tons de l'église...* [en ligne]. Paris : Chez l'Auther proche St. Sulpice et R[obert] Ballard. 127 pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009895b>.

O

OZANAM, Jacques, 1691. *Dictionnaire mathématique ou idée générale des mathématiques. Dans lequel l'on trouve, outre les termes de cette science, plusieurs termes des arts et des autres sciences* [en ligne]. Paris : Estienne Michallet. 672, [68] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.bibliotheques-clermontmetropole.eu/overnia/notice.php?q=id:71215>.

P

PERRINE, 1679. *Livre de Musique pour le Lut Contenant une Metode nouvelle et facile pour apprendre a toucher le Lut sur les notes de la musique avec des regles pour exprimer par les memes*

notes toutes sortes de pieces de Lut dans leur propre mouvt. Une Demonstration generale des Intervalles qui se trouvent dans la musique et sur le Lut, avec leur diverse composition et division. Des Cartes par lesquelles les proportions armoniq. du Lut sont expliquées Et Une Table pour apprendre a toucher le Lut sur la basse continue pour accompagner la Voix avec le Regles generales et les principes de la musique. [en ligne]. 53 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Livre_de_Musique_pour_le_Lut_\(Perrine\)](https://imslp.org/wiki/Livre_de_Musique_pour_le_Lut_(Perrine)).

PLAYFORD, John et LAWES, William, 1651. *A Musicall banquet set forth in three choice varieties of musick the first part presents you with excellent new lessons for the lira viol, set to severall new tunings : the second, a collection of new and choyce allmans, corants, and sarabands for one treble and basse viol, composed by Mr. William Lawes, and other excellent authours : the third part contains new and choyce catches or rounds for three or four voyces : to which is added some few rules and directions for such as learne to sing, or to play on the viol* [en ligne]. London : Printed by T. H. for John Benson and John Playford, and are to be sold at their shops. [8], 24, 24, 8 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13079918.

PLAYFORD, John, 1654. *A breefe introduction to the skill of musick for song & violl / by J. P[layford]* [en ligne]. First edition. London : [s. n.]. [4], 34 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12369245.

PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1655. *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books. First, a brief & plain Introduction to Musick, both for singing, and for playing the Violl. By J[ohn] P[layford]. Second, The Art of Setting or Composing of Musick in Parts, by a most familiar and easie Rule of Counterpoint. Formerly published by Dr. Tho[mas] Campion : but now reprinted with large Annotations, By Mr. Christoph[er] Sympson, and other Additions* [en ligne]. London : John Playford. [8], 56, [14], 48 pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP115612-PMLP169945-playfordd_skill_of_musick_1655.pdf.

PLAYFORD, John, 1658. *A brief introduction to the skill of musick for song and viol in two books : first book contains the grounds and rules of musick for song, second book, directions for the playing on the viol de gambo and also on the treble violin / by J[ohn] Playford, philo-musico* [en ligne]. London : Printed by W[illiam] Godbid for John Playford at his shop. [8], 76 [i.e. 80] pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12258979.

- PLAYFORD, John, SIMPSON, Christopher et CAMPION, Thomas, 1660. *A Brief Introduction to the Skill of Musick : in two Books – to which is added a third book, entitled, The art of descant or Composing musick in parts by Dr. Thomas Campion ; with annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson* [en ligne]. London : W[illiam] Godbid for John Playford. Third Edition. 154 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/briefintroduction0000play>.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1662. *A brief introduction to the skill of musick in two books : first book contains the grounds and rules of musick, the second, instructions for the viol and also the treble-violin / by J[ohn] Playford, Philo-musicae ; to which is added a third book, entitled, The art of setting or composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion, with annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson* [en ligne]. London : Printed for J[ohn] Playford and are sold at his shop. [8], 76 [i.e. 80] pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12259014.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1664. *A brief Introduction To the Skill of Musick. In two Books. The First contains the General Grounds and Rules of Musick. The Second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin. To which is added The ART of Descant, or Composing Musick in Parts, By Dr. Thomas Campion. With Annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson. The Fourth Edition much Enlarged.* London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold by Zach. Watkins, at their Shop in the Temple near the Church-Dore. 116, 47 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.archive.org/details/introductiontomu00play>.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1666. *A brief introduction to the skill of musick in three books the first, the grounds and rules of musick, according to the gam-ut and other principles thereof, the second, instructions for the bass-viol, and also for the treble-violin : with lessons for beginners / by John Playford philo-musicae; The third, The art of descant, or, Composing musick in parts / by Dr. Tho[mas] Campion ; with annotations thereon by Mr. C[hristopher] Simpson* [en ligne]. London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold in his shop. 151 pp. [Consulté le 2 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12273654.
- PLAYFORD, John (éd.), 1666. *Musick's delight on the cithren restored and refined to a more easie and pleasant manner of playing than formerly ; and set forth with lessons al a mode, being the choicest of our late new ayres, corants, sarabands, tunes, and jiggs. To which is added several new songs and ayres to sings to the cithren* [en ligne]. London : Printed by W. G. and are sold by J. Playford at his Shop in the Temple. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200638w?rk=21459;2>.
- PLAYFORD, John, SIMPSON, Christopher et CAMPION, Thomas, 1667. *A brief introduction to the skill of musick, in three books. The first : the grounds and rules of musick... The second : instructions for the bass-viol, and also for the treble-violin... by John Playford,... The third : the art of descant... by Dr. Tho[mas] Campion, with annotations thereon by Mr. C[hristopher] Simpson* [en ligne]. London : William Godbid. 152 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1175190n.image>.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1670. *A brief introduction to the skill of musick in three books : the first, The grounds and rules of musick, according to the ga-mut and other principles thereof : the second, Instructions for the bass-viol, and also for the treble-violin, with lessons for beginners / by John Playford... ; the third, The art of descant, or, Composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion, with annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson.* London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold at his shop. [19], 134, [1] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13732807.
- PLAYFORD, John et CAMPION, Thomas, 1672. *An introduction to the skill of musick : in two books* [en ligne]. London : Printed by W[illiam] Godbid for J[ohn] Playford. Sixt [sic] Edition Corrected and Enlarged. 188 pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/introosk00play>.
- PLAYFORD, John, 1674. *An introduction to the skill of musick in two books : the first, the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof, the second, instructions & lessons for the bass-viol, and instruments & lessons for the treble-violin / by John Playford ; to which is added, The art of descant, or composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion ; with annotations thereon, by Mr. Chr[istopher] Simpson. Art of descant. Art of descant. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels* [en ligne]. London : John Playford. [15], 121, [3], 42, 10, [2] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13118854.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1683. *An introduction to the skill of musick :*

- in three books the first contains the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof, the second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin, the third, *The art of descant, or, Composing of musick in parts, in a more plain and easie method than any heretofore published* [en ligne]. Tenth Edition. London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold at his shop. 194 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/introductiontomu00play>.
- PLAYFORD, John, 1685. *The division-violin containing a collection of divisions upon several grounds for the treble-violin : being the first musick of this kind made publick*. London : Printed on copper-plates and sold by John Playford. [60] pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13357336.
- PLAYFORD, John, 1687. *An introduction to the skill of musick in three books : the first contains the grounds and rules of music... the second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin : the third, the art of descant, or composing of musick in parts, in a more plaine and easie method than any heretofore published* [en ligne]. The eleventh edition, Corrected and Enlarged. London : Printed by Charles Peregrine for Henry Playford. [19], 116, [2], 51 pp. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13645487.
- PLAYFORD, John et LOGGAN, David, 1694. *An introduction to the skill of musick, in three books : The first contains the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof. The second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin. The third, the art of descant, or composing musick in parts : in a more plain and easie method than any heretofore published*. [London] : In the Savoy : Printed by E. Jones, for Henry Playford at his shop near the Temple Church. Twelfth Edition. 176 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/introductiontosk00play>.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1697. *An Introduction to the Skill of Musick : In Three Books. Containing, I. The Grounds and Principles of Musick according to the Gamut ; being newly Written, and made more Easie for Young Practitioners, according to the Method now in Practice, by an Eminent Master in that Science. II. Instructions and Lessons for the Treble, Tenor and Bass-Viols; and also for the Treble-Violin. III. The Art of Descant, or Composing Musick in Parts ; made very Plain and Easie by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The Thirteenth Edition. London : In the Savoy : Printed by E. Jones, for Henry Playford and sold by him at his Shop in the Temple Change, overagainst St. Dunstan's Church in Fleet-Street. 134 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP83328-PMLP169945-An_introduction_to_the_skill_of_musick.pdf.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1700. *An introduction to the skill of musick in three books / by John Playford... ; made very plain and easie by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The fourteenth edition, Corrected and Enlarged. London : Printed by William Pearson..., for Henry Playford. [18], 180 pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13657210.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1703. *An Introduction to the Skill of Musick : In Three Books. Containing, I. The Grounds and Principles of Musick according to the Gamut ; In the most Easie Method, for Young Practitioners. II. Instructions and Lessons for the Treble, Tenor and Bass-Viols ; and also for the Treble-Violin. III. The Art of Descant, or Composing Musick in Parts ; made very Plain and Easie by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The Fifteenth Edition. Corrected, and done On the New Ty'd Note. London : Printed by William Pearson, for Henry Playford at his Shop in the Temple-Change, Fleet-Street ; and John Sprint at the Bell in Little-Britain. 182 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP83328-PMLP169945-Playford.pdf>.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1724. *An Introduction to the Skill of Musick : In Three Books : Containing, I. The Grounds and Principles of Musick according to the Gamut ; In the most Easy Method, for Young Practioners. II. Instructions and Lessons for the Treble, Tenor and Bass-Viols ; and also for the Treble-Violin. III. The Art of Descant, or Composing Musick in Parts : Made very Plain and Easy by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The Eighteenth Edition. Corrected, and done On the New Ty'd Note. London : Printed by William Pearson, for John and Benj : Sprint at the Bell in Little-Britain. 170 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP276175-PMLP169945-purcell_etc_brief_intro_skill_music_bdh.pdf.
- PURCELL, Henry, 1683. *Sonnata's of III parts : two viollins and basse to the organ or harpsecord* [en ligne]. London : sold by J[ohn] Playford and J[ohn] Carr. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/12_Sonatas_of_Three_Parts%2C_Z.790-801_\(Purcell%2C_Henry\)](https://imslp.org/wiki/12_Sonatas_of_Three_Parts%2C_Z.790-801_(Purcell%2C_Henry)).
- PURCELL, Henry, 1696. *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* [en ligne]. [London] : Printed on Copper Plates for Mrs Frances Purcell, Executrix of the Author, and are to be Sold by Henry Playford. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/A_Choice_Collection_of_Lessons_for_the_Harpsichord_or_Spinnet_\(Purcell,_Henry\)](https://imslp.org/wiki/A_Choice_Collection_of_Lessons_for_the_Harpsichord_or_Spinnet_(Purcell,_Henry)).

R

RAMEAU, Jean-Philippe, 1724. *Pieces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite execution sur cet instrument* [en ligne]. Paris : Chez Charles-Etienne Hochereau, Quay des Augustins, près le Pont S. Michel, au Phenix, Chez Boivin, à la Règle d'or, ruè St Honoré, chez l'Auteur, Gravé par Louise Roussel. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_\(1724\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_(1724).pdf).

ROUSSEAU, Jean, 1687. *Traité de la viole qui contient une Dissertation curieuse sur son origine, une démonstration générale de son Manche en quatre Figures, avec leurs explications, L'explication de ses Jeux différens, & particulièrement des Pièces par accords, & de l'accompagnement à fond, Des Règles certaines, pour connoître tous les agrémens qui se peuvent pratiquer sur cét instrument dans toutes sortes de Pieces de Musique. La véritable maniere de gouverner l'Archet, & des Moyens faciles pour transposer sur toutes sortes de Tons.* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 151 pp. [Consulté le 18 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k581157?rk=42918;4>.

ROUSSEAU, Jean, 1683 (c. 1700). *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique Sur les Tons naturels et sur les Tons transposez : à toutes sortes de Mouvemens : Avec les Régles du Port de Voix, et 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.* [en ligne] 5^e édition. (Amsterdam : Pierre Mortier, [c. 1700] ; réimpr. Genève : Minkoff (1976). In *Traités sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chml.indiana.edu/tfm/17th/ROUMET_TEXT.html.

S

SAINT LAMBERT, 1702. *Les principes du clavecin contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Avec des Remarques necessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultées de la Musique* [en ligne]. 1^{ère} édition. Paris : Christophe Ballard. 68 pp. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert%2C_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert%2C_Michel_de)).

SALMON, Thomas, 1672. *An essay to the advancement of musick by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of musick, lute, viol, violin, organ, harpsechord, voice, &c. in one universal character* [en ligne]. London : Printed by J. Macock, and are to be sold by John Car at the Middle-Temple-Gate. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12376015.

SALMON, Thomas, 1688. *A proposal to perform musick in perfect and mathematical proportions containing I. the state of musick in general, II. the principles of present practice ; according to which are, III. the tables of proportions, calculated for the viol, and capable of being Accomodated to all sorts of Musick / by Thomas Salmon [...]; with large remarks upon this whole treatise by the reverend and learned John Wallis* [en ligne]. London : Printed for John Lawrence. [13], 42, [2] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12376136.

SIMPSON, Christopher, 1659. *The Division-Viol or an introduction To the Playing upon a Ground Divided into Two Parts : The First, Directing the Hand, with other Preparative Instructions. The Second, Laying open the Manner of Playing Ex-tempore, or Composing Division to a Ground. To which, are Added some Divisions made upon Grounds for the Practice of Learners* [en ligne]. London : William Godbid / John Playford. 67 pp. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP304867-PMLP192444-Simpson_-_The_Division_Violist_\(1659\).pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP304867-PMLP192444-Simpson_-_The_Division_Violist_(1659).pdf).

SIMPSON, Christopher, 1665. *The principles of practical musick delivered in a compendious, easie, and new method, for the instruction of beginners, either in singing or playing upon instruments : to which are added, some short and easie ayres designed for learner* [en ligne]. London : William Godbid for Henry Brome. [8], 84, [2] pp. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13349348.

SIMPSON, Christopher, 1667. *A Compendium of practical musick in five parts : Teaching, by a New, and easie Method, 1. The Rudiments of Song. 2. The Principles of Composition. 3. The Use of Discords. 4. The Form of Figurate Descant. 5. The Contrivance of Canon.* [en ligne]. London : William Godbid for Henry Brome. 176 pp. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12745745.

W

WALLIS, John, 1688. « Remarks on the Proposal to perform Musick in Perfect and Mathematical Proportions ». In : *A proposal to perform musick in perfect and mathematical proportions containing I. the state of musick in general, II. the principles of present practice ; according to which are, III. the tables of proportions, calculated for the viol, and capable of being Accomodated to all sorts of Musick / by Thomas Salmon [...]; with large remarks upon this whole treatise by the reverend and learned John Wallis* [en ligne]. London : Printed for John Lawrence. pp. 29-41. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse

http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12376136.

Corpus de référence – Étude diachronique

[SANS AUTEUR]

Théorie élémentaire de la musique suivie d'exercices de solfège à deux voix. Ouvrage adopté pour les classes de solfège du Conservatoire de Genève, 1862 [en ligne]. Genève : L. Martinet. 48 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=31xSbi75IxxkC>.

A

ARNOLD, Denis, auteur, PÂRIS, Marie Stella (trad.) et PÂRIS, Alain (adapt.), 1995. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Paris : Robert Laffont. 2 tomes. xiii, 1171, 987 pp. ISBN 9782221047828.

AUGÉ, Claude (éd.), 1896. *Le livre de musique*. Montréal : Beauchemin. 192 pp.

B

BATISTE, Édouard, 1866. *Petit Solfège, théorique et pratique à la portée des plus jeunes voix* [en ligne]. Paris : Au Ménestrel, Heugel et C^{ie}. 110 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=77mghurLuWYC>.

BENOIT, Marcelle, 1992. *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Fayard. 811 pp. ISBN 2213028249 9782213028248.

BRENET, Michel, 1926. *Dictionnaire pratique et historique de la musique* [en ligne]. Paris : Armand Colin. 493 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP249470-PMLP404312-Michel_Brenet.pdf.

BROSSARD, Sébastien de, GRASSINEAU, James et PEPUSCH, John Christopher, 1740. *A musical dictionary ; being a collection of terms and characters, as well ancient as modern ; including the historical, theoretical, and practical parts of music*. [en ligne]. London : J. Wilcox. 384 pp. [Consulté le 2 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/musicaldictionary00brosb4900996>. Translated, with additions, from the French of Sébastien de Brossard, probably under the supervision of Dr. Pepusch.

BUSBY, Thomas, 1806. *A Complete Dictionary of Music... Second edition, with additions and improvements* [en ligne]. London : Richard Phillips. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://books.google.fr/books?id=vB_jCFtqozQC.

BUSBY, Thomas, 1823. *A Dictionary of Music : Theoretical and Practical* [en ligne]. First Edition. London : Richard Phillips and Company. [Consulté le 5 mai 2019].

Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=DfX2a8K3aTAC>.

C

CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, 1828. *Dictionnaire de musique moderne* [en ligne]. Bruxelles : Académie de Musique. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://books.google.fr/books?id=Y_I_uwEACAAJ.

CHEVÉ, Émile, 1851. *Méthode élémentaire de musique vocale : Par M. et Mme Émile [Nanine] Chevé* [en ligne]. Paris : Chez les Auteurs. 348 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=KBpDAAAACAAJ>.

CHEVÉ, Nanine, 1846. *Méthode élémentaire de musique vocale: La partie théorique de [cet] ouvrage est redigée par [Émile] Chevé*. [en ligne]. Paris : Chez les Auteurs. 348 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=eCpQAQAAMAAJ>.

CHORON, Alexandre-Étienne, 1836. *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale : Connaissances élémentaires : notation et exécution. Première partie* [en ligne]. Paris : Librairie Encyclopédique de Roret. 210 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=76AtAgW15LkC>.

D

DANEL, Louis, 1860. *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* [en ligne]. Paris : L. Danel. 86 pp. [Consulté le 4 août 2019]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Ek6yqVM7-RgC>.

DANEL, Louis Albert Joseph, 1867. *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* [en ligne]. [Paris] : Davel. 84 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Q7JBAAAACAAJ>.

DANHAUSER, Adolphe Léopold, 1872. *Théorie de la musique* [en ligne]. Paris : Lemoine. 130 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=j3R-XIqcX1wC>.

DANNEYLEY, John Feltham, 1825. *An Encyclopaedia, or Dictionary of Music; in which not only Every technical word is explained, the formation of every species of composition distinctly shewn, their harmonies, melodies, periods, cadences, and accentuation, but the various poetic feet employed in music, diapasons of instruments, terms of the ancient Greeks, &c. &c. Forming a Work of reference to musical students on general, consisting of nearly three thousand articles more than*

any English Musical Dictionary extant, with upwards of two hundred Engraved Examples, the whole compiled from the most celebrated foreign and English authorities, Interspersed with Observations critical and explanatory. London : Printed for the Editor, and published by Preston. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=2yRhAAAACAAJ>.

DIDEROT, Denis, ALEMBERT et Jean Le Rond d', 2002. *Musique*. L'Encyclopédie : recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication, Diderot & d'Alembert ; [33.]. Inter-Livres. ISBN 9782914661188.

DOLMETSCH, Arnold, 1961. *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. London : Novello. 493 pp.

DUNSTAN, Ralph, 1908. *A Cyclopaedic Dictionary of Music* [en ligne]. London : J. Curwen & Sons, Ltd. 495 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP318114-SIBLEY1802.27012.8b2f-39087008538896text.pdf>.

E

ESCUDIER, Léon et ESCUDIÉ, Marie, 1872. *Dictionnaire de musique théorique et historique* [en ligne]. Paris : E. Dentu. 508 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=RxQQAAAAAYAAJ>.

F

FÉTIS, François-Joseph Fétis, 1830. *Curiosités historiques de la musique: complément nécessaire de La musique mise à la portée de tous* [en ligne]. Paris : Janet et Cotelle, Libraires. 469 pp. [Consulté le 5 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/curiositshistor01ftgoog>.

FÉTIS, François-Joseph, 1869. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Tome premier. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 552 pp. [Consulté le 9 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/histoiregnra01ft>.

FÉTIS, François-Joseph, 1869. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Tome deuxième de 5. 446 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=GsvSAAAACAAJ>.

FÉTIS, François-Joseph, 1872. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Tome troisième. 590 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/histoiregnraled05ftgoog>.

FÉTIS, François-Joseph, 1874. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Tome Quatrième. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}. 574 pp. [Consulté le 29 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/histoiregnraled00ftgoog>.

FÉTIS, François-Joseph, 1876. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Tome Cinquième. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}.

402 pp. [Consulté le 9 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/histoiregnraled03ftgoog>.

FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel* [en ligne]. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www-classiques-garnier-com>.

G

GROVE, George, 1879. *A Dictionary of Music and Musicians* [en ligne]. First edition. London : MacMillan and Co. 4 volumes. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_\(Grove,_George\)](https://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_(Grove,_George)).

H

HAMILTON, James Alexander, 1842. *A Dictionary of Two Thousand Italian, French, German, English, and Other Musical Terms : With Their Significations and Usual Abbreviations ; Also, an Explanation of Musical Characters...* [en ligne]. New York : E. J. Jaques. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=FmNMAAAAMAAJ>.

HARRIS, John, 1708. *Lexicon technicum, or, An universal English dictionary of arts and sciences : explaining not only the terms of art, but the arts themselves* [en ligne]. London : Printed for Dan. Brown, Tim. Goodwin, John Walthoe, Tho[mas] Newborough, John Nicholson, Dan. Midwinter, and Francis Coggan. Vol. I/2. [Consulté le 2 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/lexicontechnicu1harr39088015717275>.

HARRIS, John, 1710. *Lexicon technicum, or, An universal English dictionary of arts and sciences : explaining not only the terms of art, but the arts themselves* [en ligne]. London : Printed for Dan. Brown, Tim. Goodwin, John Walthoe, Tho[mas] Newborough, John Nicholson, Dan. Midwinter, and Francis Coggan. Vol. II/2. [Consulté le 2 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/lexicontechnicu2harr39088015717317>.

HINDEMITH, Paul, 1946 (1974). *Elementary training for musicians*. Second edition, revised 1949. London et New York : Schott & CO. LTD. 237 pp. ISBN 0901938165.

J

JACQUOT, Albert, 1886. *Guide de l'art instrumental : Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes : indiquant tout ce qui se rapporte aux différents types d'instruments en usage depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours / par Albert Jacquot, auteur de la Musique en Lorraine, officier d'Académie, membre correspondant de l'Académie de Stanislas* [en ligne]. 2^{ème} édition. Paris : Libraire Fischbacher (Nancy : Imp. Nouvelle) 322 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d4087688>.

- L** _____
 LAVIGNAC, Albert ; LAURENCIE (de la), Lionel, 1925. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. 1^{ère} partie : Histoire de la Musique. 2^e partie : Technique – esthétique – pédagogie, Physiologie vocale et auditive – technique vocale et instrumentale.* 1925.
- LAVIGNAC, Albert, 1913-1931. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* [en ligne]. Paris : Delagrave. 11 volumes. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Encyclop%C3%A9die_de_la_musique_et_dictionnaire_du_Conservatoire_\(Lavignac,_Albert\)](https://imslp.org/wiki/Encyclop%C3%A9die_de_la_musique_et_dictionnaire_du_Conservatoire_(Lavignac,_Albert)).
- M** _____
 MEUDE-MONPAS, Chevalier J. Jean Olivier de, 1787. *Dictionnaire de musique* [en ligne]. Paris : Chez Knapen et fils. 261 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/dictionnairedem00mongoog/page/n8>.
- MICHELS, Ulrich, VOGEL, Günter (ill.), GRIBENSKI, Jean (trad.) et LÉOTHAUD, Gilles (trad.), 1988. *Guide illustré de la musique.* Tome I et II. [Paris] : Fayard. Les indispensables de la musique. 574 pp. ISBN 9782213021898.
- O** _____
 O'DONNELLY, abbé Terence Joseph, 1857. *Méthode de musique élémentaire : contenant une exposition claire de la théorie et la base de la pratique... ainsi que la rectification du système musical* [en ligne]. Paris : N. Legouix. 478 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Z4-afZUaOxgC>.
- P** _____
 PORTER, William Smith et MASON, Lowell, 1834. *The musical cyclopedia or, the principles of music considered as a science and an art; embracing a complete musical dictionary, and the outlines of a musical grammar, and of the theory of sounds and laws of harmony* [en ligne]. Boston : J. Loring. 444 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/musicalcyclopedi00port/page/n4>.
- R** _____
 RODOLPHE, Jean Joseph, 1825. *Solfège ou nouvelle méthode de musique divisée en deux parties... Nouvelle édition* [en ligne]. Paris ; Lyon : Chez Mme Joly. 180 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/khITckl9Z28C>.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1751 (1765). « Valeur des Notes ». In DIDEROT, Denis et Alembert, Jean Le Rond d', *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* [en ligne]. 1^{ère} édition. Tome 16. Neufchâtel : Chez Briasson. [Consulté le 28 août 2019]. Disponible à l'adresse https://archive.org/details/bub_gb_YVwojtzlIEC/page/n825.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1768. *Dictionnaire de musique* [en ligne]. Paris : Veuve Duchesne. xvi, 548, 4 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626119d>.
- S** _____
 SAVARD, Augustin, 1878. *Principes de la musique et méthode de transposition* [en ligne]. Paris : Hachette. 204 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Uty1vzNZLSEC>.
- SOUILLIER, Charles, 1855. *Nouveau dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, historique, artistique, professionnel et complet...* [en ligne] Paris : E. Bazault. 382 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=skjAAAAcAAJ>.
- STAINER, John, 1889. *A Dictionary of Musical Terms* [en ligne]. 4th edition. London, New York : Novello, Ewer & Co. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP285420-PMLP463319-dictionaryofmusi00stai_0_1889_stainer_barrett.pdf.
- W** _____
 WILSON, W. Esq., 1835. *A new Dictionary of Music* [en ligne]. London : William Hughes. 292 pp. [Consulté le 25 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=VCZhAAAAcAAJ>.

Terminologie et diachronie

- A
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1694. *Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy* [en ligne]. Paris : Coignard. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1718. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Coignard. [2^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1740. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Coignard. [3^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1762. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Brunet. [4^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1798. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Smits (J. J.) et C^{ie}. [5^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- AIT TALEB, Saadia, 1993. « Rapport de la phraséologie avec la terminologie ». *Terminologies nouvelles* [en ligne], n° 10 (« *La phraséologie* »), pp. 13-15. ISSN 10155716. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/rifal/PDF/tn10/theme1/tn10_Ait%20Taleb.pdf.
- ALÈGRE, Sandrine, 2011. *La pluralité du concept de médiation – Étude de l'activité langagière de médiation dans l'enseignement/apprentissage des langues et dans le système de certification en langue française KPG* [en ligne]. Thèse de doctorat en Sciences du langage et de la communication. Thessaloniki : Université Aristote de Thessaloniki. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://ikee.lib.auth.gr/record/127204/files/GRI-2011-7235.pdf>.
- ALEXANDRU, Cristina et GAUDIN, François, 2006. « Les contextes : à la source du terme ? » In : *Mots, termes et contextes – Actes des Septièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie, Terminologie, Traduction* [en ligne]. Paris : Éditions des Archives contemporaines. pp. 59-67. ISBN 2914610319. [Consulté le 11 juillet 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Marc_Van_Campenhoudt/publication/236577177_Mots_termes_et_contextes/links/561d4e6208aef097132b20f9.pdf#page=60.
- ALPÍZAR CASTILLO, Rodolfo, 1998. « Ideas sobre el trabajo terminográfico ». In : MATEUS, Maria Helena et CORREIA, Margarita, *Cursos da Arrábida – Terminologia : questões teóricas, métodos e projectos*. Mem Martins (Portugal) : Publicações Europa-América. pp. 97-119. Conferências do Convento, 4. ISBN 9721044601.
- ALTMANOVA, Jana, 2013. « Les métiers de l'orfèvre à travers les dictionnaires ». *Ela. Études de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. 171, n° 3, pp. 307-320. ISSN 0071190X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ELA_171_0307.
- ÁLVAREZ CATALÁ, Sara, 2015. « La neologia diacrónica o la impronta del pasado en el presente de la lengua ». In : *Neologia das línguas românicas* [Ieda Maria Alves et Eliane Simões Pereira, org.]. São Paulo, SP : Editora Humanitas. pp. 281-304. ISBN 9788577322893.
- ARZOUMANOV, Anna, 2012. « Parler XVII^e siècle : étude d'une fiction linguistique dans deux romans d'Anne-Marie Desplat-Duc ». *Papers on French Seventeenth Century Literature* [en ligne]. Vol. XXXIX, n° 77, pp. 321-332. ISSN 03430758. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://periodicals.narr.de/index.php/papers_on_french/article/viewFile/1485/1464.
- ASSAL, Allal, 1993. « Synonymie et vocabulaires spécialisés ». *Le Langage et l'homme* [en ligne]. Vol. 28, n° 2-3, pp. 147-156. ISSN 04587251. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=4287447>.
- ATKINS, Beryl T. Sue et LEVIN, Beth, 1995. « Building on a corpus : A linguistic and lexicographical look at some near-synonyms ». *International Journal of Lexicography*, vol. 08 n° 2, pp. 85-114. ISSN 09503846.
- AUGER, Alain, 1997. *Repérage des énoncés d'intérêt définitoire dans les bases de données textuelles* [en ligne]. Thèse doctorale. Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Faculté des Lettres, 12 mai 1997. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://docplayer.fr/72049776-Reperage-des-enonces-d-interet-definitoire-dans-les-bases-de-donnees-textuelles.html>.
- AUGER, Pierre, 2001. « Essai d'élaboration d'un modèle terminologique/terminographique variationniste ». *Tradterm* [en ligne]. Vol. 7, pp. 183-224. ISSN 23179511, 0104639X. DOI 10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2001.49148. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.periodicos.usp.br/tradterm/article/view/49148/53231>.
- AUGER Pierre et ROUSSEAU Louis-Jean, 1978. *Méthodologie de la recherche terminologique*. Montréal : Éditeur officiel du Québec, OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE (Études, recherches et documentation). 80 pp. ISBN 0775427977.
- AUSSENAC-GILLES, Nathalie et CONDAMINES, Anne, 2007. « Corpus et terminologie ». Dans : PÉDAUQYE, Roger T., *La re-documentarisation du monde* [en ligne]. Toulouse : Cépaduès-Éditions, pp. 131-147. ISBN 9782854287288. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01321035/>.

- BANKS, David, 2010. *Aspects diachroniques du texte de spécialité*. Paris : Éditions L'Harmattan. 146 pp. ISBN 9782296263116.
- BANKS, David, 2016. *The Birth of the Academic Article : Le Journal des Sçavans and the Philosophical Transactions, 1665-1700*. Sheffield, UK ; Bristol, CT : Equinox Publishing Ltd. 208 pp. ISBN 9781781792322.
- BARONA VILAR, Josep Lluís, 2010. « Saber científico y lenguaje. Una reflexión histórica desde la botánica y la medicina ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- BAUDET, Jean-Claude, [1989]. « Histoire du vocabulaire de spécialité, outil de travail pour l'historien des sciences et des techniques ». In : *Terminologie diachronique : actes* (Caroline de Schaetzen, réd.). Bruxelles : Centre de Terminologie de Bruxelles. pp. 56-68. ISBN 9782853192057.
- BAUDOIN, Nathalie, HOLZEM, Maryvonne, SAIDAILI, Youssouf et LABICHE, Jacques, 2003. « Modélisation des connaissances et construction d'un consensus : apport de la socioterminologie à une plate-forme en traitement d'images ». Dans : *TIA-2003 Actes des cinquièmes rencontres Terminologie et Intelligence Artificielle* [en ligne]. Strasbourg : LIA-ENSAIS. pp. 54-68. DOI 10.1.1.109.6742. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=794FEE8757BD34E229DAD2C59C5CE673?doi=10.1.1.109.6742&rep=rep1&type=pdf>.
- BÉJOINT, Henri, 1989. « À propos de la monosémie en terminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 34, n° 3, pp. 405-411. ISSN 00260452. DOI 10.7202/002020. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/002020ar>.
- BÉJOINT, Henri, 1988. « Scientific and Technical Words in General Dictionaries ». *International Journal of Lexicography*, vol. 01 n° 4, pp. 354-368. ISSN 09503846.
- BKOUCHE, Rudolf, 2009. « De l'enseignement de la géométrie ». *Repères IREM* [en ligne]. N° 76, pp. 85-103. ISSN 1157285X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.univ-irem.fr/exemple/reperes/articles/76_article_522.pdf.
- BOUHOURS, Dominique de, 1671. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [en ligne]. Paris : Chez Sébastien Mabre-Cramoisy. 445 pp. [Consulté le 8 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122907n/f73.image.texteImage>.
- BOUHOURS, Dominique de, 1674. *Doutes sur la langue françoise : proposez à Messieurs de l'Académie françoise par un gentilhomme de province* ([Reprod.]) [en ligne]. Paris : Chez Sébastien Mabre-Cramoisy. 281 pp. [Consulté le 8 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504692/f3.image>.
- BOULANGER, Jean-Claude, 1988. « L'évolution du concept de néologie : de la linguistique aux industries de la langue ». In : *Terminologie diachronique : actes du colloque organisé à Bruxelles les 25 et 26 mars 1988*. Bruxelles : Conseil international de la langue française ; Ministère de la communauté française. Service de la Langue Française. pp. 85-103. ISBN 2853192059.
- BOULANGER, Jean-Claude, 1995. « Présentation : images et parcours de la socioterminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 40, n° 2, pp. 194-205. ISSN 00260452, 14921421. DOI 10.7202/002117ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/META/1995/v40/n2/002117ar.pdf>.
- BOULANGER, Jean-Claude, 2010. « Sur l'existence des concepts de « néologie » et de « néologisme » – Propos sur un paradoxe lexical et historique ». In : *Actes del I. Congrés Internacional de Neologia de les llengües romàniques* (CINEO I). Barcelona : INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA, Universitat Pompeu Fabra. pp. 31-73. ISBN 9788492707089 8492707089.
- BOURIGAULT, Didier et SLODZIAN, Monique, 1999. « Pour une terminologie textuelle ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 19 « Terminologie et intelligence artificielle », pp. 29-32. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/tn19/tn19_Bourigaut%20et%20Slodzian.pdf.
- BOUSSIDAN, Armelle, 2013. *Dynamics of semantic change : Detecting, analyzing and modeling semantic change in corpus in short diachrony* [en ligne]. Thèse doctorale – Institut de Psychologie, Sciences cognitives. Lyon : Université Lumière Lyon 2. 295 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2013/boussidan_a/pdfAmont/boussidan_a_these.pdf.
- BOUTIN-QUESNEL, Rachel (dir.), BÉLANGER, Nicole, KERPAN, Nada et ROUSSEAU, Louis-Jean, QUÉBEC et OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 1985. *Vocabulaire systématique de la terminologie*. [Montréal] : Gouvernement du Québec, OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE. Cahiers de l'Office de la langue française. ISBN 2551091349 9782551091348.
- BOUVERET, Myriam et DELAVIGNE, Valérie, 1998. « L'analyse des besoins : un préalable à la qualité de la terminologie ». *La banque des mots* [en ligne]. N° 8, pp. 35-54. ISSN 00673951. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00924194/file/Banque_des_mots_8_Bouveret-Delavigne_1998.pdf.
- BROCHARD, Marie-José, 1993. « Médecine et chirurgie : deux vocabulaires typiques ». *Dictionnaire historique de la langue française*. Réédition. Paris : Dictionnaires LE ROBERT, Montréal : DICOROBERT. pp. 1213-1214. ISBN 2850361879.

- BRAY, Laurent. « Les marques d'usage dans le *Dictionnaire françois* (1680) de César-Pierre Richelet ». In GLATIGNY, Michel (coordonnateur) et BOUVEROT, Danielle. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. pp. 43-60. ISBN 2907170031 9782907170031.
- C
- CABRÉ Teresa, 1992. *La terminologia la teoria, els mètodes, les aplicacions*. Barcelona : Editorial Empúries. 527 pp. ISBN 8475963633 9788475963631.
- CABRÉ, Teresa, 1999. « Introducción : Normalización de la terminología y respecto a la diversidad ». In : *Terminología y modelos culturales*. Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra. pp. 11-15. ISBN 8447706672.
- CABRÉ Teresa, 2004. « La importància de la neologia per al desenvolupament sostenible de la llengua catalana ». In : Universitat Pompeu Fabra, Observatori de Neologia : *Llengua catalana i neologia*. Barcelona : Meteora. pp. 17-45. ISBN 8495623315.
- CABRÉ Teresa, 2010. « PREFACI : El territori de la terminologia avui ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- CABRÉ, Teresa, 2013. « La terminologia entre las ciencias y técnicas y las actividades tradicionales ». In : DIGLIO, Carolina et ALTMANOVA, Jana, *L'art de l'orfèvrerie : parcours linguistiques et culturels*. Paris : Hermann Éditeurs. pp. 53-61. ISBN 9782705687106.
- CABRÉ, Teresa, 2016. « Charla sobre Terminologia con la Dra. M. Teresa Cabré ». [en ligne]. Présentation dans le cadre du Master en ligne de terminologie (Universitat Pompeu Fabra, Barcelone). Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, Sala Prat de la Riba. 20 avril 2016. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.upf.edu/web/terminologiaonline/inicio/-/asset_publisher/nHBplc1TUZvt/content/id/104049224/maximized.
- CAMPETELLA, Moreno, 2018. « Les néologismes techniques dans le traité Della cultura degli orti e giardini (1588-1596) de Giovanvettorio Soderini ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-48. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=345&file=1>.
- CAMPOS MARTÍN, Natalia María, 2010. « Les problèmes d'équivalence terminologique dans les dictionnaires juridiques interlinguistiques ». *Anales de Filología Francesa* [en ligne]. N° 18, pp. 61-69. ISSN 19894678. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revistas.um.es/analesff/article/viewFile/116821/110511>.
- CANDEL, Danielle. « Wüster par lui-même » in Colette CORTÈS « Des fondements théoriques de la terminologie » [en ligne], *Cahiers du CIEL* 2004, Université Paris Diderot, pp. 15-32. ISBN 2906731269 9782906731264. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.eila.univ-paris-diderot.fr/_media/recherche/clillac/ciel/cahiers/2004/wuster-candel.pdf?id=recherche%3Aclillac%3Aciel%3Acahiers%3A2004&cache=cache.
- CANDEL, Danielle et GAUDIN, François, 2006. *Aspects diachroniques du vocabulaire*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre. 276 pp. ISBN 2877754057.
- CARRIÈRE, Isabelle, 2008. « Mediterm : encodage des adjectifs médicaux ». In : *Corpus et dictionnaires de langues de spécialité* : Communications présentées au colloque international, Lyon, 28-29 septembre 2006. Lyon : Presses universitaires de Grenoble. pp. 175-196. ISBN 9782706114816.
- CASSANY, Daniel, 1996. « La mediación lingüística, ¿una nueva profesión ? » [en ligne]. *Terminómetro*. Número especial : *La terminología en España*, pp. 62-63. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.academia.edu/21909562/La_mediaci%C3%B3n_ling%C3%BC%C3%ADstica_una_nueva_profesi%C3%B3n_Versi%C3%B3n_postprint.
- CENTRE DE RECHERCHES EN TERMINOLOGIE ET TRADUCTION (LYON), BELTRAN-VIDAL, Danièle, et al. (dir.), 2009. *Les mots de la santé*. [Communications présentées au colloque tenu à l'Université Lumière Lyon 2, 1^{er} et 2 décembre 2006] 2, 2. Paris : l'Harmattan. 253 pp. ISBN 9782953306118.
- ČERMÁK, František, 1996. « Synchrony and Diachrony Revisited : Was R. Jakobson and the Prague Circle right in their criticism of de Saussure ? ». *Folia Linguistica Historica* [en ligne]. Vol. 30, Historica vol. 17,1-2. [Consulté le 5 mai 2019]. ISSN 0168647X, 16147316. DOI 10.1515/flih.1996.17.1-2.29. Disponible à l'adresse <https://www.degruyter.com/view/j/flih.1996.17.issue-1-2/flih.1996.17.1-2.29/flih.1996.17.1-2.29.xml>.
- COLLET, Tanja, 2004. « What's a term ? An attempt to define the term within the theoretical framework of text linguistics ». *Linguistica antverpiensia* [en ligne]. Vol. 3, pp. 99–111. ISSN 22955739. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/106/0>.
- CONCEIÇÃO, Manuel Célio, 2005. *Concepts, termes et reformulations*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. 279 pp. ISBN 9782729707743.
- CONDAMINES, Anne, 1995. « Analyse de textes spécialisés pour le recueil de données terminologiques ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 14, pp. 35-42. ISSN 10155716. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/rifal/PDF/tn14/tn14_Condamines.pdf.

- CONDAMINES, Anne, 2001. « Linguistique et corpus spécialisé : l'exemple de l'alternance nominalisation/verbe » [en ligne]. In : Journées Scientifiques du CIRLEP (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée). Reims : Presses Universitaires de Reims. pp. 237-258. Actes des Journées scientifiques. [Consulté le 19 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01380888/>.
- CONDAMINES, Anne, 2005a. « Linguistique de corpus et terminologie ». *Langages* [en ligne]. Vol. 157, n° 1, pp. 36-47. ISSN 9782035770790. DOI 10.3917/lang.157.0036. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-langages-2005-1-page-36.htm>.
- CONDAMINES, Anne, 2005b. « Sémantique et corpus, quelles rencontres possibles ? » In : CONDAMINES, Anne, *Sémantique et corpus* [en ligne]. Paris : Lavoisier : Hermès Science publications. pp. 15-38. IC2. Cognition et traitement de l'information. [Consulté le 19 juin 2019]. ISBN 274621055X. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01154617>.
- CONDAMINES, Anne, 2018. « Nouvelles perspectives pour la terminologie textuelle ». Dans : ALTMANOVA, Jana, CENTRELLA, Maria et RUSSO, Katherine E. (dir.), *Terminology & Discourse / Terminologie et discours* [en ligne]. Berne : Peter Lang, pp. 237-248. ISBN 9783034324151. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01899150/document>.
- CONDAMINES, Anne et JACQUES, Marie-Paule, 2006. « Le repérage de l'hyponymie par un faisceau d'indices : mise en question de la notion de « marqueur » » [en ligne]. Nantes, pp. 185-194. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01321031/>.
- CONDAMINES, Anne et REBEYROLLE, Josette, 1997. « Point de vue en langue spécialisée ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 42, n° 1, pp. 174-184. ISSN 00260452. DOI 10.7202/002359ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/002359ar>.
- CONDAMINES, Anne, REBEYROLLE, Josette et SOUBEILLE, Anny, 2004. « Variation de la terminologie dans le temps : une méthode linguistique pour mesurer l'évolution de la connaissance en corpus ». In : *Actes d'Euralex International Congress (6-10 juillet 2004)* [en ligne]. Lorient. pp. 547-557. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.euralex.org/elx_proceedings/Euralex2004/061_2004_V2_Anne%20CONDAMINES,%20Josette%20REBEYROLLE,%20Anny%20SOUBEILLE_Variation%20de%20la%20terminologie%20dans.pdf.
- CORNEILLE, Thomas, 1694. *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences* [en ligne]. Paris : Coignard. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier.com>.
- COSTA, Rute, 2006. « Texte, terme et contexte ». In : *Mots, termes et contextes : Actes des septièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie, Terminologie, Traduction* [en ligne]. Paris (France) : Archives contemporaines. pp. 79-87. Actualité scientifique. ISBN 9782914610308. [Consulté le 20 juin 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Marc_Van_Campanhoudt/publication/236577177_Mots_termes_et_contextes/links/561d4e6208aef097132b20f9/Mots-termes-et-contextes.pdf#page=454.
- COUTIER, Martine, 1994. « Tropes et termes : le vocabulaire de la dégustation du vin ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 39, n° 4, pp. 662-675. ISSN 14921421. DOI <https://doi.org/10.7202/002423ar>. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/002423ar>.
- ## D
- DARMESTER, Arsène, 1887. *La vie des mots étudiée dans leurs significations* [en ligne]. Paris : C. Delagrave. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/laviedesmotstud01darmgoog>.
- DA SILVA FILHO, Sebastião Camelo, 2013. *Polissemia nominal diacrônica – Do conceitual ao linguístico : Relações lexicais a partir dos corpora de especialidade* [en ligne]. Thèse doctorale. Lisbonne : Universidade Nova de Lisboa. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://run.unl.pt/bitstream/10362/10375/1/POLISEMIA%20NOMINAL%20DIACR%C3%94NICA%20com%20capa_vers%C3%A3o%20final.pdf.
- DA SILVA FILHO, Sebastião Camelo, 2015. « Terminologia e diacronia – pressupostos para o estudo sobre a neologia semântica ». In : *Neologia das línguas românicas* [Ieda Maria Alves et Eliane Simões Pereira, org.]. São Paulo, SP : Editora Humanitas. pp. 915-930. ISBN 9788577322909.
- DE BESSÉ, Bruno, NKWENTI-AZEH, Blaise et SAGER, Juan C., 1997. *Glossary of terms used in terminology. Terminology* [en ligne]. Vol. 4, n° 1, pp. 117-156. DOI 10.1075/term.4.1.08bes. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/term.4.1.08bes>.
- DELAVIGNE, Valérie et BOUVERET, Myriam, 1999. *Sémantique des termes spécialisés*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen. ISBN 2877752801 9782877752800 :
- DURY, Pascaline. « Les variations sémantiques en terminologie : étude diachronique et comparative appliquée à l'écologie ».
- DELISLE, Jean, WOODSWORTH, Judith et FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES TRADUCTEURS, 1995. *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. ISBN 2760304124 : 9782760304123 9232031388 9789232031389.

- DEPECKER, Loïc, 2000. « Le signe entre signifié et concept ». Dans : BÉJOINT, Henri, THOIRON, Philippe et UNIVERSITÉ DE LYON II, CENTRE DE RECHERCHE EN TERMINOLOGIE ET TRADUCTION, *Le sens en terminologie*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, pp. 86-126. ISBN 9782729706418.
- DEPECKER, Loïc, 2002. *Entre signe et concept : éléments de terminologie générale*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle. 198 pp. ISBN 9782878542349.
- DEPECKER, Loïc, 2005. « Contribution de la terminologie à la linguistique ». *Langages*. N° 157 : La terminologie : nature et enjeux. ISSN 0458726X. pp. 6-13.
- DEPECKER, Loïc, 2013a. Pour une ethnoterminologie. In : DEPECKER, Loïc, ROUSSEAU, Louis-Jean et QUIRION, Jean, *Dans tous les sens du terme*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. pp. 13-30. ISBN 9782760320529 2760320529 9782760320536 2760320537.
- DEPECKER, Loïc, 2013b. « Aperçus sur l'imaginaire des métiers ». *Ela. Études de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. 171, n° 3, pp. 297-305. ISBN 9782252038949. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ELA_171_0297.
- DEPECKER, Loïc, 2013c. « Le français est-il une langue moderne ». In : *La rumeur des mots*, dir. François GAUDIN. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre. pp. 43-60. ISBN 9791024001135.
- DERRIDA, Jacques, 1972. *Positions : entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Paris : Les Éditions de Minuit. Collection « Critique ». ISBN 2707302511.
- DESMET, Isabel, 1999. « Questions de terminologie diachronique et histoire des bateaux portugais ». In : *Terminologie maritime : traduire et communiquer*. Actes du 1^{er} colloque international de terminologie maritime, édités par Daniel L. Newman et Marc Van Campenhout. Bruxelles : Les Éditions du Hazard. pp. 48-61. ISBN 2930154039.
- DESMET, Isabel, 2004. « Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées : discours, textes et contextes ». In : *De la mesure dans les termes – Hommage à Philippe Thoiron* [en ligne]. Lyon. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/267807791_VARIABILITE_ET_VARIATION_EN_TERMINOLOGIE_ET_LANGUES_SPECIALISEES_DISCOURS_TEXTES_ET_CONTEXTES.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas, 2011. L'ingénierie lexicale ou la description d'un objet entre l'invention et la découverte. *Lexikos* [en ligne]. Vol. 20, pp. 202-211. ISSN 22240039. DOI 10.5788/20-0-139. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.ajol.info/index.php/lex/article/view/62690>.
- DE VECCHI, Dardo, 2010. « Le travail sur la représentation (visuelle) des connaissances en terminologie : un retour d'expérience » [en ligne]. In : *Terminologie & Ontologie : Théories et applications – Actes de la conférence TOTh 2010* [en ligne]. Annecy. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://ontologia.fr/TOTh/Conference/TOTh2010/toth2010_actes.pdf.
- DIKI-KIDIRI, Marcel, 2000. « Une approche culturelle de la terminologie ». *Terminologies nouvelles*. N° 21 : Terminologie et diversité culturelle, pp. 27-30. ISSN 10155716.
- DIKI-KIDIRI, Marcel, 2007. « Éléments de terminologie culturelle ». *Les Cahiers du Rifal* [en ligne]. Vol. 26 : Terminologie, culture et société, pp. 14-25. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/rifal26/crf-26-00.pdf>.
- DIKI-KIDIRI, Marcel, 2008a. « La néologie, témoin des changements sociaux ». Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari de Lingüística Aplicada. *Actes del I. Congrés Internacional de Neologia de les Llengües Romàniques*. Barcelone, 7 au 10 mai 2008. Sous la direction de M^a T. Cabré. Barcelona : INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA, Universitat Pompeu Fabra. pp. 91-98. ISBN 9788492707089 8492707089.
- DIKI-KIDIRI Marcel et al., 2008b. « Conceptualisation, dénomination et perception culturelle – Le signifié et le concept dans la dénomination ». In *Le vocabulaire scientifique dans les langues africaines*. Paris : Éditions Karthala. 31-43 pp. ISBN 9782845869264 2845869266.
- DIKI-KIDIRI Marcel et ATIBAKWA BABOYA, Edema, SUÁREZ DE LA TORRE, Mercedes, NOMDEDEU RULL, Antoni et MBODJ, Chérif, 2008c. *Le vocabulaire scientifique dans les langues africaines*. Éditions Karthala. Paris. 299 pp. ISBN 9782845869264.
- DJAMBIAN, Caroline, 2011. « Le métier : son savoir, son parler ». In : Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2011 : Annecy, 26 et 27 mai 2011. Annecy : Institut Porphyre Savoir et Connaissance (Annecy), Société française de terminologie, Université de Savoie, Université Sorbonne Nouvelle (Paris). pp. 75-91. ISBN 9782953616842.
- DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, MARCELLESI, Christiane, MARCELLESI, Jean-Baptiste et MÉVEL, Jean-Pierre, 1994. *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse. LX – 114 pp. ISBN 203532047X.
- DUPUIS, Henriette et QUÉBEC (PROVINCE) (éd.), 1976. *Essai de définition de la terminologie : actes du Colloque international de terminologie, Québec, Manoir du Lac Delage, du 5 au 8 octobre 1975*. [Québec : Éditeur officiel du Québec]. 209 pp. ISBN 9780775425574.
- DURIEUX, Christine, 1996. « Pseudo-synonymes en langue de spécialité ». In : Les Cahiers du CIEL – *Problèmes de classement des unités lexicales* [en ligne]. Paris : Centre interlangue d'études en lexicologie ; Université Paris 7 Denis Diderot. pp. 89-114. ISBN 290673120X. [Consulté

le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.eila.univ-paris-diderot.fr/_media/recherche/clillac/ciel/cahiers/96-97/4durieux.pdf.

DURY, Pascaline, 2005. « Terminology and specialized translation : the relevance of the diachronic approach ». *LSP and professional communication* (2001-2008) [en ligne]. Vol. 5, n° 1. ISSN 16011929. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/266877277_Terminology_and_Specialized_Translation_the_Relevance_of_the_Diachronic_Approach.

DURY, Pascaline, 2013. « Que montre l'étude de la variation d'une terminologie dans le temps. Quelques pistes de réflexion appliquées au domaine médical ». *Debate Terminológico* [en ligne]. N° 09, pp. 2–10. ISSN 18131867. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://seer.ufrgs.br/riterm/article/viewFile/37168/24030>.

DURY, Pascaline, 2018. *La dimension diachronique en anglais de spécialité : une approche terminologique*. Dossier présenté en vue de l'obtention d'une Habilitation à diriger des recherches. 121 pp.

DURY, Pascaline et DROUIN, Patrick, 2010. « L'obsolescence des termes en langues de spécialité : une étude semi-automatique de la « nécrologie » en corpus informatisés, appliquée au domaine de l'écologie ». In : HEINE, C. et ENGBERG, J. (éd.), *Reconceptualizing LSP: Online proceedings of the XVII European LSP Symposium 2009*. Aarhus : Aarhus School of Business, Aarhus University. pp. 1-11.

DURY, Pascaline et DROUIN, Patrick, 2011. « When terms disappear from a specialized lexicon – A semi-automatic investigation into « necrology » ». *ICAME Journal* [en ligne]. N° 35, pp. 19-33. ISSN 08015775. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://icame.uib.no/ij35/Pascaline_Dury_and_Patrick_Drouin.pdf.

DURY, Pascaline et LERVAD, Susanne, 2008. « La variation synonymique dans la terminologie de l'énergie : approches synchronique et diachronique, deux études de cas ». *LSP and professional communication* (2001-2008) [en ligne]. Vol. 8, n° 2. ISSN 16011929. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://rauli.cbs.dk/index.php/LSP/article/view/2435>.

DURY, Pascaline et PICTON, Aurélie, 2009. « Terminologie et diachronie : vers une réconciliation théorique et méthodologique ? ». *Revue française de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. XIV, n° 2/2009, pp. 31-41. ISSN 13861204. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2009-2-page-31.htm.

E

ELUERD, Roland, 1990. « Le vocabulaire de la sidérurgie française au 18^e siècle (1722-1812) ». *L'Information Grammaticale* [en ligne]. Vol. 47, n° 1, pp. 41-43. ISSN 02229838. DOI 10.3406/igram.1990.1929.

[Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1990_num_47_1_1929.

ESTOPÀ, Rosa, FREIXA, Judit, MARTÍ-OLIVELLA, Jaume, TEBÉ i SORIANO, Carles, CABRÉ, M^a Teresa, LORENTE, Mercè, UNIVERSITAT POMPEU FABRA et INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA, 2007. *Estudis de lingüística i de lingüística aplicada en honor de M. Teresa Cabré Castellví*. Barcelona : Universitat Pompeu Fabra. INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA. ISBN 9788496742062 8496742067 9788496742086 8496742083 :

FREIXA, Judit. « Dels graus de sinonímia al continuum de variació terminològica ».

F

FOXLEY, Eric et GWEL, Godwin, 1989. « Synonymy and Contextual Disambiguation of Words ». *International Journal of Lexicography*, vol. 02 n° 2, pp. 111-134. ISSN 09503846.

FREIXA AYMERICH, Judit, 2002. *La variació terminològica. Anàlisi de la variació denominativa en textos de diferent grau d'especialització de l'àrea de medi ambient* [en ligne]. Thèse doctorale. Barcelona : Universitat de Barcelona. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41609>.

FREIXA AYMERICH, Judit, 2006. « Causes of denominative variation in terminology : A typology proposal ». *Terminology*. John Benjamins Publishing Company. Vol. 12, n° 1. 51-77. ISSN 09299971/E-ISSN 15699994.

FRIED, Michael, 2008. « History of Mathematics in Mathematics Education : a Saussurean Perspective ». *The Mathematics Enthusiast* [en ligne]. Vol. 5, n° 2, pp. 185-198. ISSN 15513440. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://scholarworks.umt.edu/tme/vol5/iss2/3>.

FUCHS, Catherine et DESCLES, Jean-Pierre, 1969. « Linguistique et mathématique ». *L'Homme* [en ligne]. Vol. 9, n° 3, pp. 93–99. ISSN 04394216. DOI 10.3406/hom.1969.367056. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367056.

FUCHS, Catherine, [sans date]. « DIACHRONIE ET SYNCHRONIE, linguistique ». *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/diachronie-et-synchronie-linguistique/>.

FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel* [en ligne]. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.

- GAMBIE, Yves, 1991. « Travail et vocabulaire spécialisés : prolégomènes à une socio-terminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 36, n° 1, pp. 8-15. ISSN 14921421. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/002795ar>.
- GAMBIE, Yves, 1993. « Vers une histoire sociale de la terminologie ». *Le Langage et l'homme* [en ligne]. Vol. 28, n° 4, pp. 233-246. ISSN 04587251. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=4288769>.
- GAMBIE, Yves, 1994/1995. « Implications épistémologiques et méthodologiques de la socioterminologie ». *ALFA* [Actes de langue française et de linguistique, Halifax (Nova Scotia, Canada) : Universitas Dalhousiana]. Vol. 7/8 « Terminologie et linguistique de spécialité – Études de vocabulaires et textes spécialisés », pp. 99-115.
- GARCÍA DE QUESADA, Mercedes et REIMERINK, Arianne, 2010. « Frames, contextual information and images in terminology ». In : *Terminology in Everyday Life* (sous la direction de Marcel THELEN et Frieda STEURS). Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. pp. 97-122. Terminology and Lexicography Research and Practice, 13. ISBN 9789027223371 9027223378 9789027288592 9027288593.
- GAUDIN, François, 1993a. « Socioterminologie : du signe au sens, construction d'un champ ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 38, n° 2, pp. 293-301. ISSN 00260452 14921421. DOI 10.7202/002812ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/META/1993/v38/n2/002812ar.pdf>.
- GAUDIN, François, 1993b. *Socioterminologie : des problèmes sémantiques aux pratiques institutionnelles*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen. Publications de l'Université de Rouen, 182. 254 pp. ISBN 978877750363.
- GAUDIN, François, 1994. « La socioterminologie : présentation et perspectives » [en ligne]. *Langage & Travail – Cahiers du Réseau Langage et Travail – École Polytechnique, Paris*. N° 7, pp. 6-15. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.langage.travail.crg.polytechnique.fr/cahiers/Cahier_7.pdf.
- GAUDIN, François, 2003. *Socioterminologie : une approche sociolinguistique de la terminologie*. Bruxelles : De Boeck & Larcier : Duculot. Champs linguistiques. 296 pp. ISBN 9782801113196.
- GAUDIN, François, 2005. « La socioterminologie ». *Langages* « La terminologie : nature et enjeux ». N° 157. ISSN 0458726X. pp. 80-92.
- GÉMAR, Jean-Claude, 1980. « La langue juridique, langue de spécialité au Québec: éléments de méthodologie ». *The French Review* [en ligne]. Vol. 53, n° 6, pp. 880-893. ISSN 0016111X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/391928>.
- GLATIGNY, Michel et BOUVEROT, Danielle (coll.), 1990. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. 193 pp. ISBN 2907170031 9782907170031.
- GLEDHILL, Christopher et FRATH, Pierre, 2007. « Collocation, phrasème, dénomination : vers une théorie de la créativité phraséologique ». *La linguistique* [en ligne]. Vol. 43, n° 1, pp. 63-88. ISSN 0075966X, 21010234. DOI 10.3917/ling.431.0063. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2007-1-page-63.htm>.
- GOFFIN, Roger, 1989. « La terminologie des sciences et des techniques nucléaires. Un cas de diachronie récente ». In : *Terminologie diachronique : actes* (Caroline de Schaezen, réd.). Bruxelles : Centre de Terminologie de Bruxelles. pp. 94-107. ISBN 9782853192057.
- GÖKE, Regina, 2010. « Résultats d'études d'implantation terminologique. Étude d'implantation des termes français de la mercatique ». In : *L'évaluation des politiques linguistiques*. Actes du colloque du 23 octobre 2009 organisé à l'École normale supérieure [...] sous le patronage de Yves Chauvin. Paris : Société française de terminologie. Actes réunis et mis en forme par Loïc Depecker et Violette Dubois. (« *Le savoir des mots* »). N° 7. pp. 55-68. ISBN 9782918214045.
- GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER, Adelina, 2006. *Terminografía, lenguajes profesionales y mediación interlingüística : aplicación metodológica al léxico especializado del sector industrial del calzado y de las industrias afines* [en ligne]. Thèse doctorale en philologie anglaise. Alicante : Universidad de Alicante. 846 pp. ISBN 8461127145. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/760/1/tesis_adelina_gomez.pdf.
- GONZÁLEZ, Luis, 1997. « El terminólogo como mediator lingüístico » [en ligne]. In : *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Madrid : Editorial Complutense, Ediciones del Orto. pp. 679-688. ISBN 8479231122. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/77_gonzalez.pdf.
- GOUADEC, Daniel, 2004. « Terminologie et traduction ». In : *La terminologie discipline scientifique* (Actes du colloque du 17 octobre 2003). Paris : Société française de terminologie. pp. 23-30. Le savoir des mots. ISBN 2952189315.
- GOUADEC, Daniel, 1990. *Terminologie : constitution des données* [en ligne]. Paris : Afnor. Afnor gestion. 218 pp. ISBN 9782124848119. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.gouadec.net/publications/Terminologie_ConstitutionDonnees.pdf.
- GOUADEC, Daniel, 1989. *Le traducteur, la traduction et l'entreprise*. Paris : Afnor. ISBN 9782124847112. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.gouadec.net/publications/Le%20traducteur,%20la%20traduction%20et%20l%27entreprise%20Daniel%20GOUADEC.pdf>.

- GRABAR, Natalia, 2004. *Terminologie médicale et morphologie. Acquisition de ressources morphologiques et leur utilisation pour le traitement de la variation terminologique* [en ligne]. Thèse doctorale (Informatique médicale). Paris : Université Paris 6. 228 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://natalia.grabar.free.fr/publications/grabar-phd2004.pdf>.
- GRÉCIANO, Gertrud, 1993. « Vers une modélisation phraséologique : Acquis et projets d'EUROPHRAS ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 10 (« La phraséologie »), pp. 16-22. ISSN 10155716. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/rifal/PDF/tn10/theme1/tn10_Gr%C3%A9ciano.pdf.
- GUESPIN, Louis, 1995. « La circulation terminologique et les rapports entre science, technique et production ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 40, n° 2, pp. 206-215. ISSN 14921421. DOI 10.7202/002980ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/002980ar>.
- GUILLAUME, Astrid, 2010. « Diachronie et synchronie : passerelles (étymo)logiques ». *Texto ! Textes & Cultures* [en ligne]. Vol. XV, n° 2. ISSN 17730120. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2557>.
- GUTIÉRREZ, Bertha M, 2010. « Similitudes entre las ciencias del lenguaje y la medicina ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- H** _____
- HARVEY, Malcolm, 2006. « Stratégies d'équivalences en traduction juridique, ou le traducteur comme interface ». Dans : GREENSTEIN, Rosalind (dir.), *Langues et cultures : une histoire d'interface*. Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 105-114. ISBN 9782859445454.
- HARVEY, Malcolm, 2000. « A Beginner's Course in Legal Translation : the Case of Culture-bound Terms ». Dans : ASSOCIATION SUISSE DES TRADUCTEURS, TERMINOLOGUES ET INTERPRÈTES, UNIVERSITÉ DE GENÈVE et ÉCOLE DE TRADUCTION ET D'INTERPRÉTATION, *La traduction juridique : histoire, théorie(s) et pratique : colloque international organisé par l'École de traduction et d'interprétation et l'Association suisse des traducteurs, terminologues et interprètes, à l'Université de Genève, les 17, 18 et 19 février 2000* [en ligne]. Genève : ASTTI. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.tradulex.com/Actes2000/harvey.pdf>.
- HARLER, Gerda, 2010. « La búsqueda de una lengua para la comunicación científica en las academias europeas (siglos XVII-XIX) ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- HERMANS, Ad, 1992. « Besoins et ressources en terminologie dans cinq domaines ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 37, n° 2, pp. 316-331. ISSN 14921421. DOI 10.7202/003063ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1992-v37-n2-meta336/003063ar.pdf>.
- HOLZEM, Maryvonne, 2004. « La médiation terminologique ». In : *Les médiations langagières, volume I – Actes du colloque international « La médiation : marquages en langue et en discours »*. Publication de l'Université de Rouen. pp. 143-153. ISBN 9782877753689.
- HORVATH, Louise, 2015. « Un poisson pas comme les autres : il a le sang chaud !. *Sciences et avenir* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.sciencesetavenir.fr/animaux/20150518.0BS9094/un-poisson-pas-comme-les-autres-il-a-le-sang-chaud.html>.
- HUMBLEY, John, 1998. « Le terminologue et le spécialiste de domaine ». *ASP. la revue du GERAS* [en ligne]. N° 19-22, pp. 137-149. ISSN 12468185. DOI 10.4000/asp.2789. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://asp.revues.org/2789?lang=fr>.
- HUMBLEY, John, 2001. « Quelques enjeux de la dénomination en terminologie » [en ligne]. *Cahiers de praxématique*. N° 36, pp. 93-115. ISSN 07654944. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://praxématique.revues.org/338>.
- HUMBLEY, John, 2011a. « Vers une méthode de terminologie rétrospective ». *Langages*. N° 183 : Néologie. pp. 51-62. ISSN 0458726X. [Consulté le 15 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-langages-2011-3-page-51.htm>.
- HUMBLEY, John, 2011b. « Terminologie et traduction une complémentarité oubliée ? » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://odel.irevues.inist.fr/tralogy/index.php?id=63See>.
- HUMBLEY, John et GARCÍA PALACIOS, Joaquín, 2012a. « Neology and terminological dependency ». *Terminology*. Vol. 18, n° 1, pp. 59-85. ISSN 09299971. DOI 10.1075/term.18.1.04hum.
- HUMBLEY, John, 2012b. « Retour aux origines de la terminologie : l'acte de dénomination, Back to basics in terminology : the act of naming ». *Langue française* [en ligne]. N° 174, pp. 111-125. ISBN 9782200927783. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2012-2-page-111.htm>.
- HUMBLEY, John, 2018a. « L'onomasiologie comme principe de la néonymie diachronique ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-16. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=272>.

- HUMBLEY, John, 2018b. « Socioterminology ». In : *Language for special purposes : an international handbook*. Berlin ; Boston : De Gruyter Mouton. pp. 469-488. ISBN 9783110228007.
- I _____
- INSTITUT PORPHYRE SAVOIR ET CONNAISSANCE (Annecy), SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE TERMINOLOGIE, UNIVERSITÉ DE SAVOIE ET UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE (Paris), 2007. *Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2007 : Annecy, 1^{er} juin 2007*. Annecy : Institut Porphyre, savoir et connaissance. ISBN 2951645376.
- INSTITUT PORPHYRE SAVOIR ET CONNAISSANCE (Annecy), SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE TERMINOLOGIE, UNIVERSITÉ DE SAVOIE ET UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE (Paris), 2012. *Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2011 : Annecy, 26 et 27 mai 2011*. Annecy : Institut Porphyre, savoir et connaissance. ISBN 2951645376.
- INTERNATIONAL ASTRONOMICAL UNION, 2006. « Résolutions 5 et 6 » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.iau.org/static/resolutions/Resolution_GA26-5-6_French.pdf.
- ISO (Organisation internationale de normalisation), Comité Technique I.37, Terminologie (Principes et coordination), Sous-comité SC1, Principes de terminologie, 2000a. *Norme internationale ISO 704 : Travail terminologique : principes et méthodes = Terminology work : principles and methods*. Genève : ISO.
- ISO (Organisation internationale de normalisation), Comité technique ISO/TC 37, Terminologie (principes et coordination), Sous-comité SC1, Principes de terminologie, 2000b. *Norme internationale ISO 1087 : Travaux terminologiques – Vocabulaire ; Partie 1 : « Théorie et application » = Terminology work : Vocabulary ; Part 1 : « Theory and application »*. 1^{ère} édition. Genève, [Suisse] : ISO.
- ISO (Organisation internationale de normalisation), Comité Technique I.37, Terminologie (Principes et coordination), Sous-comité SC1, Principes de terminologie, 2007. *Norme internationale ISO 860 : Travaux terminologiques : Harmonisation des concepts et des termes = Terminology work : harmonization of concepts and terms*. Genève : ISO.
- IULATERM et OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2010. *Lexique trilingue de l'assurance = Trilingual insurance lexicon = Léxico trilingüe de seguros* [en ligne]. [Barcelone, Espagne] ; Montréal : IULATERM, Université Pompeu Fabra ; Office québécois de la langue française. 94 pp. ISBN 9782550580843. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/lex_assurances_20100416.pdf.
- J _____
- JAUCOURT, DAUBENTON, VENEL et D'ALEMBERT, 1751. « Placenta ». *L'Encyclopédie* [en ligne]. 1^{ère} édition. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/PLACENTA.
- JONES, Richard F., 1932. « Science and Language in England of the Mid-Seventeenth Century ». *The Journal of English and Germanic Philology* [en ligne]. Vol. 31, n° 3, pp. 315-331. ISSN 03636941. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/27703647>.
- K _____
- KACPRZAK, Alicja, 2010. « Diachronie et technolectes ». *Études Romanes de Brno* [en ligne]. Vol. 31, n° 1, pp. 49-53. ISSN 18037399. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hdl.handle.net/11222.digilib/114916>.
- KOCH, Christian, 2016. « Textes et discours en musicologie ». Dans : FORNER, Werner et THÖRLE, Britta (dir.), *Manuel des langues de spécialité* [en ligne]. Berlin Boston : de Gruyter, pp. 169-184. *Manuals of Romance Linguistics, Volume 12*. ISBN 9783110313437. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.degruyter-com/view/product/205713>.
- KOČOUREK, Rostislav, 1985. « Terminologie et efficacité de la communication : critères linguistiques ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 30, n° 2, pp. 119-128. ISSN 00260452, 14921421. DOI 10.7202/003331ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003331ar>.
- L _____
- LAGANE, René, 1969. « Problèmes de définition. Le sujet. ». *Langue française* [en ligne]. N° 1 : *La syntaxe*, pp. 58-62. ISSN 00238368. DOI 10.3406/lfr.1969.5399. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_1_1_5399.
- LARGE, Lucie, 2017. *Redonner du sens au cours de Formation musicale aujourd'hui* [en ligne]. Mémoire de fin d'études – Diplôme d'État de professeur de musique. CEFEDEM Rhône-Alpes. 44 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/large_luciebd.pdf.
- LAVAGNINO, Elisa, 2012. « Le cycle de vie des termes complexes : une étude en synchronie et diachronie de l'expansion et de la réduction dans les textes de spécialité ». *Studii de lingvistică* [en ligne]. N° 2, pp. 143-167. ISSN 22482547, 22845437. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://studiidelingvistica.uoradea.ro/docs/2-2012/pdf_uri/Lavagnino.pdf.

- LEBOUC, Georges, 2008. *Parlez-vous le politiquement correct ?*. Bruxelles : Éditions Racine. Collection « Autour des mots ». 124 pp. ISBN 9782873865184.
- LEFEUVRE, Luce et CONDAMINES, Anne, 2015. « Constitution d'une base bilingue de marqueurs de relations conceptuelles pour l'élaboration de ressources termino-ontologiques ». Dans : *Proceedings of TIA'2015* [en ligne]. pp. 173-178. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01379529/>.
- LELUBRE, Xavier, 1998. « Conception d'un dictionnaire terminologique et phraséologique trilingue anglais-français-arabe dans le domaine de l'optique ». In : [Collectif d'auteurs] – *Lexicomatique et dictionnaires* [en ligne]. Paris/Montréal : Agence universitaire de la francophonie (AUF). pp. 163-172. ISBN 9782920021709. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.bibliotheque.auf.org/doc_num.php?expln_um_id=795.
- LERAT, Pierre, 2009. « Variabilité et harmonisation terminologiques ». *Publif@rum* [en ligne]. N° 12 – Atti Convegno Assiterm ISSN 18247482. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.publiforum.it/ezine_articles.php?art_id=165.
- LEROY-TURCAN, Isabelle, 1999. « Modalités de création d'une base informatisée « vocabulaire de la marine au 17^e siècle » : problèmes relatifs aux corpus de référence et aux documents permettant de vérifier la vitalité des termes ». In : *Terminologie maritime : traduire et communiquer*. Actes du 1^{er} colloque international de terminologie maritime, édités par Daniel L. Newman et Marc Van Campenhoutd. Bruxelles : Les Éditions du Hazard. pp. 70-92. ISBN 2930154039.
- LERVAD, Susanne, NOSCH, Marie-Louise et DURY, Pascaline, 2012. « Verbal and Non-Verbal configurations of textiles : a diachronic study ». In : *Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2011 : Annecy, 26 et 27 mai 2011* [en ligne]. Annecy : Institut Porphyre Savoir et Connaissance (Annecy), Société française de terminologie, Université de Savoie, Université Sorbonne Nouvelle (Paris). pp. 201-220. [Consulté le 7 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://ontologia.fr/TOTh/Conference/TOTh2011/TOTh-2011-actes-website.pdf>.
- L'HOMME, Marie-Claude, 1998. « Le statut du verbe en langue de spécialité et sa description lexicographique ». *Cahiers de lexicologie : Revue internationale de lexicologie et lexicographie* [en ligne]. Vol. 73, n° 1998-2, pp. 61-84. ISSN 22620346. DOI 10.15122/isbn.978-2-8124-4325-1.p.0065. [Consulté le 9 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/265597506_Le_statut_du_verbe_en_langue_de_specialite_et_sa_description_lexicographique.
- L'HOMME, Marie-Claude et SAN MARTÍN PIZARRO, Antonio, 2016. « Définition terminologique : systématisation de règles de rédaction dans les domaines de l'informatique et de l'environnement ». *Cahiers de lexicologie : Revue internationale de lexicologie et lexicographie* [en ligne]. N° 109, pp. 145-172. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://lexicon.ugr.es/pdf/LHomme829_2016.pdf.
- LIGAS, Pierluigi, 2008. « Marqueurs définitionnels et marqueurs relationnels dans les définitions du DAAFAPS » [en ligne]. pp. 1007-1014. ISBN 9788496742673. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://euralex.org/publications/marqueurs-definitionnels-et-marqueurs-relationnels-dans-les-definitions-du-daafaps/>.
- LOFFLER-LAURIAN, Anne-Marie, 1983. « Typologie des discours scientifiques : deux approches ». *Études de Linguistique Appliquée* [en ligne], n° 53, pp. 48-61. ISSN 0071190X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://search-proquest-com.bibelec.univ-lyon2.fr/docview/1307657387?accountid=16511>.
- LOPEZ DÍAZ, Montserrat, 2014. « L'euphémisme, la langue de bois et le politiquement correct – Changements linguistiques et stratégies énonciatives ». *L'Information grammaticale* [en ligne]. N° 143, pp. 47-55. ISSN 17831601. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/9823227/L_euph%C3%A9misme_la_langue_de_bois_et_le_politiquement_correct_changements_linguistiques_et_strat%C3%A9gies_%C3%A9nonciatives.
- LOUBIER, Christiane et ROUSSEAU, Louis-Jean, 1994. « L'acte de langage, source et fin de la terminologie ». In : ALFA – Actes de langue française et de linguistique. Actes du XV^e Congrès international des linguistes, Table ronde « Terminologie et linguistique de spécialité – Étude de vocabulaires et textes spécialisés ». Halifax (Canada) : Universitas Dalhousiana. Volume 7/8 1995/1994. pp. 75-87. ISSN 0838134.

M

- MAIA, Clarinda, 2012. « Linguística Histórica e Filologia ». In : LOBO, Tânia et al., *Rosae : linguística histórica, história das línguas e outras histórias* [en ligne]. Salvador : EDUFBA. pp. 533-542. ISBN 9788523212308. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://books.scielo.org/id/67y3k/pdf/lobo-9788523212308-38.pdf>.
- MANIEZ, François, 2001. « La traduction du nom adjectival en anglais médical ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 46, n° 1, pp. 56-67. ISSN 00260452, 14921421. DOI 10.7202/003548ar. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003548ar>.
- MANIEZ, François, 2009a. « La mise en équivalence des adjectifs relationnels du domaine médical : étude du suffixe -ionnel ». Dans : CONFÉRENCE INTERNATIONALE SUR LA THÉORIE SENS-TEXTE, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, OBSERVATOIRE DE LINGUISTIQUE SENS-TEXTE, et al. (dir.), *Proceedings of Fourth International Conference on Meaning-Text Theory (MTT'09) and International Workshop on Terminology and Lexical Semantics (TLS'09) 16-19 June*

- 2009, *Université de Montréal, Montreal (Quebec)*. [en ligne]. Montréal : Observatoire de linguistique sens-texte, pp. 32-41. ISBN 9782981114914. [Consulté le 9 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://olst.ling.umontreal.ca/pdf/ProceedingsTLS09.pdf>.
- MANIEZ, François, 2009b. « L'adjectif dénominal en langue de spécialité : étude du domaine de la médecine ». *Revue française de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. XIV, n° 2, pp. 117-130. ISSN 1875368X. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2009-2-page-117.htm>.
- MARENGO, Sandro Marcio Drumond Alves, 2016. « Crítica Textual e Terminografia Diacrônica : bases para preparação da socioterminologia histórica ». *LaborHistórico* [en ligne]. Vol. 2, n° 2, pp. 86-112. ISSN 23596910. DOI 10.24206/LH.V2I2.10004. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/10004>.
- MARINELLI Rita, SPADONI Giovanni et CUCURULLO Sebastiana, 2010. « Adding information to a terminological database by means of image files » [en ligne]. In *Global Wordnet Conference 2010*. Mumbai, India [s. n.]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cfilt.iitb.ac.in/gwc2010/pdfs/30_adding_image_info_to_wordnet__Marinelli.pdf.
- MARTINET, André, 1990. « La synchronie dynamique ». *La Linguistique* [en ligne]. Vol. 26, n° 2, pp. 13-23. ISSN 0075966X. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/30247929>.
- MAURAI, Jacques, 1985. *Aspects de l'aménagement linguistique du Québec* [en ligne]. Québec : Conseil de la Langue Française. ISBN 9782550120285. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse [http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_igccpplus_pi4\[file\]=publications/pubc142/c142-1.html](http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_igccpplus_pi4[file]=publications/pubc142/c142-1.html).
- MAUTNER, Gerlinde, RAINER, Franz, ROSS, Christopher J., KNAPP, Karlfried, PERRIN, Daniel et VERSPOOR, Marjolijn (éd.), 2017. *Handbook of business communication : linguistic approaches*. Boston Berlin : De Gruyter Mouton. Handbooks of applied linguistics, communication competence, language and communication problems, practical solutions / edited by Karlfried Knapp, Daniel Perrin, Marjolijn Verspoor ; volume 13. 700 pp. ISBN 1614514860, 9781614514862.
- MAZIÈRE, Francine, 1990. « Les marques de *fabrique*. Marquage et marques de domaine dans les dictionnaires classiques, du *Furetière* (1690) aux *Trévoux* (1771) ». In GLATIGNY, Michel (coordonnateur) et BOUVEROT, Danielle. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. pp. 89-112. ISBN 2907170031 9782907170031.
- MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DE L'ALIMENTATION (France), [s. d.]. « DLC, DDM... c'est quoi ? » | Alim'agri [en ligne]. Site du ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://agriculture.gouv.fr/dlc-ddm-cest-quoi>.
- MOLINA SALINAS, Claudio et FRANCO TRUJILLO, Erik Daniel, 2018. « Una metodología para la construcción de un sistema conceptual para un tesoro de las artes especiales en México ». *Terminalia* [en ligne]. N° 18, pp. 25-36. ISSN 20136706. DOI 10.2436/20.2503.01.124. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.raco.cat/index.php/Terminalia/article/view/351487/442688>.
- MØLLER, Bernt, 1998. « À la recherche d'une terminochronie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 43, n° 3, pp. 426. ISSN 00260452. DOI 10.7202/003655ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003655ar>.
- MOUHOUCHE, Ali et EL-HAJJAMI, Abdelkrim, 2013. « Étude diachronique et évolution du concept de résonance en physique ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 58, n° 2, pp. 430. ISSN 00260452. DOI 10.7202/1024182ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1024182ar>.
- N _____
- NOYES, Gertrude E., 1951. « The Beginnings of the Study of Synonyms in England ». *PMLA* [en ligne]. Vol. 66, n° 6, pp. 951. ISSN 00308129. DOI 10.2307/460151. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/460151>.
- NYCKEES, Vincent, 2006. « Rien n'est sans raison : les bases d'une théorie continuiste de l'évolution sémantique ». In : CANDEL, Danielle et GAUDIN, François, *Aspects diachroniques du vocabulaire*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre. pp. 15-88. ISBN 2877756025.
- O _____
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE et COLLÈGE ROYAL DES MÉDECINS ET CHIRURGIENS DU CANADA, 2019. *Vocabulaire de la chirurgie* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.]. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/documents/vocabulaire-chirurgie.pdf>.
- P _____
- PARIZOT, Anne, 2014. « Entre socioterminologie et ethnoterminologie de l'entreprise ». *Revue interdisciplinaire « Textes & contextes »* [en ligne]. N° 9 (2014) : « Le Temps guérit toutes les blessures : La Résistance à l'autorité de l'Histoire dans les concepts de nation et de nationalisme ». ISSN 1961991X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1171&lang=fr>.
- PAVEL, Silvia, 1991. « Changement sémantique et terminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 36, n° 1, pp. 41. ISSN 00260452. DOI 10.7202/

- 003805ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003805ar>.
- PEARSON, Jennifer, 1998. *Terms in context*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. 242 pp. ISBN 9789027298928 9027298920 9781556193422 1556193424.
- PELLETIER, Julie, 2012. *La variation terminologique : un modèle à trois composantes* [en ligne]. Thèse doctorale. Québec : Université Laval. 269 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/23488>.
- PELLETIER, Dominique, 2015 « La terminologie de l'attelage de chevaux selon une approche sociohistorique » [en ligne]. *Actes des XXVII^{es} Journées de linguistique*. Québec : Presses de l'Université Laval. pp. 53-66. ISBN 9782892192926. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://jdl.lli.ulaval.ca/documents/actes/actes_2013_Pelletier.pdf.
- PERCEBOIS, Jacqueline, 2004. « De l'anglais au français en langue de spécialité économique : équivalences attestées et détours des choix traductologiques ». *ASp* [en ligne]. Décembre 2004, n° 45-46, pp. 81-95. ISSN 12468185, 21086354. DOI 10.4000/asp.1055. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/asp/1055>.
- PETREQUIN, Gilles, 2009. « La synonymie au XVII^e siècle : une évolution conceptuelle et pragmatique ». *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique* [en ligne]. N° 141-142, pp. 79-97. ISSN 24252042. DOI 10.4000/pratiques.1297. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://pratiques.revues.org/1297>.
- PICHT, Heribert, 2011. « The Science of Terminology : History and Evolution ». *Terminologija* [en ligne]. n° 18, pp. 6-26. ISSN 1392267X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://lki.lt/wp-content/uploads/2017/06/Terminologija-18-ilovepdf-compressed-ilovepdf-compressed.pdf>.
- PICTON, Aurélie, 2009. *Diachronie en langue de spécialité. Définition d'une méthode linguistique outillée pour repérer l'évolution des connaissances en corpus. Un exemple appliqué au domaine spatial* [en ligne]. Thèse doctorale soutenue à l'Université Toulouse le Mirail-Toulouse II le 20 octobre 2009. 389 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00429061/>.
- PICTON, Aurélie, 2010. « Marqueurs et contextes riches en connaissances pour observer l'évolution en diachronie courte ». In : *Reconceptualizing LSP. Online proceedings of the XVII European LSP Symposium 2009* [en ligne]. Aarhus : Heine C. et Enberg J., eds. ISBN 9788778824745. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://bcom.au.dk/fileadmin/www.asb.dk/isek/picton.pdf>.
- PIMENTEL, Janine, 2015. « Using frame semantics to build lexical resource on legal terminology ». Dans : KOCKAERT, Hendrik J. et STEURS, Frieda, *Handbook of Terminology*. Vol. 1. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2 vol., pp. 425-450. ISBN 9027269564.
- PRÉVOST, Sophie, 2009. « Diachronie et langue ancienne : une approche spécifique » [en ligne]. Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, 15 décembre 2009. La clé des Langues. ISSN 21077029. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/langue/domaine-de-la-linguistique/diachronie-et-langue-ancienne-une-approche-specifique>.
- PRUVOST, Jean, 1994. « L'illustration dictionnaire et les technocetes dans les dictionnaires sémasiologiques », *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne], vol. 39, n° 4. ISSN 00260452. DOI 10.7202/003877ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003877ar>.
- PRUVOST, Jean, 1995. « Illustrations dictionnaires. Technocetes et dictionnaires d'apprentissage ». *Linx* [en ligne]. Vol. 6, n° 1, pp. 259-278. ISSN 02468743. DOI 10.3406/linx.1995.1354. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1995_hos_6_1_1354.
- PRUVOST, Jean, 2006. *Les dictionnaires français : outils d'une langue et d'une culture*. Paris : Ophrys. Collection L'essentiel français. 199 pp. ISBN 270801143X, 9782708011434.
- Q** _____
- QUÉBEC et SOCIÉTÉ DES TRADUCTEURS DU QUÉBEC (éd.), 1982. *Le rôle du spécialiste dans les travaux de terminologie : actes du troisième Colloque OLFSTQ de terminologie : Sainte-Marguerite (Québec) du 13 au 15 février 1980*. Québec : Gouvernement du Québec, Office de la langue française. 281 pp. ISBN 9782551046546.
- R** _____
- RÉMI-GIRAUD, Sylvianne et PANIER, Louis, 2003. *La polysémie ou l'empire des sens : lexique, discours, représentations*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. Linguistique et sémiologie. ISBN 2729707131.
- « Resurgence », n., [sans date]. OED Online [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 9 septembre 2017]. Disponible à l'adresse <http://www.oed.com/view/Entry/164095?redirectedFrom=resurgence>.
- RENWICK, Adam, 2016. « « ORBITE LEO » : précision, pertes, paradigmes et pléonasmes dans la traduction des sigles de l'orbitologie ». *Diversité et identité culturelle en Europe* [en ligne]. N° 13.1, pp. 153-162. ISSN 20670931. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://diversite.eu/pdf/13_1/DICE_13_1_2016_Adam%20RENWICK.pdf.
- REY, Alain, 1979. *La terminologie : noms et notions*. Paris : Presses universitaires de France. Que sais-je ?, 1780. 127 pp. ISBN 2130360475 9782130360476.
- REY, Alain, 1982. *Encyclopédies et dictionnaires*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France. Que sais-je ?, 127 pp. ISBN 9782130374473.

- REY, Alain, 1990. « Les marques d'usage et leur mise en place dans les dictionnaires du XVII^e siècle : le cas de Furetière ». In : GLATIGNY, Michel (coordonnateur) et BOUVEROT, Danielle. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. pp. 17-30. ISBN 2907170031 9782907170031.
- REY, Alain (éd.), 1993. *Dictionnaire historique de la langue française: contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés*. Paris : Dictionnaires Le Robert. ISBN 9782850361876.
- REY-DEBOVE, Josette, 1971. *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*. The Hague : Mouton. 329 pp. ISBN 9783111323459.
- RICHELET, Pierre, 1680. *Dictionnaire françois* [en ligne]. Genève : Jean Herman Widerhold. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier.com>.
- RICKARD, Peter, 1992. *The French Language in the Seventeenth Century: Contemporary Opinion in France*. Woodbridge : D. S. Brewer. 551 pp. ISBN 9780859913539.
- RICO, Christophe, 2005. « Le signe, « domaine fermé ». Saussure et le Cours de linguistique générale, cent ans après ». *Poétique* [en ligne]. Vol. 144, n° 4, pp. 387-411. ISSN 9782020687720. DOI 10.3917/poeti.144.0387. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-4-page-387.htm>.
- RIGGS, Fred W., 1989. « Terminology and Lexicography : Their Complementarity ». *International Journal of Lexicography*, vol. 2 n° 2, pp. 89-110. ISSN 09503846.
- RIVIÈRE D'ARC, Hélène (dir.) et ADELL, Germain, 2001. *Nommer les nouveaux territoires urbains* [en ligne], UNESCO, MSH, coll. « les mots de la ville » vol. 1 « les mots de la ville », vol. 2, Paris : Maison des Sciences de l'Homme (Unesco), 280 pp. ISBN 2735109151 9782735109159. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.openedition.org/editionsms/1401?lang=fr>.
- ROUSSEAU, Delphine-Anne, 2018. « Early music and terminological resurgence : A diachronic study of French and English music terminology from the second half of the 17th century ». *Rasprave : Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* [en ligne]. Vol. 44, n° 2, pp. 643-661. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hrcak.srce.hr/218071>.
- ROUSSEAU, Delphine-Anne, 2014. *La terminologie musicale en France et en Angleterre à la deuxième moitié du XVII^e siècle – Une étude en diachronie statique*. Mémoire de Master. Lyon : Université Lumière Lyon 2. 110 pp.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 1988. « Terminologie et virage terminologique ». In *Actes du sixième colloque OLF STQ de terminologie*. Québec : Gouvernement du Québec et Office de la langue française. pp. 70-86. ISBN 9782550184942.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 1995. « Principes méthodologiques du travail terminologique au sein du Réseau de terminologie Realiter ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 14, pp. 82-84. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/tn14/tn14_Rousseau_Union%20Latine.pdf.
- ROUSSEAU, Louis-Jean et LAPOINTE-GIGUÈRE, Micheline, 1996. « Actes de la table ronde sur les banques de terminologie : tenue à Québec les 18 et 19 janvier 1996 ». In : *Terminologies nouvelles* [en ligne], n° 15. Réseau international de néologie et de terminologie. 176 pp. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/cahiers/rint15.html>.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 1998. « Les pratiques terminographiques en contexte du développement d'une banque de terminologie » in *Cursos da Arrábida, Terminologia : questões teóricas, métodos e projectos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1998, pp. 121-152. ISBN 9721044601.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 2005. « Terminologie et aménagement des langues ». *Langages* [en ligne]. Vol. 157, n° 1, pp. 94-103. ISSN 0458726X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-langages-2005-1-page-94.htm>.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 2013. « Terminologie et médiation linguistique : un mariage de raison ». In : *Dans tous les sens du terme*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. pp. 45-59. ISBN 9782760320529.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, [2018]. « L'illustration en terminologie, substitut ou complément incontournable de la définition ? » [manuscrit en ligne]. [Consulté le 3 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01966178>.
- S _____
- SABLAYROLLES, Jean-François, 2006. « Terminologie de la néologie : lacunes, flottements et trop-pleins ». *Syntaxe et sémantique* [en ligne]. Vol. 7, n° 1, pp. 79. ISSN 16236742, 22712852. DOI 10.3917/ss.007.0079. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-syntaxe-et-semantique-2006-1-page-79.htm>.
- SABLAYROLLES, Jean-François, 2018. « Néologie et / ou évolution du lexique ? Le cas des innovations sémantiques et celui des archaïsmes ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-14. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=231&file=1>.
- SAGER, Juan C., DUNGWORTH, David et McDONALD, Peter F., 1980. *English special languages : principles and practice in science and technology*. Wiesbaden : Brandstetter. 368 pp. ISBN 3870970944 9783870970949.
- SANCHEZ, Adeline, 2018. « La création lexicale en médecine médiévale : l'exemple des traductions

- françaises du *Lilium medicinae* de Bernard de Gordon, conservées dans les manuscrits français 1288, 1327 et 19989 de la Bibliothèque nationale de France ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-13. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=261&file=1>.
- SANZ ESPINAR, Gemma, 2012. « Terminologie plurilingue des Sciences Humaines et Sociales : approche pragmatique et conceptuelle ». *Synergies Espagne* [en ligne]. N° 5, pp. 17-27. ISSN 19619359 22606513. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.gerflint.fr/Base/Espagne5/sanz_espinar.pdf.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 2005. *Cours de linguistique générale* [en ligne]. Genève : Arbre d'Or. 253 pp. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://arbredor.com/ebooks/CoursLinguistique.pdf>.
- SAVATOVSKY, Dan et CANDEL, Danielle, 2007. « Présentation ». *Langages* [en ligne]. Vol. 168, n° 4 « Genèse de la terminologie contemporaine », pp. 3-10. ISSN 0458726X. DOI 10.3917/lang.168.0003. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-langages-2007-4-page-3.htm>.
- SEPPÄLÄ, Selja, 2004. *Composition et formalisation conceptuelles de la définition terminographique* [en ligne]. Mémoire présenté à l'École de traduction et d'interprétation pour l'obtention du DEA en traitement informatique multilingue. Genève, [Suisse] : Université de Genève. 200 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://seljaseppala.files.wordpress.com/2009/10/seppala-dea.pdf>.
- SEPPÄLÄ, Selja, 2007. « La définition en terminologie : typologies et critères définitoires ». In : *TOTH 2007 : Terminologie et Ontologie : Théories et Applications* [en ligne]. Annecy. pp. 23-43. ISBN 2951645376. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://ontologia.fr/TOTH/Conference/TOTH2007/TOTH2007_actes-website.pdf.
- SILVA, Raquel, COSTA, Rute et FERREIRA, Fátima, 2004. « Entre langue générale et langue de spécialité : une question de collocations ». *Ela. Études de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. no 135, n° 3, pp. 347-359. ISSN 0071190X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ELA_135_0347.
- SLODZIAN, Monique, 1995. « Transfert de connaissances nouvelles et aménagement terminologique ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 40, n° 2, pp. 238-243. ISSN 00260452. DOI 10.7202/004170ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/004170ar>.
- SNELL-HORNBY, Mary, PÖCHHACKER, Franz, KAINDL, Klaus et TRANSLATION STUDIES CONGRESS, 1994. *Translation studies : an interdiscipline : [selected papers from the Translation Studies Congress, Vienna, 9-12 September 1992]*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins. ISBN 9027221413 9789027221414 1556194781 9781556194788.
- SOCIÉTÉ DE L'INDUSTRIE MINÉRALE (FRANCE), 1972. *Dictionnaire français de minéralurgie*. Saint-Étienne : Société de l'industrie minérale. Minéralurgie, 2. 79 pp.
- SOUBRIER, Jean, 2016. « Les termes d'emprunt dans les langues de spécialité ». Dans : FORNER, Werner et THÖRLE, Britta (dir.), *Manuel des langues de spécialité* [en ligne]. Berlin Boston : de Gruyter, pp. 82-100. *Manuals of Romance Linguistics, Volume 12*. ISBN 9783110313437. [Consulté le 22 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.degruyter.com/view/product/205713>.
- SPRINGMANN, Uwe et LÜDELING, Anke, 2017. « OCR of historical printings with an application to building diachronic corpora : A case study using the RIDGES herbal corpus ». *Digital Humanities Quarterly* [en ligne]. Vol. 11, n° 2. ISSN 19384122. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000288/000288.html>.
- T
- TEBÉ, Carles, 2010. « La terminologia de la terminologia ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- TEMMERMAN, Rita et VAN CAMPENHOUDT, Marc, 2014. *Dynamics and terminology : an interdisciplinary perspective on monolingual and multilingual culture-bound communication*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company ; ISBN 9789027223401 9027223408 :
- TERMCAT, CENTRE DE TERMINOLOGIA (éd.), 1992. *Diccionari de lingüística : a ... z*. 1^{ère} édition. Barcelona : Fundació Barcelona. Col·lecció Diccionaris terminològics. 219 pp. ISBN 9788488169044.
- THOIRON, Philippe, IWAZ, Jean et ZAUCHE, Nadine, 1993. « Étude d'implantation des arrêtés de terminologie. Domaines : santé et médecine ». In : DEPECKER, Loïc, *La mesure des mots. Cinq études d'implantation terminologique*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen. pp. 47-95. ISBN 2877752240.
- THOIRON, Philippe et BÉJOINT, Henri, 2010. « La terminologie, une question de termes ? » *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 55, n° 1, pp. 105-118. ISSN 00260452, 14921421. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/039605ar>.
- TOMINAC COSLOVICH, Sandra et BORUCINSKY, Mirjana, 2012. « Basic Aspects of Maritime Terminology Management ». In : *Proceedings of IMEC 24 The International Maritime English Conference*. Yangon, Myanmar : Myanmar Maritime University & Uniteam Marine, Myanmar. pp. 198-207.

TSAI, Chienwen, 2017. « Analyse lexicale des verbes culinaires dans les dictionnaires spécialisés ». *Revue française de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. XXII, n° 1, pp. 117-129. ISSN 13861204. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2017-1-page-117.htm>.

V

VAN CAMPENHOUDT, Marc et TEMMERMAN, Rita, 2011. « Les corpus et la recherche en terminologie et en traductologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 56, n° 2, pp. 223-225. ISSN 00260452. DOI 10.7202/1006173ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1006173ar>.

VAN CAMPENHOUDT, Marc, 1994. *Un apport du monde maritime à la terminologie notionnelle multilingue – Étude du dictionnaire du Capitaine Heinrich Paasch De la quille à la pomme de mâ (1885-1901)*. Thèse doctorale soutenue à Paris : Université de Paris XIII. Octobre 1994. 431 pp. + annexes.

VAN CAMPENHOUDT, Marc, 1995. « Réseau notionnel, intelligence artificielle et équivalence en terminologie multilingue : essai de modélisation ». Communication présentée lors des IV^{es} Journées scientifiques du réseau L.T.T. [en ligne]. Lyon. 25-30 septembre 1995. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Marc_Van_Campenhoudt/publication/281385728_Lexicomatique_et_Dictionnaires/links/561c11cf08aea803672436fa/Lexicomatique-et-Dictionnaires.pdf.

VAN CAMPENHOUDT, Marc, 2001. « Pour une approche sémantique du terme et de ses équivalents », *International Journal of Lexicography*, vol. °14 n° 3, pp. 181-210. ISSN 09503846.

VAN DER YEUGHT, Michel, 2004. « La langue de Wall Street entre le milieu professionnel et le grand public ». *Asp. la revue du GERAS* [en ligne]. N° 43-44 : Anglais de spécialité et milieux professionnels, pp. 23-36. ISSN 12468185. DOI 10.4000/asp.995. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://asp.revues.org/995>.

VAN GYSEL, Bénédicte, 1997. « Genèse d'une terminologie au XVIII^e siècle : l'exemple des forges à la Catalane ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 16 « Enquêtes terminologiques », pp. 55-73. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/t16/t16_Van%20Gysel.pdf

VARGA, Cristina, 2012. « « Terminologie en nuage » – la virtualisation de la recherche terminologique ». *Synergies Roumanie* [en ligne]. N° 7, pp. 205-216. ISSN 18418333. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/3477943/Terminologie_e

n_nuage_-La_virtualisation_de_la_recherche_terminologique.

VÉZINA, Robert et OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2009. *La rédaction de définitions terminologiques*. Québec : Office québécois de la langue française. 42 pp. ISBN 9782550554844.

W

WARNESSON, Jocelyne, [sans date]. « Henri de Mondeville ». *Scalpel et Matula* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scalpeletmatula.fr/henri-de-mondeville/>.

WINCHESTER Simon, 2005. *The professor and the madman : a tale of murder, insanity, and the making of the Oxford English Dictionary*. New York : Harper Perennial. 242, 16 pp. ISBN 9780060839789.

WOOLRIDGE, Terence Russon, 2010. « Les Débuts de la lexicographie française. Estienne, Nicot et le *Thrésor de la Langue françoise* 1606 ». Dans : Toronto : Le Net des études françaises [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://homes.chass.utoronto.ca/~wulftric/tiden/debuts/>.

X

XYDOPOULOS, George J. et LAZANA, Irene, 2012. « A view into retronymy as a source of neology ». In : *Journées du CRTT 2012 : La néologie en langue de spécialité – Détection, implantation et circulation des nouveaux termes* [en ligne]. Lyon : Centre de Recherche en Terminologie et en Traduction (CRTT), Université Lumière Lyon 2. pp. 75-98. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Jose_De_Hoyos/publication/326676544_Dury_Pascaline_de_Hoyos_Jose_Carlos_Maniez_Francois_Makri-Morel_Julie_Renner_Vincent_Villar_Diaz_Maria_Belen_La_neologie_en_langue_de_specialite_detection_implantation_et_circulation_des_nouveaux_term/links/5b5d9e71458515c4b2510fa6/Dury-Pascaline-de-Hoyos-Jose-Carlos-Maniez-Francois-Makri-Morel-Julie-Renner-Vincent-Villar-Diaz-Maria-Belen-La-neologie-en-langue-de-specialite-detection-implantation-et-circulation-des-n.pdf?origin=publication_detail.

Z

ZANOLA, Maria Teresa, 2010. « Histoire des sciences et des techniques, histoire des dictionnaires : quelques réflexions », *Les Cahiers du Dictionnaire*, n° 2, pp. 37-52. ISSN 9782812403224.

ZANOLA, Maria Teresa, 2017. « La terminologie des arts et métiers entre production et commercialisation : une approche diachronique ». *Terminalia* [en ligne]. N° 17, pp. 16-23. ISSN 20136706. [Consulté le 14 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/142930>.

Terminologie historique dans d'autres domaines que la musique _____

- B** _____
- BELHOSTE, Bruno, 1989. « Les caractères généraux de l'enseignement secondaire scientifique : de la fin de l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale ». *Histoire de l'éducation* [en ligne]. Vol. 41, n° 1, pp. 3-45. ISSN 02216280. DOI 10.3406/hedu.1989.1627. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/hedu_0221-6280_1989_num_41_1_1627.
- BELHOSTE, Bruno, 1990. « L'enseignement secondaire français et les sciences au début du XX^e siècle. La réforme de 1902 des plans d'études et des programmes ». *Revue d'histoire des sciences* [en ligne]. Vol. 43, n° 4, pp. 371-400. ISSN 01514105. DOI 10.3406/rhs.1990.4502. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1990_num_43_4_4502.
- BENA MAKAMINA, Jonas, 2003. « La problématique de la terminologie grammaticale. La nomenclature des modes verbaux ». *Revue Romane* [en ligne]. Vol. 38, n° 38, pp. 125-150. ISSN 00353906, E-ISSN 16000811. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/viewFile/31018/28566.
- BERNARDI, Philippe, 2014. *Bâtir au Moyen Âge : XIII^e – milieu XVI^e siècle*. Paris : CNRS. 349 pp. ISBN 9782271082558 2271082552.
- BIANCHINI, Laure, ROSSI, Micaela et MABROUR, Abdelouahed, 2008. « Les mots de l'eau : entre terminologie spécialisée et analyse interculturelle ». *Synergies Italie* [en ligne]. N° 4, pp. 123-132. ISSN 17240700, 22608087. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gerflint.fr/Base/Italie4/bianchini.pdf>.
- C** _____
- CUMMING, Valerie, CUNNINGTON, C. Willet, CUNNINGTON, Phillis et RELLEY BEARD, Charles, 2010. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford ; New York : Berg. 304 pp. ISBN 9780857851437.
- D** _____
- DAVIS, Matthew C., GRIESSENAUER, Christoph J., BOSMIA, Anand N., TUBBS, R. Shane et SHOJA, Mohammadali M., 2014. « The naming of the cranial nerves : A historical review ». *Clinical Anatomy* [en ligne]. Vol. 27, n° 1, pp. 14-19. ISSN 08973806. DOI 10.1002/ca.22345. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/ca.22345>.
- DUCOS, Joëlle et SALVADOR, Xavier-Laurent, 2011. « Pour un dictionnaire de français scientifique médiéval : le projet Crealscience ». *Langages* [en ligne]. Vol. 183, n° 3, pp. 63-74. ISSN 0458726X. DOI 10.3917/lang.183.0063. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=LANG_183_0063.
- DUMAS, Felicia, 2011. « Aspects diachroniques de quelques termes orthodoxes français ». *Analele Universității "Dunărea de Jos din Galați, Fascicula XXIV* [en ligne]. Vol. Anul IV, Nr. 1, n° 5, pp. 51-60. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A3315/pdf>.
- F** _____
- FONS SOLÉ, Estanislau et MARTÍN BELLOSO, Olga, 2017. « Aliments: velles i noves tècniques, mots nous i vells ». *Terminalia* [en ligne]. N° 15, pp. 15-17. ISSN 20136706. DOI 10.2436/20.2503.01.104. [Consulté le 14 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/142619/pdf_1239.
- FORTIN, Andrée et DESPRÉS, Carole, 2009. « Le choix du périurbain à Québec. Nature et biographie résidentielle ». *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne], n° 5. ISSN 16614941. DOI 10.4000/articulo.1416. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/articulo/1416>.
- G** _____
- GERVAIS, Bertrand, VAN DER KLEI, Alice et PARENT, Marie, 2015. « Introduction. La banlieue avec et contre ses clichés ». Dans : *Suburbia. L'Amérique des banlieues*, Cahiers Figura, n° 39. [en ligne]. Montréal : Université du Québec, pp. 9-16. ISBN 9782923907383. [Consulté le 12 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/suburbia_01_0.pdf.
- GISPERT, Hélène, 2011. « Enseignement, mathématiques et modernité au XX^e siècle : réformes, acteurs et rhétoriques » – Texte d'une conférence prononcée le 22 octobre 2010 au Collège de France pour le Centenaire de l'APMEP. *Bulletin de l'Association des Professeurs de Mathématiques de l'Enseignement Public (APMEP)* [en ligne]. N° 494, pp. 286-296. ISSN 02405709. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.apmep.fr/IMG/pdf/07-Gispert_C.pdf.
- GUINEAU, Bernard et VEZIN, Jean, 2005. *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*. Turnhout (Belgique) : Brepols. 791 pp. ISBN 2503516432.

- HAMELIN, Louis-Edmond, 1989. « Rang, côte et concession au sens de « peuplement aligné » au Québec depuis le XVII^e siècle. *Revue d'histoire de l'Amérique française* [en ligne]. Vol. 42, n° 4, pp. 519-543. ISSN 00352357, 14921383. DOI <https://doi.org/10.7202/304736ar>. [Consulté le 14 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/304736ar>.
- HORGUELIN, Christophe, 2005. « Le XVIII^e siècle des Canadiens : discours public et identité ». In : *Mémoires de Nouvelle-France : de France en Nouvelle-France*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Histoire. pp. 209-219. ISBN 2868478530.
- HULIN, Annabelle, 2011. « Les pratiques de transmission du métier individuel : entre historicité et prospective ». In : *Congrès 2011 de l'Association francophone de gestion des ressources humaines* [en ligne]. Marrakech. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00554917>.
- HULBERT, François, 2006. « Réforme municipale au Canada et au Québec : la recomposition géopolitique des agglomérations ». *Norois. Environnement, aménagement, société* [en ligne]. N° 199, pp. 23-43. ISSN 0029182X. DOI 10.4000/norois.2280. [Consulté le 3 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/norois/2280>.
- JAUSSAUD, Philippe, 2004. « La pharmacie dans l'Encyclopédie ». *Revue d'histoire de la pharmacie* [en ligne]. Vol. 92, n° 343, pp. 419-426. ISSN 00352349. DOI 10.3406/pharm.2004.5677. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pharm_0035-2349_2004_num_92_343_5677.
- JONES, Olive, 2010. « English Black Glass Bottles, 1725-1850 : Historical Terminology » [en ligne]. *Journal of Glass Studies*. Vol. 52, pp. 91-156. ISSN 00754250. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/24191204>.
- KASPAR, Caroline et JAUSSAUD, Philippe, 2006. « Histoire des sciences : Physique et minéralogie au Muséum ». *Bulletin de la Société Française de Physique* [en ligne]. N° 154, pp. 21-24. ISSN 00379360. DOI 10.1051/refdp/200615403. [Consulté le 12 juillet 2019]. Disponible à l'adresse https://www.refletsdelaphysique.fr/articles/refdp/abs/2006/04/refdp_bsfp-154p21-24/refdp_bsfp-154p21-24.html.
- LAFORÉST, Daniel, 2015. « Genèse de l'imaginaire périurbain au Québec. Le Ville Jacques-Cartier de Pierre Vallières ». Dans : *Suburbia. L'Amérique des banlieues*. [en ligne]. Cahiers Figura, n° 39. Montréal : Université du Québec, pp. 19-32. ISBN 9782923907383. [Consulté le 2 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/63150/documents/suburbia_02_0.pdf.
- MERCIER, Denis, 2007. « Le paraglacière : évolution d'un concept » [en ligne]. Presses Universitaires Blaise-Pascal. Du continent au bassin versant. Théories et pratiques en géographie physique. Hommage au Professeur Alain Godard, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Nature & Sociétés. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00281447/document>.
- NERSESSIAN, Nancy J., 1989. « Conceptual change in science and in science education ». *Synthese* [en ligne]. Vol. 80, n° 1, pp. 163-183. ISSN 15730964. DOI 10.1007/BF00869953. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://doi.org/10.1007/BF00869953>.
- O'RAHILLY, R., 1995. « One Hundred Years of Anatomical Terminology ». *Cells Tissues Organs* [en ligne]. Vol. 154, n° 2, pp. 167-168. ISSN 14226421, 14226405. DOI 10.1159/000147764. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.karger.com/Article/FullText/147764>.
- PARRY-JONES, Brenda, 1991. « Historical terminology of eating disorders ». *Psychological Medicine* [en ligne]. Vol. 21, n° 01, pp. 21-28. ISSN 00332917, 14698978. DOI 10.1017/S0033291700014616. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cambridge.org/core/journals/psychological-medicine/article/historical-terminology-of-eating-disorders/181090F5A1662AB587CECD7B661CEE44>.
- PELLETIER, Dominique, 2014. *La terminologie de l'attelage de chevaux selon une approche sociohistorique* [en ligne]. Mémoire de Master. Concordia University. 140 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://spectrum.library.concordia.ca/979055>.
- PORTIN, Petter et WILKINS, Adam, 2017. « The Evolving Definition of the Term "Gene" ». *Genetics* [en ligne]. Vol. 205, n° 4, pp. 1353-1364. ISSN 00166731, 19432631. DOI 10.1534/genetics.116.196956. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.genetics.org/lookup/doi/10.1534/genetics.116.196956>.
- PROCÈS, Michel, 1989. « Le vocabulaire de l'architecte à la recherche d'une cohérence perdue ». In : *Terminologie diachronique : actes* (Caroline de Schaetzen, réd.). Bruxelles : Centre de Terminologie de Bruxelles. pp. 77-86. ISBN 9782853192057.
- SAKAI, Tatsuo, 2007. « Historical evolution of anatomical terminology from ancient to modern ». *Anatomical Science International* [en ligne]. Vol. 82, n° 2, pp. 65-81.

ISSN 14476959, 1447073X. DOI 10.1111/j.1447-073X.2007.00180.x. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://link.springer.com/10.1111/j.1447-073X.2007.00180.x>.

SWEETMAN, Brian J, 2011. « The words we use: where did lumbago and sciatica come from ? » *International Musculoskeletal Medicine* [en ligne]. Vol. 33, n° 1, pp. 26-29. ISSN 17536146, 17536154. DOI 10.1179/175361511X12965803070865. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/175361511X12965803070865>.

V

VIEILLARD-BARON, Hervé, 2006. « La banlieue au risque des définitions ». *Géococonfluences* [en ligne]. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/territ/FranceMut/FranceMutScient3.htm>.

VIEILLARD-BARON, Hervé, 2011. « Banlieue, quartier, ghetto : de l'ambiguïté des définitions aux représentations, Neighbourhood, ghetto : the ambiguity of definitions, representations and misrepresentations ». *Nouvelle revue de psychosociologie* [en ligne]. N° 12, pp. 27-40. ISSN 19519532. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2011-2-page-27.htm>.

W

WERNER, Michael, 2012. « « Les Mots de l'histoire » et la Begriffsgeschichte / sémantique historique ». *Revue de l'IFHA. Revue de l'Institut français d'histoire en Allemagne* [en ligne]. N° 4, pp. 187-194. ISSN 21900078. DOI 10.4000/ifha.460. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://ifha.revues.org/460>.

Z

ZANOLA, Maria Teresa, 2014a. *Arts et métiers au XVIII^e siècle. Essais de terminologie diachronique*. L'Harmattan. 213 pp. ISBN 9782343033983.

ZANOLA, Maria Teresa, 2014b. « Le batteur d'or : l'aventure d'un maître d'art, l'histoire d'une terminologie technique ». In : *De l'ordre et de l'aventure. Langue, littérature, francophonie* [en ligne]. Paris : Hermann. pp. 245-263. ISBN 2705688986. [Consulté le 6 mars 2015]. Disponible à l'adresse <http://publicatt.unicatt.it/handle/10807/62804>.

ANNEXES

| | |
|-------------------|-----|
| Index | 566 |
| Lexiques | 584 |
| Tables d'agrément | 627 |

INDEX

| | |
|--------------|-----|
| Terminologie | 567 |
| Musique | 574 |
| Noms cités | 579 |

Les termes et les noms présents dans ces index peuvent apparaître plusieurs fois dans une page de thèse, étant donné que index ont été produits automatiquement.

La fonction d'indexation automatique du logiciel Microsoft Word ne tient compte que d'une occurrence par paragraphe et par page.

TERMINOLOGIE

A

abréviation, 34, 152, 162, 270, 308, 314, 468, 504
 absence d'équivalence, 237, 375, 376, 377
 acceptabilité
 sociolinguistique, 178
 activité terminographique, 89, 307
 activité terminologique, 87, 108, 119
 adjectif, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 348, 360, 361, 363, 469, 470
 adverbe, 229, 230, 232, 233, 235, 348, 360, 361, 363
 locution adverbiale, 235, 360, 362, 363
 ambiguïté terminologique, 381, 382
 aménagement linguistique, 103, 108, 177
 analyse
 — conceptuelle, 101, 238, 239, 252, 307, 342
 — linguistique, 27, 39, 223
 — morphologique, 27, 336
 — synonymique, 101
 — terminologique, 194, 334, 390, 512
 aphérèse, 159
 apocope, 159
 appellation, 94, 152, 185, 248, 265
 approche
 — conceptuelle, 133, 253
 — *corpus-based*, 224
 — *corpus-driven*, 224
 — culturelle, 109, 113-114, 116, 221, 237
 — *data-based*, 224
 — ethnoterminologique, 109, 115-116
 — pragmatique, 194, 221
 — sociohistorique, 109, 116-117, 222
 — socioterminologique, 109, 110-113, 114
 — synchronique et diachronique, 22
 — textuelle, 25, 103, 117, 225, 227
 arbre conceptuel, voir schéma conceptuel

arbre de domaine, 108, 240-241, 344-349, 351, 521
 archaïsme, 188, 189
 attestation, 191, 253, 254, 255, 316, 464
 autorégulation de l'usage, 43, 152, 163, 179, 186
B
 babélisation, 279, 515
 bagage terminologique, 280
 base de données
 terminologiques, 23, 25, 104, 130, 221, 222, 223, 225, 228-258, 263-277, 281, 282, 284, 316, 317, 335, 337, 342, 345, 352, 355, 356, 358, 359, 369, 373, 375, 377, 406, 411, 483, 489, 496, 502, 521
 besoins de communication, 185, 186, 194, 406, 513
 binôme concept-terme ou terme-concept, 99, 100, 149
 biunivocité, 87, 88, 92, 103, 112
 bornes temporelles, 169, 319-321
brachychrony, 142
C
 cadre méthodologique, 24, 25, 117, 118, 220-342
 calque, 456, 457, 458
 candidat-terme, 253, 270, 303, 315, 316, 317, 318, 378, 520
 caractère, 101, 120, 128, 134, 153, 154, 175, 176, 188, 194, 225, 238, 241, 254, 255, 257, 262, 263, 284, 294, 307, 309, 338, 340, 359, 438, 445, 448, 452, 454, 469, 471, 478, 479, 481, 483, 484, 488, 498
 — essentiel, 471, 478, 479
 — mobile, 428, 439, 449, 454
 — nécessaire, 471, 475, 478
 — non essentiel, 471, 478
 — potentiellement instable, 176
 — spécifique, 153, 254

catégorie grammaticale, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 199, 202, 209, 210, 211, 212, 221, 225, 227, 228, 232, 236, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 273, 277, 485
 clarification terminologique, 18
 classification ontologique, 17
 code, 16, 20, 33, 35, 36, 39, 89, 92, 121, 122, 173, 193, 248
code-switching, 121, 122
 codification, 309
 collecte de données
 terminologiques, 23, 135, 318
 collocat, 255
 collocation, 224, 229, 254, 262, 316, 317
 commission de
 terminologie, 178, 187
 communication scientifique, 19, 92, 99, 111, 194
 communication, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 33, 39, 40, 75, 77, 81, 82, 85, 87, 88, 92, 93, 96, 99, 100, 108, 111, 114, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 185, 186, 194, 201, 211, 224, 227, 234, 245, 280, 335, 339, 341, 343, 406, 407, 486, 487, 488, 491, 501, 502, 512, 513, 514, 519
 compétence
 méthodologique, 18
 concept, 16, 18, 22, 26, 29, 31, 32, 34, 36, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 61, 72, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 129, 135, 136, 139, 140, 142, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 199, 202, 209, 210, 211, 212, 221, 225, 227, 228, 232, 236, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 282, 283, 285, 298, 303, 307, 312, 316, 318, 322, 326, 330, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 359, 360, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 382, 383, 385, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 401, 402, 403, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 418, 420, 422, 426, 427, 428, 429, 433, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 464, 465, 469, 470, 473, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 512, 519, 521
 — associé, 338, 449
 — coordonné, 260, 266, 338, 341, 454
 — étranger, 456
 — intégrant, 338, 341
 — nouveau, 82, 460, 464
 — partitif, 258, 338, 341
 — subordonné, 104, 154, 338, 340, 380
 — superordonné, 260, 338
 — *oriented database*, 221
 connotation
 — améliorative, 171
 — négative, 155, 172, 186
 contenu conceptuel, 175, 176, 238, 249, 303, 338
 contexte, 19, 109, 188, 192, 222, 224, 225, 229, 233,

- 237, 240, 243, 244, 248, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 266, 268, 269, 281, 282, 285, 292, 307, 308, 315, 316, 317, 318, 322, 337, 338, 353, 355, 366, 369, 370, 378, 379, 381, 383, 385, 390, 394, 395, 406, 407, 427, 435, 450, 454, 455, 470, 478, 479, 480, 483, 486, 488, 489, 493, 494, 497, 501, 502, 504, 505, 508, 509, 510, 516, 521
— définitoire, 225, 254, 255, 256, 257, 259, 322, 337, 338
— didactique, 19
— non textuel, 369
- corpus, 17, 23, 25, 26, 33, 40, 63, 101, 105, 144, 161, 191, 194, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 239, 251, 252, 253, 255, 257, 259, 260, 262, 263, 278, 280-302, 303, 304, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319-334, 336, 337, 342, 344, 345, 346, 348, 351, 352, 353, 354, 356, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 371, 372, 374, 375, 377, 378, 381, 391, 395, 435, 436, 444, 445, 450, 451, 459, 460, 461, 470, 471, 472, 478, 480, 481, 482, 492, 493, 495, 496, 520, 521
— de dépouillement, 17, 23, 26, 33, 63, 101, 251, 252, 263, 278, 280-302, 303, 304, 307, 313, 315, 316, 318, 322, 334, 336, 337, 348, 351, 358, 444, 470, 471, 481, 521
— de référence, 26, 33, 40, 45, 63, 222, 255, 260, 280, 281, 282, 318, 319-334, 336, 337, 435, 444, 478, 521
- correspondance
conceptuelle, 23, 239, 356
- cotexte, 209, 470
- couches de langue, 40, 248, 275, 501
- création
— néologique, 79
— terminologique, 81, 178, 192
- critère
— d'exhaustivité, 221, 226, 290
— de fiabilité, 289
— d'homogénéité, 85, 226, 289
— de représentativité, 226, 230, 289
- cycle de vie des termes, 147-148, 183
- D**
- découpage conceptuel, 116, 176, 236, 237, 376, 380, 381, 405, 406, 455, 496, 511
— de la réalité, 113
- définisseur initial, 338, 341
- définition, 31, 33, 43, 44, 87, 89, 93, 105, 113, 114, 115, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 153, 157, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 189, 191, 198, 220, 223, 230, 233, 234, 237, 238, 239, 244, 245, 247, 248, 250, 255, 257, 258, 261, 281, 282, 284, 285, 290, 322, 325, 336, 338, 340, 354, 374, 427, 432, 433, 438, 440, 441, 444, 449, 456, 460, 468, 470, 472, 478, 483, 498, 500, 501, 502, 504, 505, 506, 508, 509, 514, 520
— conceptuelle, 140, 163, 166, 169, 175
— terminologique, 105, 153, 244, 245, 255, 257, 338, 478, 498, 520
- délimitation des termes complexes, 224
- demi-vulgarisation, 123, 124, 128, 131
- démotivation
terminologique, 159, 186
- dénomination, 16, 22, 41, 51, 80, 85, 87, 93, 97, 98, 100, 101, 102, 108, 111, 114, 148, 152, 155, 156, 159, 160, 161, 165, 167, 174, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 188, 189, 194, 197, 198, 225, 226, 237, 273, 274, 337, 338, 346, 347, 348, 350, 353, 354, 355, 356, 376, 387, 392, 401, 403, 407, 411, 429, 430, 431, 433, 435, 447, 448, 449, 450, 479, 480, 496, 498, 505
- dépouillement
terminologique, 17, 23, 26, 29, 33, 63, 101, 104, 179, 222, 225, 227, 229, 230, 232, 233, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 249, 250, 251, 252, 254, 257, 258, 261, 263, 265, 273, 274, 276, 277, 278, 280-302, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 322, 334, 336, 337, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 351, 356, 358, 359, 360, 369, 373, 375, 377, 388, 389, 415, 416, 433, 434, 445, 450, 451, 458, 459, 471, 472, 476, 477, 480, 482, 493, 494, 512, 521
- déterminant, 366
- diachronie, 16, 26, 92, 103, 111, 112, 117, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 185, 192, 194, 195, 196, 211, 220, 221, 278, 309, 319, 473, 482, 522
— courte, 141, 142
— dynamique, 143
— historique, 319
— longue, 142
— statique, 16, 143, 278
- diachronique, 22, 25, 115, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 150, 151, 160, 167, 169, 170, 174, 177, 183, 186, 187, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 239, 270, 289, 294, 309, 319, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 342, 378, 428, 431, 435, 438, 451, 473, 479, 491, 498, 499, 520, 521
- diachronisme, 27, 336
- dialecte, 122
- dichotomie
diachronie/synchronie, 134
- dictionnaire, 97, 113, 145, 169, 170, 171, 178, 191, 222, 226, 234, 238, 245, 256, 258, 281, 282, 283, 284, 285, 298, 309, 314, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 331, 332, 334, 369, 374, 415, 422, 424, 426, 427, 439, 440, 441, 444, 445, 455, 458, 459, 464, 465, 470, 471
- de langue générale, 321, 465
— musical, 321, 325, 330, 332, 470, 506
— visuel, 246
- dictionnaire, 244
- dimension
— diachronique, 17, 112, 133, 192, 193, 195, 221, 334
— temporelle, 133
- diminutif, 152, 159
- discours, 16, 39, 73, 75, 76, 77, 80, 85, 86, 87, 91, 94, 96, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 160, 170, 178, 191, 199, 221, 223, 225, 227, 229, 230, 233, 234, 248, 250, 254, 257, 262, 270, 281, 294, 316, 322, 369, 384, 407, 455, 456, 479, 484, 486, 487, 488, 491, 493, 494, 497, 510, 512, 513, 514, 519
— de spécialité, 75, 76, 80
— métalinguistique, 281, 456, 457
— musical, 39, 248
— scientifique
pédagogique, 77, 123, 124
— scientifique spécialisé, 77, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131
- domaine, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 40, 42, 44, 45, 46, 61, 62, 65, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 140, 141, 142, 143, 146, 152, 154, 156, 159, 161, 166, 168, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 247, 248, 249, 253, 260, 263, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281,

- 282, 284, 286, 290, 291, 292, 294, 307, 308, 310, 315, 316, 318, 319, 321, 322, 334, 335, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 376, 377, 378, 379, 380, 396, 406, 408, 409, 410, 438, 439, 451, 452, 458, 460, 463, 464, 465, 472, 473, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521
- de spécialité, 17, 85, 89, 90, 108, 109, 119, 140, 197, 212, 224, 225, 227, 310, 517, 520
 - musical, 27, 28, 32, 40, 42, 46, 61, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 128, 154, 166, 172, 210, 212, 222, 232, 236, 237, 238, 240, 243, 248, 281, 284, 291, 292, 321, 334, 351, 356, 378, 408, 464, 479, 480, 481, 482, 485, 489, 490, 500
- donnée
- terminologique, 23, 223, 228, 233, 245, 249, 263, 266, 273, 303, 315, 373
 - textuelle, 265
- doublon, 363
- E** _____
- échantillon terminologique, 22
- élément
- contextuel, 255, 281
 - définitoire, 238, 253, 254, 285, 373
 - multimédia, 267
 - phraséologique, 34, 224
 - stylistique, 278
- émergence conceptuelle, 112
- emprunt, 456, 457, 459, 460, 462, 470
- encodage et décodage, 20, 37, 40, 100, 156
- enquête, 172, 279, 378
- entrée, 51, 282, 322, 345, 413, 416, 418, 426, 459
- entretien dirigé, 279
- équivalence, 22, 26, 28, 183, 225, 228, 236, 237, 238, 239, 250, 270, 273, 345, 356, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 406, 481, 488, 496, 497, 498, 499
- établissement d'—, 220, 236
- langue à langue, 237, 238, 274, 356, 373, 374, 379, 484
 - synonymique, 406
- équivalent, 169, 178, 199, 234, 236, 237, 238, 273, 281, 321, 370, 373, 377, 378, 384, 385, 401, 416, 417, 465, 493, 495, 496, 498, 504, 510
- ergoterminologique, 27
- espace linguistique, 16
- ethnologie, 17, 168, 278
- ethnoterminologie, 115, 227
- ethnoterminologique, 221
- étude diachronique, 22, 24, 25, 26, 112, 143, 145, 198, 222, 319, 321, 322, 334, 379, 419, 428, 439, 441, 444, 450, 479, 480, 483
- sociohistorique, 222
 - synchronique historique, 17, 222, 483
- étymologie, 17, 157, 229, 262, 457
- euphémisation, 155
- évolution
- conceptuelle, 22, 95, 136, 144, 152, 163, 167, 169, 170, 177, 284, 336, 408, 471, 478, 481
 - connotative, 170, 187
 - d'une langue, 137, 139, 140
 - des équivalences, 22
 - diachronique, 19, 21, 134, 145, 148, 149, 150, 154, 175, 320, 322, 336, 440, 480, 485, 498, 505
 - du lexique, 136, 470
 - terminologique, 22, 145, 146, 170, 193, 408, 471
- exercice paléographique, 292, 293
- expansion syntagmatique, 167
- expert, 17, 75, 165, 201, 204, 239, 255, 260, 318, 520, 521
- rôle de l'—, 17
- expression archaïque, 23
- extension, 340, 341, 352, 483, 486
- extracteur de termes, 224
- extraction de données terminologiques, 23, 26, 100, 223, 225, 226, 232, 257, 303, 304, 308, 313, 315, 318, 370
- F** _____
- fait de langue, 93, 136, 137, 145, 193
- faux-ami, 500, 501, 502
- fenêtre temporelle, 140, 141, 143, 293, 309, 470, 522
- taille de la —, 141, 142
- fiche terminologique, 25, 105, 178, 222, 223, 228, 229, 236, 243, 244, 253, 255, 257, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 284, 317, 318, 345, 377, 395, 484, 485, 501, 502
- foisonnement
- néologique, 94, 179
 - néologique transitoire, 94
 - synonymique, 163, 179
 - terminologique, 25, 29, 31, 79, 83, 94
- formation lexicale, 17, 27, 140, 336
- français classique, 308
- G** _____
- gens de métier, 278
- grammaire, 37, 136, 140, 172, 182
- comparée, 136
- grammaticalisation, 136
- graphie, 86, 156, 235, 276, 287, 306
- alphasymbolique, 276
 - canonique, 314
 - manuscrite, 306
- H** _____
- hapax, 315, 317, 318, 369
- harmonisation de la terminologie, 81
- histoire
- de la langue, 140, 201, 303
 - des termes et des terminologies, 193
- homographie terminologique, 41, 274, 276
- homonymie, 88, 90
- homonyme, 89
- hyperonyme, 156
- hyponyme, 156
- I** _____
- idéologie linguistique, 17
- idiolectal, 147
- illustration, 216, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 248-252, 253, 265, 268, 277, 288, 296, 315, 330, 369, 378, 390, 391, 393, 395, 447, 471, 472, 473, 503
- image, 22, 36, 50, 56, 59, 92, 135, 145, 157, 170, 171, 213, 245, 246, 248, 258, 265, 277, 288, 330, 379, 386
- importation terminologique, 79
- indice
- linguistique, 308
 - syntaxique, 369
- information
- non textuelle, 238, 243, 244, 248-253, 267, 277, 373, 379, 380, 390, 395, 407
 - textuelle, 447, 471
- innovation technologique, 146, 147
- insertion en discours, 229, 262, 316
- institut de normalisation, 278
- intension, 338, 340, 341, 402
- intension commune minimale, 402
- intercompréhension, 19, 26, 100, 117, 121, 211, 341, 488, 509, 511
- L** _____
- langage, 16, 19, 20, 23, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 81, 84, 98, 99, 113, 120, 139, 155, 156, 173, 189, 192, 194, 196, 238, 243, 248, 250, 308, 429, 479, 486, 513, 514, 516
- mathématique, 29, 32, 33-37, 39, 516
 - métalinguistique, 34, 308
- langue, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 66, 69, 75, 80, 82, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 106, 109, 110, 111, 113,

- 116, 117, 120, 121, 122, 124, 126, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 151, 153, 157, 158, 164, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 193, 195, 196, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 243, 245, 248, 250, 252, 261, 265, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 290, 293, 303, 307, 308, 309, 310, 319, 321, 324, 327, 331, 335, 344, 345, 350, 352, 353, 354, 356, 358, 359, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 387, 427, 456, 458, 459, 460, 462, 463, 465, 473, 481, 483, 484, 487, 490, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 510, 513, 514, 516, 518, 519, 520, 521, 522
- artificielle, 33, 36, 158
 - codifiée, 39
 - de spécialité, 19, 21, 22, 25, 27, 32, 33, 69, 75, 82, 111, 117, 185, 186, 193, 195, 197, 201, 221, 223, 231, 233, 234, 277, 279, 281, 473, 494, 498, 513, 520, 521
 - générale, 34, 46, 80, 82, 92, 97, 117, 135, 185, 193, 281, 282, 307, 463, 465
 - économique, 196
 - juridique, 22, 121
 - métamusical, 99, 243
 - musicale, 19, 25, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 42, 84, 98, 99, 106, 243, 248, 354, 490, 498, 519
 - naturelle, 36, 158
 - technique, 91, 121, 122, 126, 199
 - vernaculaire, 43
- lexème, 95, 308, 309
- lexique, 130, 233, 344, 345, 354, 355, 360, 376
- lexicalisation, 146, 147
- lexicologie, 94, 147, 192, 244, 258
- historique, 94, 192
- linguiste, 18, 142
- linguistique, 82, 95, 109, 112, 114, 118, 120, 121, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 163, 189, 195, 223, 224, 226, 227, 229, 254, 255, 257, 262, 269, 278, 283, 288, 290, 303, 307, 316, 317, 369, 456, 484, 485, 486, 487, 488, 494
- de corpus, 223, 224, 226, 278, 307
 - diachronique, 136, 137, 142
 - historique, 137, 140, 143, 303
 - synchronique, 142
 - textuelle, 227
- lingüística histórica empírica*, 303, 424
- locuteur, 112, 113, 121, 148, 163, 179, 185, 191, 197, 223, 236, 377, 458, 494
- locution, 167, 235, 278, 317, 360, 362, 363, 364, 366
- M**
- marquage, 308, 309
- marqueur, 48, 101, 224, 225, 242, 243, 253, 307-313, 379, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 395, 401, 407, 440, 444, 456
- de quasi-synonymie, 387
 - de synonymie, 243, 308, 310, 311, 383, 384, 401
 - diatopique, 310
- mécanisme
- de formation lexicale, 140
 - réductionnel, 146, 178
- médiateur
- métaterminologique, 187
- médiation
- langagière, 211
 - linguistique, 17, 21, 26, 93, 102, 120, 121, 122, 123, 128, 129, 130, 190, 192, 335, 341, 342, 407, 465, 484-511, 512, 514, 520
 - terminologique, 120, 122, 280, 484-511, 512, 515, 519
 - interlinguistique, 62
- métalangue, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 57, 147, 243, 248, 262, 278, 307, 340, 383, 457
- métaphorisation, 112
- métaterminologique, 120, 211, 340, 342, 431, 447, 485, 488, 489, 491, 497, 504, 505, 506, 508, 510, 512, 513, 515, 519
- méthode terminographique, 247
- méthodologie, 17, 18, 23, 24, 26, 28, 103, 190, 200, 220-342, 343, 520
- microsystème de concepts, 114, 225, 253, 280, 303, 383
- modification classificatoire, 173, 186, 187
- monolingue, 19, 489, 494, 510
- mononymie, 163
- mononymique, 92
- monoréférentialité, 112
- monoréférentiel, 92
- monosémie, 88, 89, 91, 95, 111, 112
- monosémique, 88, 89, 91, 117
 - monosémisation, 94
- morphologie, 253
- mort du terme, 133, 177
- mot mort, 189
- moyen non langagier, 244
- N**
- nécrologie
- grammaticale, 177
 - lexicale, 177
 - morphologique, 177
 - sémantique, 177
 - terminologique partielle, 179, 435
 - terminologique temporaire, 179
 - terminologique, 146, 149, 150, 152, 163, 177-184, 186, 187, 336, 408, 420, 422, 428, 434, 435, 448, 471, 479, 492
- nécrologisme, 177, 492
- néologie, 17, 145, 146, 149, 150, 156, 177, 188, 195, 234
- néologisme, 94, 145, 146, 147, 156, 159, 179, 180, 187, 188, 189, 456
 - néologue, 195
 - néonyme, 156
 - néonymie, 434
- niveau de technicité, 124, 289
- nomadisme des concepts, 197
- nomenclature, 86, 94, 98, 133, 147, 172, 192, 195, 240, 518
- scientifique, 86
- nom, 35, 69, 83, 96, 97, 174, 177, 191, 193, 229, 230, 232, 233, 237, 348, 360, 366, 369, 384, 401, 419, 432, 435, 448
- logique, 229
 - substantif, 229
- non-correspondance, 338, 340
- non-occurrence, 284
- non-terminologie, 199, 307
- non-textuel, 244, 245, 479
- normaison, 29, 43, 84, 94, 163
- normalisation, 17, 27, 29, 43, 80, 81, 84, 85, 88, 92, 101, 103, 108, 112, 188, 193, 211, 222, 242, 280, 312, 321, 487
- terminologique, 27, 29, 43, 81, 85, 92, 101, 103, 188
- norme ISO 704, 103, 244, 248, 250, 258, 341, 483
- notation algébrique, 34
- note
- conceptuelle, 243, 261-262, 268, 377, 483, 484
 - d'emploi, 26, 343, 483-511, 512, 514, 519
 - linguistique, 262-263, 265, 268, 317, 484
- O**
- obra*
- *terminográfica prescriptiva*, 108
 - *terminológica editada*, 90
- obsolescence, 146, 147, 156
- occurrence, 15, 27, 116, 165, 191, 234, 268, 282, 284, 309, 315, 316, 317, 369, 375, 402
- onomasiologie, 109
- onomasiologique, 109, 200
- organisation conceptuelle, 17, 28, 100, 104, 105, 145, 165, 223, 236, 254, 261, 262, 270, 346, 407
- orientation méthodologique, 200, 222
- orthographe, 33, 39, 172, 305
- outil terminotique, 226, 277, 307, 308, 313
- ouvrage lexicographique spécialisé, 321
- oxymore, 143

P

paléologisme, 188, 189, 313
 parasynonyme, 95, 101
 parler métier, 27, 278, 281
 parole, 138, 142
 pensée
 — mathématique, 34, 37
 — prélangagière, 34
 phonétique historique, 136
 phrasème, 224, 230, 233,
 235, 254, 268, 270, 278,
 316, 317, 360, 367, 368,
 369
 phraséologie, 34, 39, 234,
 243, 262
 phraséologisme, 234
 pluridénomination, 102
 pluriel lexicalisé, 255, 262,
 270
 plurilingue, 19, 221
 plurinymie, 29, 97, 102,
 163, 190, 380, 428, 489,
 492, 493, 501, 505, 510,
 514
 — diachronique, 190, 411,
 428, 489, 492, 501, 505,
 510
 — synchronique, 428, 489,
 514
 plurisémantique, 89
 polysémie, 29, 88, 89, 90,
 91, 92, 94, 95, 100, 103,
 111, 112, 153, 257, 274,
 308
 — spécialisée, 274
 polysémisation, 146, 147
 polysémique, 90
 pratique
 — dictionnaire normative,
 112
 — langagière, 18
 processus
 — cognitif, 307, 431
 — définitoire, 244
 produit terminographique,
 120, 130
 profession langagière, 120,
 130
 projet terminologique, 31,
 118, 119, 220, 239, 255,
 521
 propriété de l'objet, 471
 protocole de dépouillement
 terminologique, 26, 227,
 278, 303-304
protonym, 157
 prototermiologie, 81

Q

quasi-synonymie, 25, 26,
 87-102, 180, 238, 243,
 252, 274, 308, 310, 311,
 356, 377, 379, 380, 383,
 384, 385, 387, 390, 394,
 401, 402, 406, 494
 quasi-synonyme, 29, 97,
 101, 102, 243, 265, 268,
 269, 270, 307, 317, 360,
 362, 363, 364, 366, 367,
 368, 370, 383, 384, 385,
 402, 407, 510

R

réalité ontologique, 41, 121
rebaptism, 159
rebaptist, 159
 reconceptualisation, 163,
 169, 175, 186
 reconnaissance optique de
 caractères (ROC), 276,
 305-306
 recours au fonds de la
 langue, 184, 187, 448
 re-création terminologique,
 188
 recyclage terminologique,
 187, 188
 rédaction de définition, 105,
 484
 redénomination, 156, 159,
 163, 175
 régulation de l'usage, 85
 relateur, 229
 relation
 — associative, 254, 268
 — conceptuelle, 258, 259,
 307, 308
 — croisée, 273
 — d'équivalence, 23, 228,
 236, 237, 239, 252, 273,
 294, 303, 356, 373, 375,
 376, 377, 483, 495
 — de coordination, 260,
 269, 341
 — de quasi-synonymie,
 101, 402
 — logique, 258, 259
 — onomasiologique, 95
 — ontologique, 259
 — partitive, 254, 259, 261,
 268
 — synonymique, 95, 101,
 237, 238, 252, 254, 303,
 356, 369, 383, 386, 390,
 395, 401, 406, 407
 — générique/spécifique,
 93, 260, 268

relégation au niveau de la
 connaissance, 146, 147,
 429, 449, 454
 remaniement catégoriel, 163
remote synchronies, voir
 synchronie éloignée
 résurgence, 15, 19, 29, 117,
 149, 150, 177, 184, 186,
 187, 188, 189, 190, 201,
 214, 319, 336, 447, 492,
 513
 — terminologique, 19, 23,
 29, 135, 149, 150, 177,
 184, 186, 187-191, 336,
 447, 492, 513
 retranscription, 223, 276,
 296, 323
 rétronymie, 156, 157, 158,
 159, 186
riciclaggio dei segni preesistenti,
 187

S

schéma conceptuel, 103,
 229, 261, 270, 272, 377,
 501, 502, 504, 505, 506,
 508, 509
 sémasiologie, 109, 114
 sémasiologique, 109, 200
 semi-disparition
 terminologique, 19
 semi-vulgarisation, 19, 77,
 124, 125, 126, 127, 129,
 130, 131
 sens figuré, 15
 sentiment linguistique, 369
 série paradigmatique, 157,
 186, 224, 254
 signe linguistique, 35
 signifiant, 36, 148, 149, 189,
 274
 signifié, 36, 148, 149, 188,
 189, 199
sincronia pretérita, voir
 synchronie éloignée
 sociolecte, 196
 sociotechnolectal, 87, 488
 sociotermiologie, 27, 110,
 111, 112, 113, 118, 146,
 195, 279
 — cognitive, 117
 sociotermiologique, 27,
 115, 221, 376
 sortie de l'usage, 146, 147,
 279
 sous-domaine, 121, 123,
 185, 220, 229, 239,
 241-242, 270, 275, 298,
 334, 335, 344-349, 350,
 351, 352, 353, 354, 355,
 356, 357, 358, 359, 361,
 373, 375, 380, 383, 390,

393, 480, 496, 501, 506,
 507
 substantif, 229, 230, 233,
 316
 substantivation, 366
 succession de synchronies,
 139
 survivance lexicale, 192
 symbole, 33, 34, 36, 39, 40,
 41, 42, 48, 81, 92, 99,
 100, 163, 232, 238, 239,
 241, 243, 248, 250, 251,
 252, 253, 265, 268, 276,
 277, 306, 350, 354, 381,
 382, 383, 390, 391, 392,
 393, 394, 395, 396, 401,
 405, 429, 439, 443, 448,
 461, 469, 500, 501, 502
 — mathématique, 34, 250
 synchronie, 16, 22, 26, 103,
 112, 117, 135, 136, 137,
 138, 139, 140, 141, 142,
 143, 192, 197, 211, 220,
 221, 225, 228, 240, 249,
 334, 335, 344, 349, 359,
 411, 428, 450, 481, 482,
 489, 493, 522
 — éloignée, 143
 — historique, 16, 22, 26,
 103, 117, 192, 211, 220,
 221, 225, 228, 240, 249,
 334, 335, 344, 349, 360,
 411, 429, 451, 482, 483,
 494, 522
 synchronique, 111, 112,
 137, 138, 139, 140, 142,
 144, 190, 192, 194, 200,
 278, 380, 498
 synonymie, 25, 26, 81, 92,
 93, 94, 95, 96, 97, 99,
 100, 101, 102, 111, 112,
 180, 238, 243, 252, 274,
 308, 310, 311, 356, 369,
 379, 380, 383, 384, 385,
 387, 390, 395, 401, 402,
 406, 457, 493, 496, 510
 synonyme, 29, 42, 47, 94,
 95, 96, 97, 101, 102,
 152, 180, 190, 229, 238,
 243, 250, 265, 268, 269,
 270, 273, 307, 310, 317,
 337, 355, 360, 362, 363,
 364, 365, 366, 367, 368,
 369, 370, 376, 377, 383,
 384, 385, 389, 391, 392,
 401, 402, 407, 410, 434,
 500, 501, 502, 503, 505,
 506, 507, 509, 510
 — inutile, 96
 syntagme, 155, 170, 178,
 223, 234, 235, 255, 270,
 315, 360
 — adjectival, 255

- nominal, 170, 235, 255, 270, 360
 - verbal, 255
 - syntaxe, 33, 36, 37, 39, 136
 - système conceptuel, 16, 90, 185, 253, 340, 373, 406
 - systémicité, 282, 405
 - systémique, 93, 228
- T**
- tachygraphie des sciences, 36
 - taxinomie, 106, 108, 173, 186, 232, 240
 - technolecte, 92, 119, 196
 - terme, 17, 18, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 34, 36, 41, 46, 55, 60, 63, 75, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 105, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 119, 133, 136, 137, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 156, 157, 160, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 209, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 248, 252, 253, 254, 256, 260, 263, 265, 268, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 294, 297, 298, 303, 304, 307, 310, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 324, 327, 330, 333, 334, 335, 336, 338, 341, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 363, 366, 369, 370, 373, 375, 377, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 401, 402, 405, 407, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 426, 427, 428, 430, 433, 434, 435, 441, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 469, 470, 472, 473, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 514, 521
 - complexe, 146, 234
 - en contexte, 224
 - homographe, 233, 275, 500
 - nouveau, 82
 - polysémique, 33, 41
 - rare, 145, 284, 407
 - technique, 231
 - terminochronie, 145
 - terminographie, 88, 89, 90, 103, 112, 211, 245
 - terminographe, 108
 - terminologie, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 57, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 159, 160, 162, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 184, 185, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 210, 211, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 254, 256, 258, 274, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 289, 292, 293, 295, 298, 303, 307, 319, 322, 335, 336, 342, 344, 346, 348, 351, 352, 356, 358, 359, 375, 379, 380, 383, 384, 387, 389, 390, 392, 405, 406, 407, 421, 422, 429, 431, 433, 434, 438, 441, 448, 449, 450, 453, 456, 458, 464, 470, 471, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 495, 497, 498, 499, 501, 504, 505, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522
 - aménagiste, 107, 108
 - d'école, 25, 26, 29, 43, 79, 80, 83, 87, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 110, 116, 169, 180, 237, 243, 254, 289, 346, 379, 380, 384, 387, 389, 390, 392, 406, 407, 448, 449, 515, 518
 - de corpus, 25, 222, 223, 224, 375
 - de l'inventaire, 108
 - de la dénomination, 108
 - descriptive, 107
 - diachronique, 23, 86, 140, 191, 192, 194, 195, 198, 199, 201, 211, 212, 222, 279, 283, 303
 - historique, 21, 24, 25, 42, 103, 107, 133, 134, 135, 136, 141, 192, 199, 211, 212, 482, 522
 - musicale, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 41, 42, 43, 45, 46, 79, 81, 84, 94, 97, 98, 101, 117, 123, 125, 127, 130, 132, 135, 144, 190, 191, 200, 210, 211, 220, 221, 225, 279, 280, 283, 284, 292, 319, 322, 335, 342, 344, 356, 358, 379, 434, 450, 456, 458, 464, 470, 480, 489, 490, 499, 501, 504, 505, 512
 - de la musique ancienne, 16, 25, 27, 28, 29, 30, 42, 119, 120, 122, 128, 129, 134, 220, 280, 293, 342, 489, 492, 505, 512, 515, 516, 517, 519
 - post-dénominate, 107-108, 133
 - pré-dénominate, 107-108, 133
 - technique, 86
 - terminologique, 17, 22, 23, 27, 29, 50, 60, 82, 85, 87, 90, 100, 103, 106, 108, 110, 111, 114, 115, 118, 121, 129, 133, 143, 147, 149, 159, 162, 163, 169, 170, 171, 177, 178, 181, 183, 187, 189, 191, 193, 195, 201, 211, 212, 220, 221, 222, 226, 227, 230, 240, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 261, 274, 278, 279, 280, 281, 286, 289, 290, 295, 296, 297, 303, 304, 307, 313, 315, 318, 334, 335, 339, 342, 343, 344, 348, 350, 351, 356, 357, 358, 359, 360, 379, 381, 382, 390, 406, 427, 435, 455, 460, 464, 476, 479, 484, 488, 489, 490, 491, 492, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 515, 516, 518, 519, 521, 522
 - terminologue, 17, 18, 23, 24, 32, 43, 75, 80, 86, 88, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 118, 120, 140, 178, 192, 195, 199, 201, 226, 227, 230, 234, 244, 245, 247, 249, 253, 257, 274, 307, 308, 318, 335, 395, 403, 406, 407, 481, 485, 493, 512, 514, 520, 521
 - terminology science*, 89
 - terminology work*, 89
 - terminotique, 226, 307, 308, 313, 432
 - théorie linguistique, 224
 - théorie saussurienne, 137
 - traduction, 18, 21, 36, 40, 63, 76, 77, 80, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 98, 108, 109, 111, 118, 120, 121, 130, 136, 142, 143, 174, 178, 181, 227, 245, 299, 303, 330, 331, 391, 407, 413, 421, 460, 465, 479, 486, 487, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 501, 502, 505, 513, 518
 - traducteur, 17, 18, 24, 80, 120, 121, 130, 178, 195, 198, 201, 296, 300, 325, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 512
 - spécialisé, 18, 130, 495
 - traitement des données, 244, 282
 - transcription de textes oraux, 279
 - travail
 - de terrain, 17, 18, 112, 178, 278, 279, 278, 282, 288, 303, 307, 308
 - terminologique, 17, 18, 25, 28, 31, 40, 88, 90, 92, 103, 107, 108, 109, 117, 133, 134, 194, 201, 209, 224, 225, 227, 228, 245, 253, 255, 263, 288, 470, 473, 520, 521, 522
 - troncation, 159
- U**
- unité
 - lexicale, 188, 253, 360
 - linguistique, 223
 - phraséologique, 234
 - univocité, 90

usage terminologique, 23,
28, 88, 517
usager d'une terminologie,
119

V

variante, 43, 82, 87, 94, 113,
146, 147, 183, 225, 235,
238, 242, 265, 268, 269,
270, 273, 308, 314, 317,
337, 348, 355, 360, 362,
363, 364, 366, 367, 368,
370, 374, 376, 377, 378,
452, 457, 465, 482, 493,
496, 500, 501, 502, 506,
509, 510
— géolectale, 82, 87
— orthographique, 235,
242, 348, 474
— sociotechnolectale, 225,
496

variation

— dénomminative, 87, 101,
149
— dénotative, 150
— diachronique, 25, 134,
135, 148, 149, 153, 154,
155, 157, 159, 162, 163,
164, 165, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 173, 174,
177, 183, 184, 185, 186,
187, 254, 336, 337, 338,
339, 340, 341, 342, 379,
408, 428, 434, 471, 478,
479, 483, 489, 490, 491,
492, 498, 512, 517, 336,
337, 338, 339, 340, 341,
342, 379, 408, 428, 434,
471, 478, 479
— typologie de la, 135,
148, 149, 185, 336,
492

— socioterminologique, 87
— synonymique, 92

verbe, 35, 95, 96, 229, 230,
231, 232, 233, 235, 360
— substantivé, 316, 360,
366, 385

vie des termes, 135, 146,
147, 148, 453

visual representation, 246, 247

vocabulaire

— du bâtiment, 80
— spécialisé, 87, 91, 92,
140, 189, 192
— technique, 80

vulgarisation, 19, 77, 87, 92,
119, 120, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 130,
131, 185, 286, 324, 407,
487, 497, 499

W

wüstérien, 88, 92

X

xénisme, 31, 345, 352, 379,
416, 456, 457-472, 482

MUSIQUE

A

à livre ouvert, 70
 académie, 45, 50
 académie de musique, 50
 Académie royale de danse, 49, 65
 Académie royale de musique, 49, 66, 78
 accent, 46, 363, 380, 383, 385, 386, 388-390, 395
 accompagnement, 68, 73, 74, 325, 352
 accorder, (s'), 62, 317, 373, 441, 469
 accord, 348, 508
 acoustique, 32, 91, 183, 475
 acousticien, 127
adagio, 415, 456, 460-461, 468-470, 477
 agrément, 41, 46, 83, 96, 99, 168, 212, 252, 253, 256, 270, 272, 281, 294, 295, 297, 298, 314, 334, 335, 348, 355, 356, 358, 374, 377, 378, 379, 380-408, 456, 465-466, 480-481, 496
 table d'—, 100, 253, 381
 aigu, 33
 air, 58, 101, 260, 261, 286, 366, 384, 386, 391, 473, 475, 476
allegro, 456, 477
 allemande, 237, 314
 altérer le chant, 46
 alto, 59
andante, 58, 477
 animer, 366, 384-385
anthem, 61
 anthropologie, 17, 114, 276, 278
 arpégé, 380
Ars subtilior, 515
 aspiration, 366, 380, 383, 385, 386, 388, 389, 390, 395
augmented fourth, voir triton

B

balancement, 380, 388, 389
 barres de mesure, 411, 436, 438, 445
 bas-dessus, 237, 376

bass viol, voir viole de gambe
bass violin, voir basse de violon
 basse, 60, 162, 163, 167, 237, 275, 314
 basse d'archet, 161
 — continue, 62, 71, 295, 296, 300, 456, 458, 465
 basse-taille, 160, 237, 275, 376
 basson, 51, 60, 354, 374
 battement, 256, 260, 380, 386, 388, 389
 battre, 475
 bécarre, 276, 456, 457
 bémol, 276, 503
black key, voir touche noire
 blanche, 41, 42, 180, 360, 410, 418, 426, 428, 431-447
 branle, 58
 brève, breve, 305, 331, 428, 451, 410, 411, 416, 417, 419, 420, 428, 429-454
brevis, voir brève
brisk, 466

C

C barré, 355
 cadence, 252, 256, 313, 380, 384, 386, 388, 389, 401, 402, 403
capriccio, 457, 460
 caprice, voir *capriccio*
 caractère, 20, 414
 carrée, 256, 428-449
 chalemie, 60
 Chambre du roi, 50, 51
 chant, 46, 73, 74, 78, 104, 127, 169, 215, 217, 256, 294, 325, 326, 347, 348, 350, 357, 380, 387, 389, 407, 475, 476, 482, 483
 chanter, 52, 71, 73, 77, 78, 102, 262, 294, 295, 297, 298, 329, 385, 429, 477, 480
 chanteur, 38, 51, 52, 62, 65, 407, 455, 475
 Chapelle royale, 51, 52, 160, 161, 218, 478
 chapelle, 52, 61, 62, 72, 206, 214
 cheute, cheutte, voir chute
 cheville, 256, 474
chicon, 456, 457
 chorégraphie, 106, 125
 choriste, 52, 62, 457
 choses luthées, 106
 chromatique, 60, 314, 362, 363, 504
 chronomètre, 179, 261, 379, 471, 472-481
 chute, 46, 314, 380, 385, 386, 388, 389, 403, 404
 — & pincé, 401
 clavecin, 67, 68, 83, 208, 216, 217, 299, 313, 347, 352, 353, 375, 396, 405, 407, 434, 543, 503, 504
 claveciniste, 51, 218, 396
 clavier, 266, 275, 503, 504, 505
 clef, clé, 83, 347, 375, 376
 — d'ut, 376
 — de fa, 376
 — de sol, 376
 — de bas-dessus, 376
 — de basse, 376
 — de basse-taille, 376
 — de bémol, 83
 — de concordant, 376
 — de dessus, 376
 — de F ut fa, 83
 — de haute-contre, 376
 — de petite haute-contre, 376
 — de quinte, 376
 — de taille, 376
 comédie-ballet, 65
 comédien, 125, 131
common time, 408, 417
 composer, 47, 65, 102, 160, 169, 208, 232, 237, 242, 243, 260, 261, 282, 283, 295, 297, 300, 301, 302, 313, 314, 325, 355, 405, 412, 424, 460, 473
 compositeur, 20, 21, 38, 39, 49, 51, 52, 58, 59, 60, 64, 67, 68, 79, 91, 99, 160, 168, 181, 182, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 213, 214, 232, 238, 253, 324, 325, 326, 328, 333, 353, 381, 382, 396, 406, 424, 436, 442, 448, 459, 460, 463, 473, 476, 477, 478, 479, 481
 composition, voir composer

concert, 91, 124, 126, 127, 130, 161, 203, 204, 207, 214, 216, 217, 219
 — historique, 208, 214, 326
 conservatoire, 37, 60, 78, 102, 123, 124, 125, 173, 184, 208, 210, 213, 328, 427, 448
 consonance, 182, 242, 243, 260, 262, 313, 314
 — parfaite, 102, 242, 262
consort, 57, 58, 347
 contrepoint, 203, 260, 347, 359, 362, 507
coranto, 456, 457
 corde, 59, 62, 104, 106, 163, 161, 162, 166, 167, 313, 316, 386, 478, 505, 506
 cornet, 51
 corps de musique, 51
 coulade, 46, 266, 380, 388, 389, 391
 coulé, 380, 388, 389, 391, 394, 404
 coup d'archet, 213
 coup de gosier, 389
 création musicale, 79
 critique musical, 39, 325, 329
 croche, 41, 274, 410, 428, 431-455, 464, 500, 501, 502
 crochée, voir croche
 crochuë, crochüe, voir croche
crotchet, voir noire

D

da capo, 31
 danse, 41, 49, 57, 60, 65, 125, 312, 313, 355, 375, 463, 380
 danser, 77
 danseur, 125, 132, 282
 déchiffrer, 20, 422
 déclamation, 46
 déconter, deconter, 83
 degré, 183, 184, 389, 390, 509
 degré parfait, voir signe parfait
 demi soupir, voir demi-soupir
 demie, voir blanche
demiquaver, voir triple-croche
demisemiquaver, voir triple-croche

demi-soupir, 501-503
 demiton, *voir* demi-ton
 demi-ton, 242, 313, 314, 378, 507, 508, 509, 510
 — majeur, 508-510
 — mineur, 508-510
 demy port de voix, *voir sous* port de voix
 demy tremblement, *voir sous* tremblement
 demy-ton, *voir* demi-ton
 dessus (partie), 160, 237, 275, 352, 353, 376, 407
diabolus in musica, *voir* triton
 diapente, *voir* quinte
 dièse, 303, 313, 362
 diminution, 366, 380, 384, 385, 386, 388
direct, *voir* guidon
 directeur artistique, 123
 directeur musical, 126
 dissonance, dissonance 169, 243, 262, 313, 506, 508
 diton, 507
division, 65, 302, 352
 double cadence, 380, 388
 double martellement, 380, 386, 388, 389
double relish, 456, 464
 double-croche, double croche, doublecroche, double-crochuë, 428, 432-454
 doux, 456, 460, 461, 469

E

échelle, *voir sous* gamme
 écho, 47
 échomètre, 471
 écrits musicaux, 63, 189, 207, 374
 écriture musicale, 210
 édition musicale, 49, 128, 130, 205, 206
 éducation musicale, 78, 123, 127
 en chantant, 256
 en descendant, 243, 386, 393, 394
 en montant, 41, 243, 386, 393
 enregistrement, 19, 127, 128, 129, 217, 218, 263
 ensemble, 59, 67, 91, 211, 213, 216, 218, 219, 514
 — instrumental, 66, 218
 entière, *voir* ronde
 entonner, 83, 262
 épinette, 74, 296, 503

esthétique musicale, 211, 348, 352, 361, 459
 ethnomusicologie, 17, 276, 278
 exécuter, *voir* interpréter

F

facteur d'instruments, *voir sous* instrument
 facture d'instruments, *voir sous* instrument
 faire note contre note, faire notte contre notte, faire notte pour notte, *voir* note contre note
false fourth, *voir* triton
fancy, 57, 65
 fantaisie, 57
fantasia, 57
fast, 45, 411, 466
 fausse quinte, *voir* quinte diminuée
 feinte (touche), 504-505
 feinte (frette), *voir* frette
 figure de note, 179, 180, 241, 260, 262, 275, 347, 408, 409, 410, 428, 429-456, 481, 500, 501, 502

figure musicale, 39
 finale, 366, 383
fixed do, 183
 flageolet, 61
 flatté, 380, 388, 389
 flatterement, 46
 flexion de voix, 380, 384
 flûte, 51, 216, 217
 — à bec, 60, 61, 217
 — traversière, 212, 354, 405

flûtiste, 51, 60, 212
 formations musicales, 51, 123, 347, 352, 514
 — instrumentales, 347
 fort, 361, 461
 fortè, *voir* forte
 forte, 456, 461-471
 frapper, 260, 313, 421
fret, *voir* frette
 frette, 161-162, 316, 354, 386, 390, 505, 506-507
 fuze, *voir* croche

G

gamme, 32, 184, 200, 263, 297, 313, 335
 — double, 184, 200, 335
 échelle, 183
 gavotte, 314

grace, *voir* agrément
 grand motet, *voir* motet à grand chœur
 Grande Bande, 51
 Grande Écurie, 51, 218
 grave, 421, 456, 470
 gravement, 106
 gravure musicale, 49, 77, 450
group, *voir* *gruppo*
gruppo, 456, 465
 guidon, 251, 270
 guitare, 61, 121
 guitariste, 121

H

harmonie, 33, 73, 74, 104, 169, 260, 262, 275, 325, 327, 328, 329, 333, 347, 350, 357, 359, 362, 409, 476, 508
 harpégé, harpègement, *voir* arpégé
 hautbois, haut-bois, hautboy, 51, 60, 107, 353, 374
 basse de —, 60
 hautboïste, 60, 218
 haute-contre, 106, 160, 237, 275, 376
 haute-contre de violon, 106
 heptacorde, 184
historically informed performance, 69, 167
hoboy, *voir* hautbois
 honnête homme, 46, 72
hornpipe, 237, 375
 huitième, *voir* croche
 hymn, 168

I

idée musicale, 20, 99, 100, 123, 210
imperfect of the less, 408, 411, 419
imperfect of the more, 408, 411, 416, 419, 429
imperfectum, 408, 410, 417, 418, 427
 ingénieur du son, *voir sous* son
 instrument, 20, 46, 54, 58, 60, 61, 70, 74, 75, 78, 104, 106, 107, 123, 127, 130, 132, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 190, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 216, 217, 218, 232, 256, 275, 281, 282, 283, 295, 301, 302, 317, 326, 328, 329, 347,

353, 354, 374, 387, 453, 455, 456, 462, 470, 483,
 — à cordes, 104, 163, 166, 505
 — à cordes pincées, 166
 — à vent, 62, 104, 295, 354
 — ancien, 106, 204
 facture, facteur d'—, *voir aussi* luthier, 127, 132, 210, 216, 282
 instrumental, 56, 205, 216, 300, 314, 465
 instrumentiste, 51, 62, 354, 407, 456
 interprétation, 16, 20, 21, 46, 63, 69, 74, 79, 100, 123, 128, 167, 168, 205, 207, 208, 209, 210, 213, 220, 282, 283, 352, 353, 380, 381, 382, 406, 409, 463, 464, 485, 519
 — historiquement correcte, *voir* *historically informed performance*
interpretative tradition, 168
 interprète, 69, 71, 100, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 162, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 279, 380, 459, 473, 480, 514, 516
 interpréter, 20, 129, 167, 208, 261, 281, 302, 473, 475, 481, 519
 intervalle, 32, 275, 314, 347, 348, 370, 394, 507, 508, 509, 510
 intonation, 104, 169, 242, 262

J

jazz, 124
 jouer, jouër, jouër, 20, 21, 59, 75, 77, 202, 212, 216, 232, 292, 295, 296, 301, 326, 354, 374, 390, 396, 405, 460, 476, 480, 494, 506, 513
 joueur de luth, *voir* luthiste *sous* luth

L

langage musical, 31, 37, 38, 39, 42, 98, 99
large, *voir* maxime
largo, 415, 477
 legerement, 260
 lentement, 473
 lever, levé, 260, 262, 275, 313

- libretto*, 181, 182
livret de disque, 125
long, voir *longue*
longa, voir *longue*
longue, 305, 410, 411, 412, 418, 419, 422, 427, 429-455
loud, 456, 468
loure, 106
lullyste, 213
lute song, 462
lute, voir *luth*
luth, 58, 63, 70, 74, 166, 167, 300, 301, 347, 354, 374, 388, 457, 462
luthiste, 38, 374, 375
lutherie, voir *luthier*
luthier, 123, 127, 167, 210, 329
- M** -----
madrigal, 462
maison de disques, 124, 128, 132, 210
maître de chant, 73
maître de chapelle, 71, 72
maître de musique, 59, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 81, 82, 84, 160, 249, 250, 280, 288, 291
maitrise, 71, 78
major-time, 417
manche, 354, 506, 507
marketing, 124, 130, 131, 132
martellement, 380, 386, 388, 389, 392, 393
maxime, 305, 409, 411, 428, 429-456, 480
maxima nota, voir *maxime*
mécénat, 47, 48, 51, 52, 55, 57, 65, 124, 126
mécène, voir *mécénat*
mélodie, 104, 275, 347, 350, 357, 359, 380
mélodieux, 39, 104
mélodique, 347, 350, 352, 354, 357
mesure, 42, 46, 104, 242, 252, 253, 260, 261, 262, 263, 275, 288, 313, 335, 347, 348, 355, 358, 359, 375, 380, 408, 409, 411, 415, 416, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 431, 432, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 461, 469, 472, 475, 476, 477
— à deux temps, 355, 444
— à deux temps légers, 355
— à deux temps lents, 355
— à douze pour huit, 355
— à douze pour quatre, 355
— à douze temps, 355
— à neuf pour huit, 355
— à neuf pour quatre, 355
— à neuf temps, 262, 355
— à quatre temps, 355, 421, 443, 444
— à six temps, 355
— à trois temps, 355
— binaire, 260, 422, 430, 436
— de six pour quatre, 355
— ternaire, 313, 416
trois huit, 355
trois pour quatre, 355
trois seize, 355
trois un, 355
quatre huit, 355
six huit, 355
six seize, 355
triplat, *tripla*, 58, 355
triple blanc, 355, 431
triple noir, 355
triple-time, 417
méthode, voir *traité*
méthode du si, 184, 201, 297, 335
metrometre, 471
métronome, 179, 471, 473-481
metteur en scène, 132
miaullement, 380, 386, 388, 389
minime, 180, 410, 417, 428, 429-454, 500, 502
minim, voir *minime*
minima nota, voir *minime*
minor-time, 417
mode (modus), voir *modus*
— rythmique, voir *modus*
modulation, 122, 169
modus, 242, 275, 305, 306, 348, 350, 354, 357, 379, 408, 410, 411, 413, 414, 418, 419, 420, 423, 424, 427, 428, 429, 480
mode majeur, 408, 409
mode majeur imparfait, 408, 419
mode majeur parfait, 408, 419
mode mineur, 408, 419
mode mineur imparfait, 408, 419
mode mineur parfait, 408, 419
mœuf, voir *modus*
mood, voir *modus*
motet, 50, 64, 160, 161, 215, 324
— à grand cœur, 50, 71, 160, 161
petit motet, 50
mouvement, 20, 261, 348, 367, 352, 416, 421, 466, 471, 472, 473, 475, 483
moveable do, 183
muance, 183
musette, 51, 352, 353, 354
musicien, 16, 18, 20, 27, 32, 33, 39, 40, 47, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 61, 62, 63, 82, 99, 207, 212, 244, 293, 314, 324, 326, 332, 333, 335, 355, 382, 387, 396, 403, 406, 407, 412, 427, 463, 464, 465, 477, 489, 516
— amateur, 51, 57, 58, 61, 69, 73, 75, 78, 413, 449, 466
— de rue, 57
musicographe, 39
musicologie, 16, 23, 69, 204, 209, 210, 211, 215, 220, 286, 427, 484
musicologique, 106, 123, 128, 130, 160, 207, 212, 286, 335, 480
musicologue, 20, 24, 106, 123, 125, 129, 160, 168, 182, 197, 199, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 217, 218, 282, 329, 382, 392, 455, 472, 480, 493, 500, 515, 516, 519
musique, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 90, 91, 92, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 154, 160, 161, 168, 169, 170, 172, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 189, 190, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 248, 249, 250, 252, 253, 270, 277, 279, 280, 281, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 313, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 340, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 351, 353, 354, 355, 373, 375, 378, 379, 380, 382, 385, 387, 389, 395, 396, 403, 404, 405, 409, 410, 413, 414, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 426, 427, 431, 433, 434, 435, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 455, 458, 460, 462, 463, 464, 465, 470, 471, 472, 475, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 499, 500, 501, 502, 505, 506, 508, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521
— ancienne, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 42, 44, 69, 103, 106, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 154, 167, 168, 169, 182, 183, 184, 187, 189, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 240, 248, 249, 277, 279, 280, 282, 287, 293, 319, 320, 326, 334, 335, 342, 343, 349, 379, 380, 381, 382, 396, 403, 406, 415, 416, 417, 427, 443, 445, 455, 470, 472, 479, 480, 483, 484, 485, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 499, 501, 502, 505, 506, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521
— ancienne, mouvement de la, 19, 203, 204
— ancienne, spécialiste de la, 19, 22, 154, 211, 396, 403, 485, 489, 490, 491, 492, 500, 507, 508, 509, 510, 512, 514, 516, 519, 520
apprentissage de la —, 57, 72, 77, 78, 289, 296, 475-476

- baroque, 43, 44, 69, 128, 169, 170, 218, 219, 515
- classique, 128, 169, 515, 516
- d'ambiance, 59
- d'église, 43, 54, 442, 443
- d'opéra, 67
- de Cour, 67
- de danse, 57
- folk, 124
- imprimée, 56, 63, 77, 462
- instrumentale, 65, 75, 458
- italienne, 49, 52, 61, 63, 181, 237, 422, 458, 460, 462, 471, 475, 515
- médiévale, 128, 418
- naturelle, 104
- polychorale, 62
- rock, 121
- sacrée, 54, 55, 61, 62, 161, 216
- traditionnelle, 124
- transposée, 104
- N** -----
- noire à queue, voir noire
- noire barrée, voir croche
- noire, 180, 314, 410, 428, 429-454, 472, 499, 500, 501, 502, 503
- nota brevis*, voir brève
- nota larga*, voir large
- notation, 20, 21, 39, 40, 41, 42, 75, 98, 99, 128, 129, 238, 239, 241, 243, 248, 253, 275, 276, 281, 287, 301, 323, 325, 354, 359, 381, 382, 383, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 420, 427, 430, 447, 448, 449, 483
- mesurée, 408-427
- rythmique, 501, 503
- note, notte, 20, 41, 83, 84, 102, 104, 107, 183, 184, 242, 275, 276, 313, 315, 385, 386, 389, 390, 393, 394, 402, 403, 404, 405, 448, 456, 478, 503, 504, 505, 507, 508
- altérée, 504
- empruntée, 393
- essentielle, 84
- perdue, 315, 317, 318
- petite note, 380
- note against note*, voir note contre note
- note contre note, notte pour notte, 102, 242
- notes de programme, 19
- note for note*, voir note contre note
- nuances, 20, 469
- O** -----
- œuvre musicale, 19, 20, 21, 38, 50, 57, 66, 75, 79, 90, 99, 124, 161, 181, 182, 204, 205, 207, 208, 213, 216, 458, 466, 519
- opéra, 50, 56, 59, 64, 66, 67, 71, 180-182, 184, 300, 353
- tragédie en musique, 50, 180-182
- tragédie lyrique, 67, 181-182
- opera omnia*, 204, 206, 215
- opéra tragédie, voir opéra
- orchestration, 51, 59, 67
- à l'italienne, 59
- orchestre, 59, 65, 106, 218
- orchestre à cordes français, voir orchestre
- orchestre de chambre, voir orchestre
- organisateur de concerts, 126, 131
- organologie, 127, 167, 211, 347, 352, 354, 357, 358, 504, 505, 506, 507
- orgue, 54, 62, 65, 127, 297, 298, 396, 407, 454, 503, 505
- organiste, 62, 65, 66, 67, 213, 328, 333, 477
- ornement, voir agrément
- ornementation, 49, 212, 380, 382, 405, 455, 495
- orpharion, 283
- P** -----
- partie, 51, 59, 102, 104, 160, 161, 237, 242, 256, 295, 296, 347, 352, 376, 411, 476
- instrumentale, 237, 347, 352, 376
- vocale, 237, 347, 352, 376
- cinq parties, 51, 59, 160, 161
- quatre parties, 51, 59, 160, 297
- partition, 16, 20, 21, 39, 42, 78, 91, 106, 128, 129, 208, 211, 276, 295, 297, 369, 298, 405, 411, 413, 414, 424, 460, 461, 471, 473, 481, 482
- passage, 380, 386, 388, 389
- passionner, 366, 384, 385
- pause, 251, 419, 447
- pavane, 314
- pendule, 472, 477
- percussion, 62
- perfect of the less*, 408, 411, 419, 429
- perfect of the more*, 408, 411, 419, 429
- perfectum*, 408, 410, 417, 418, 427
- perform*, to, voir interpréter
- performance*, voir interprétation
- performance practice* 204, 208, 299
- performance tutors*, voir traité
- performer*, voir interprète
- performing score*, 128
- période baroque, 44, 294
- période classique, 44
- période romantique, 44
- petit motet, voir sous motet
- petit tremblement, voir sous tremblement
- Petite Bande, 51, 65, 218
- Petite Écurie, 51
- Petits violons, 51
- piano*, 456, 460, 461, 462, 465, 468, 469, 503, 506, 507
- pincé, 380, 392, 393, 394, 403, 404, 407
- pincement, 380, 392, 393
- pincer, 506, 507
- plain-chant, 43, 73, 74, 215, 325, 348, 352, 442, 443, 444
- plainte, 380, 385, 386, 388, 389
- pochette de disque, 19, 126, 130
- poco largo*, 456
- point d'orgue, 426
- pointé, 262
- polyphonie, 62, 160, 203, 215
- port de voix, 41, 315, 380, 386, 388, 389, 403, 404
- demy port de voix, 380
- portée, 391
- pratique musicale, 16, 20, 21, 56, 161, 203, 213, 285, 297, 299, 300, 302, 331, 382, 409, 414, 416, 466, 484, 515, 516
- pratique instrumentale, 16
- presto largo*, 456
- producteur, voir production musicale
- production musicale, 54, 56, 65, 119, 126, 130, 131
- professeur de musique, 98, 123, 124, 127, 206, 207, 286, 324, 327, 328, 329, 332, 333, 478, 517
- programmateur de concerts, 124
- prolatio*, prolation, *prolazzione*, 408, 410, 411, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 424, 426, 427, 440, 442, 443, 480
- prolation imparfaite, 408, 419
- prolation imparfaite majeure, 408, 419
- prolation imparfaite mineure, 408, 419
- prolation parfaite, 408, 419
- prolation parfaite majeure, 408, 419
- psalmody book*, 450
- Q** -----
- quadruple-croche, 428, 438-448
- quarrée à queue, quarrée à queue, voir longue
- quarrée, voir carrée
- quart, voir noire
- quarte, 507-510
- augmentée, voir triton
- superflue, superfluë, voir triton
- quaver*, voir croche
- quinte (partie), 237, 275
- de violon, 106
- quinte (intervalle), 275, 506, 507, 508, 509, 510
- diminuée, 507-510
- fausse, 508-510
- imparfaite, 508-510
- quinton, 107
- quintuple-croche, 447-448
- R** -----
- régisseur, 130, 132
- règle harmonique, 39
- répertoire, 21, 128, 203, 204, 206, 208, 435, 477
- ancien, 203, 204, 206
- reprise, 31, 314
- grande, 101

— petite, 314
 responsable de la culture, 124, 126, 131
 ronde, 179, 180, 410, 411, 417, 418, 426, 428, 429-454, 480
 —avec une queue, voir blanche
 —sans queue, voir ronde
 rythme, 51, 82, 127, 141, 184, 241, 275, 347, 411, 500, 501, 502
 rythmomètre, 471, 477

S

saqueboute, 51
 seizième, voir double-croche
 semibreve, voir ronde
 semi-brève, semibreve, voir ronde
 semibrief, semibriefe, voir ronde
 semidiapente, voir quinte diminuée
 semifuze, voir double-croche
 semiminime, voir noire
 semiquaver, voir double-croche
 semiton, voir demi-ton
 shake, 381
 shaked grace, 377
 signe de mesure, 42, 253, 263, 347, 352, 355, 408, 420, 421, 471, 472
 signe majeur, 408, 420
 signe mineur, 408, 420
 signe parfait, 408, 419, 420
 silence, 275, 347, 419, 430, 431, 446, 447
 sincoper, 365
 soft, 456, 465, 468, 469
 solfège, 172, 183, 292, 325, 326, 328, 329, 444
 — fixe, 183
 solmisation, 183, 184
 son, 33, 104, 121, 129, 182, 256, 260, 263, 348, 385, 389, 390, 440, 442, 452, 453, 462
 — ingénieur du, 19, 118, 122, 129
 — technicien du, 129
 sonata, sonata, 456, 465, 470
 sonner, 232
 sonomètre, 182
 soufflerie, 62
 sous double, 408, 417
 sous ternaire, 408, 417, 423
 sous triple, 408

soutien de la voix, 366, 383, 389
 stop, 506, 507
 strike, 197
 study score, 128, 129
 style, 49, 58, 59, 169, 214, 324, 348, 358, 382, 409, 460, 515, 517
 — baroque, 63, 464, 465
 — brisé, 106
 — français, 50, 60, 169, 173, 214, 405, 461
 — italien, 52, 62
 — luthé, 106
 symbole, 39, 40, 41, 42, 81, 99, 238, 239, 241, 248, 251, 252, 253, 276, 277, 382, 383, 391, 394, 396, 401, 405, 430, 449, 501

T

tablature, 295, 301, 313, 354
 table d'agrément, voir sous agrément
 tactus, 456
 taille, 160, 237, 376
 — de violon, 106
 tambour, 51
 technique de jeu, voir technique instrumentale
 technique instrumentale, 206, 210, 347, 352, 357
 tempérament, 302, 507, 508, 509, 510
 tempo (tempus), voir tempus
 tempo, 416, 457, 466, 471, 473, 478-479, 482-483
 temps (tempus), voir tempus
 temps, 260, 355, 368, 421, 422, 442, 443, 444, 461
 — faible, 361
 — fort, 361
 tempus, 408, 410, 411, 413, 414, 415, 417, 418, 419, 424, 426, 427, 428
 tempo maggiore, 415, 417
 tempo minore, 415, 417
 temps imparfait, 408, 427, 444
 temps parfait, 408, 419, 420, 427, 444
 texte musical, 128, 203, 204, 470, 472
 théorbe, 61, 295, 296
 théorie musicale, 38, 75, 91, 183, 212, 457, 480
 timbales, 51

tiret, 380, 386, 388, 389, 402
 ton, 83, 296, 297, 298, 347, 352, 354
 tonalité, 183
 touche (= frette), voir frette
 touche (clavier), 503-505
 — blanche, 503-505
 — chromatique, 505
 — diatonique, 504-505
 — noire, 503-505
 toucher, 70, 106, 232, 295, 296, 353, 407
 tour de gosier, tour de gozier, 314, 380, 388, 389
 tragédie en musique, voir sous opéra
 tragédie lyrique, voir sous opéra
 tragédie-opéra, voir opéra
 traité, 16, 18, 20, 21, 24, 29, 39, 40, 44, 45, 46, 57, 58, 63, 69-79, 83, 97, 99, 101, 103, 104, 123, 130, 179, 183, 213, 214, 217, 221, 222, 244, 248, 249, 250, 256, 262, 273, 276, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 313, 315, 316, 317, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 348, 352, 353, 354, 355, 366, 377, 369, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 391, 395, 396, 405, 406, 407, 413, 420, 421, 432, 433, 436, 445, 446, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 459, 461, 465, 469, 473
 transposer, 314
 traverse, voir frette
 treatise, voir traité
 tremblé, 256
 tremblement, 380, 384, 386, 388, 389, 391, 401, 402, 403, 406
 — appuyé, 380
 — demy, 380, 384, 388, 389
 — et pincé, 380
 — étouffé, 380, 384
 — ordinaire, 384
 — petit, 380, 386, 388, 389, 402
 — sans appuyer, 380, 386
 tremolo, 121
 trill, 456, 464

trillare, trigliare, trigliar, 456
 trillo, triglio, 456
 triolet, 423
 triple-croche, triple croche, 428, 433, 436, 440, 441, 442, 443, 445, 447, 448, 452, 453, 454
 triton, 507-510
 tritone, voir triton
 trompette, 51, 62
 trompette marine, 51
 tune, to, 285, 381

U

unisson, unison, 314, 316

V

valeur de note, 180, 251, 253, 379, 386, 408, 410, 411, 414, 417, 422, 423, 424, 428, 429-454, 480, 500, 501, 502
 viol fantasia, 57
 viola da braccio, 106
 viole de gambe, 57, 60, 61, 65, 74, 78, 107, 161, 162, 192, 213, 217, 292, 295, 297, 299, 300, 301, 302, 314, 316, 347, 352, 353, 354, 377, 381, 385, 386, 389, 390, 394, 407, 457, 495, 496
 basse de viole, basse de violle, voir viole de gambe
 violiste, 38, 169, 212, 505
 viole, voir viole de gambe
 violon, 16, 51, 57, 58, 59, 60, 65, 78, 106, 291, 465
 basse de —, 60, 106, 107, 162
 bass violinist, 60
 violoniste, 69
 violin bands, 57
 vite, vite, viste, 461, 472, 473
 vivace, 456
 voix, 33, 41, 46, 71, 78, 106, 135, 237, 256, 275, 328, 376, 380, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 444, 454, 458, 460, 461, 469
 voix médianes, 106
 volte, 312, 313

W

warble in singing, 464
 white key, voir touche blanche

NOMS CITÉS DANS LA THÈSE

A

A. B., 72, 79, 299, 469, 470
 ADDISON, Joseph, 97
 ADELL, Germain, 199
 ALBRECHTSBERGER, Johann Georg, 325
 ALEMBERT, voir D'ALEMBERT
 ALEXANDRU, Cristina, 93
 ALLÈGRE, Sandrine, 486, 487, 494
 ALPÍZAR CASTILLO, Rodolfo, 88, 90, 108, 109
 ANASTASIADI-SYMEONIDI, Anna, 159
 ANDRIJESKI, Julie, 106
 ARBEAU, Thoinot, 313
 ARIANRHOD, Robyn, 37
 ARMELLINI, Mario, 50
 ARNOLD, Denis, 203, 206, 207, 330, 381, 405, 406, 506, 507
 ARZUMANOV, Anna, 189
 AUDÉON, Hervé, 325
 AUGÉ, Claude, 329, 478
 AUGER, Pierre, 100, 110, 112, 113, 225, 279
 AUGER, Alain, 308, 309
 AUSSENAC-GILLES, Nathalie, 308
 AUTRICHE, Anne d', 48, 64, 65, 66
 AUTRICHE, Marie Thérèse d', 65

B

BACH, Johann Sebastian, 168, 202, 203, 204, 205, 206, 214, 215, 218, 405
 BACH, Carl Philipp Emanuel, 405
 BACILLY, Bertrand de, 73, 294, 366, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 395, 402, 407
 BADIAROV, Dmitry, 107
 BAKER, Theodore, 418
 BALLARD, Christophe, 49, 50, 73, 450
 BANKS, David, 43, 193, 290, 304
 BARBIN, Claude, 286
 BARBUSCIA, Aurélie, 477
 BARKET, James, 107

BARONA VILAR, Josep Lluís, 174
 BARTOMOLI BOLOGNESE, Angelo Michele, 295, 434
 BASHFORD, Christina, 60
 BATISTE, Édouard, 327, 445, 447
 BAUDET, Jean-Claude, 36, 37, 85, 86, 196, 211
 BAUMONT, Olivier, 173
 BEAUJOYEULX, Baltasar de, 459
 BEAUSSANT, Philippe, 219
 BECKER, 196, 506
 BEER, David, 129
 BÉJOINT, Henri, 88, 91, 107, 108
 BELHOSTE, Bruno, 172
 BELGIOJOSO, Baldassare, voir BEAUJOYEULX, Baltasar de
 BELLEGARDE, Jean-Baptiste Morvan de, 95
 BELTRAN-VIDAL, Danièle, 231
 BENA MAKAMINA, Jonas, 172
 BENOIT, Marcelle, 51, 59, 64, 213, 281, 330, 353, 380, 381, 405, 504
 BERNARDI, Philippe, 165, 166
 BERTHET, Pierre, 295
 BERTHIER DE LIONCOURT, Vincent, 219
 BESSÉ, Bruno de, 136, 164, 244, 485
 BETTENS, Olivier, 294
 BEURARD, Jean B., 191
 BIANCHINI, Laure, 117
 BKOUICHE, Rudolf, 182
 BLANCHON, 244
 BLAZE, François Henri Joseph, 426, 441
 BLOUNT, 466
 BLOW, John, 66
 BOËCE, 32
 BOISREGARD, Nicolas Andry de, 95
 BONTA, Stephen, 106
 BONUS, Alexandre Evan, 480
 BORDES, Charles, 206, 208, 215, 217

BORJON DE SCELLERY, Charles Emmanuel, 295, 352, 353, 354, 374
 BORUCINSKY, Miriana, 246
 BOUHOURS, Dominique de, 95
 BOUISSOU, Sylvie, 169, 170
 BOULANGER, Jean-Claude, 100, 107, 110, 112, 145, 146, 147, 148, 193, 279, 449, 454
 BOURDIEU, Pierre, 80
 BOURIGAULT, Didier, 115, 116, 227
 BOUSSIDAN, Armelle, 142
 BOUTIN-QUESNEL, Rachel, 250, 485
 BOUVERET, Myriam, 279
 BOUVEROT, Danielle, 281
 BOYD, Malcolm, 291
 BOYDEN, David, 291
 BRAGANZA, Catherine de, 61
 BRAHMS, Johannes, 168, 169
 BRAY, Laurent, 308, 309, 312
 BRENET, Antoinette Christine Marie, dite Michel, 160, 329, 427
 BROCHARD, Marie-José, 180
 BROSSARD, Sébastien de, 63, 73, 84, 106, 212, 281, 298, 323, 330, 331, 402, 413, 414, 415, 416, 422, 423, 459, 460, 462, 470, 509
 BROUDE, 286
 BRÜGGEN, Franz, 219
 BRUNET, 292
 BRUNOT, F., 188
 BUCH, David J., 106
 BUFFON, Georges Louis LECLERC, comte de, 173
 BURNEY, Charles, 286, 331, 411
 BUSBY, Thomas, 331, 416, 417
 BUXTEHUDE, Dietrich, 205
 BUZARD, James, 464
 BYRD, William, 217, 463

C

CABRÉ, Teresa, 18, 40, 80, 85, 86, 109, 119, 225, 226, 245, 279, 513, 514
 CAHUSAC, Louis de, 181

CAMBERT, Robert, 60
 CAMPION, Thomas, 300, 463
 CAMPRA, André, 181
 CANDEL, Danielle, 85, 195
 CAPE, Safford, 208, 209, 217
 CARISSIMI, Giacomo, 66, 90
 CARRÉ, Antoine, 295
 CARRIER, Hubert, 181
 CARRIÈRE, Isabelle, 230
 CARTER, Stewart, 107
 CASADESUS, Henri, 206, 216, 217
 CASSANY, Daniel, 488
 CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, 325, 426, 427, 441, 442, 443, 446
 CATEL, Charles-Simon, 325
 ČERMÁK, František, 137, 138, 140, 186
 CESALPINO, Andrea, 173
 CHAMBONNIÈRES, Jacques CHAMPION DE, 41, 64, 295, 381, 392, 393, 396, 406
 CHARBONNIER, Jean-Louis, 506
 CHARLES-DOMINIQUE, Luc, 106, 232
 CHARPENTIER, Marc Antoine, 52, 66, 67, 68, 82, 161, 295, 459
 CHATEAUBRIAND, François-René de, 188
 CHATELAIN, Jean-Marc, 46
 CHAUMONT, Lambert, 381
 CHEVALIER DE MÉRÉ, 46
 CHEVÉ, Émile et Nanine, 326, 445, 447
 CHOMSKY, Noam, 142
 CHORON, Alexandre-Étienne, 205, 214, 217, 325, 445, 446
 CHRISTIE, William, 219
 CHRYSANDER, Friedrich, 204, 205
 CHURCHILL, John, 218
 CICÉRON, 80
 CLAS, André, 244
 CLUNY, Odon de, 183
 COHEN, Albert, 212, 298, 322
 COLBERT, Jean-Baptiste, 49, 50
 COLES, Elisha, 466

- CONDAMINES, Anne, 91, 196, 223, 224, 227, 288, 289, 307, 308, 315
- COOK, Elisabeth, 324
- CORELLI, Arcangelo, 49, 203, 205
- CORNEILLE, Thomas, 164
- CORP, Edward T., 52, 62
- COSTA, Rute, 253
- COSTES, D., 224
- COTTEZ, Henri, 189
- COUPERIN, François, 65, 68, 381
- COUTIER, Martine, 156, 231
- CROMWELL, Oliver, 53, 56, 65
- CROMWELL, Richard, 65
- CROMWELL, Frances, 56
- CROTCH, William, 478, 482
- CUCURULLO, Sebastiana, 246
- CUMMING, Valerie, 200, 249
- CUVIER, Georges, 173
- CYR, Mary, 78, 471, 473
- D** _____
- D'ALEMBERT, Jean LE ROND, 247, 436, 438, 504
- DAHAN-DALMÉDICO, Amy, 34, 35
- DANEL, Louis Albert Joseph, 328, 445, 447
- DANHAUSER, Adolphe Léopold, 328, 445, 447
- DANNELEY, John Feltham, 236, 332, 417, 418
- DANOVILLE, le Sieur, 83, 295, 299, 314, 315, 316, 317, 352, 353, 381, 393, 407, 432, 433, 434, 436
- DAOUST, Denise, 192
- DARMESTER, Arsène, 145, 146
- DAUPHIN, Claude, 323
- DAUVERGNE, Antoine, 181, 182
- DAVIS, Matthew C., 200
- DAVISON, Archibald T., 216
- DE MACHY, Sieur, 296, 381, 385, 386, 387, 388, 390, 394, 402
- DE MAURO, 137
- DEAN-SMITH, Margaret, 451
- DEDRON, Pierre, 35
- DEFOE, Daniel, 97
- DEFORD, Ruth I., 410
- DEHAENE, Stanislas, 34
- DELAVIGNE, Valérie, 279
- DELSART, Jules, 206, 215
- DENIS, Jean, 50, 74, 296, 330, 476, 507
- DEPECKER, Loïc, 92, 93, 109, 115, 133, 155, 163, 189, 227, 229, 234, 236, 238, 244, 258, 261, 278, 279
- DERRA DE MORODA, Friderica, 324
- DERRIDA, Jacques, 156
- DESCAMPS, J. L., 224
- DESCARTES, René, 32, 63, 296, 300
- DESMARETS, Henri, 181
- DESMET, Isabelle, 77, 122, 196
- DESPRÉS, Carole, 171
- DESTOUCHES, André Cardinal, dit, 181
- DIDEROT, Denis, 247, 436, 438, 476, 477, 504
- DIDIER, Béatrice, 115, 227
- DIÉMER, Louis, 206, 215
- DIKI-KIDIRI, Marcel, 87, 113, 114, 117, 163, 164, 174, 185, 236, 237
- DJAMBIAN, Caroline, 81
- DOLMETSCH, Arnold, 161, 206, 207, 208, 209, 212, 214, 215, 216, 217, 381, 405, 406, 456
- DONINGTON, Robert, 168
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, 286
- DOWLAND, John, 463
- DRINKER, Henry S., 216
- DROUIN, Patrick, 146, 177
- DRYDEN, John, 97
- DU COUSU, Antoine, 33, 104, 251, 288, 296, 411, 419, 420, 422, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 445, 449, 481
- DU MONT, Henry, 65, 160, 161, 459
- DUBOIS, Jean, 94, 100, 136, 139
- DUCHÁČEK, Otto, 100
- DUMESTRE, Vincent, 125
- DUNGWORTH, David, 33, 35, 36
- DUNSTAN, Ralph, 333, 418
- DUPUIS, Henriette, 93
- DURON, Jean, 50, 106, 219, 459
- DURY, Pascaline, 17, 18, 92, 94, 135, 139, 141, 146, 149, 156, 163, 177, 193, 194, 196, 198, 246, 247, 248, 258, 499, 500
- E** _____
- ECCLES, John, 48
- ELLIS, Bronwyn Irene, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62
- ELOY, Jean-Michel, 193
- ELUERD, Roland, 94, 112, 189, 192
- ERODI, Gyongy Iren, 107
- ESCUDIER, Léon et Marie-Pierre-Pascal, 328, 427
- ESTERHUIZEM, H. L., 37
- EUCLIDE, 34
- F** _____
- FADER, Don, 52, 476
- FAVIER, Thierry, 51, 160
- FEDE, Innocenzo, 52, 62
- FÉNELON, François de Salignac de Lamoignon-Fénelon, dit, 78
- FÉTIS, François-Joseph, 204, 205, 214, 215, 326, 328, 427
- FIELD, Christopher, 218, 302
- FIGUERAS, Monrserrat, 219
- FLEURY, Nicolas, 296, 352
- FLOIRAT, Bernard, 183, 184, 200, 335
- FLORIO, John, 465
- FONS SOLÉ, Estanislaou, 174
- FORBES, John, 293
- FORKEL, Johann Nikolaus, 214
- FORTIN, Andrée, 171
- FOUQUET, Nicolas, 65
- FRANCO TRUJILLO, Erik Daniel, 346
- FREILLON-PONCEIN, Jean-Pierre, 381
- FRIED, Michael, 138, 143
- FUCHS, Catherine, 139, 142
- FULLER, David, 107
- FURETIÈRE, Antoine, 164, 281, 312, 313, 322, 330, 369, 433, 434
- FUZEAU, 286
- G** _____
- GAGNEPAIN, Bernard, 203, 208
- GALILÉE, Galileo GALILEI, dit, 32
- GALILÉE, Vincent, Vincenzo GALILEI, dit, 32
- GALIN, Pierre, 326, 477
- GALLIARD, Johann Ernst, 331
- GALLON, Jean-Gaffin, 182
- GALPIN, Francis W., 107, 217
- GAMBIER, Yves, 17, 89, 93, 107, 110, 111, 112, 146, 147, 148, 198, 279
- GARCÍA DE QUESADA, Mercedes, 247
- GARDINER, John Eliot, 218, 219
- GAUDIN, François, 43, 92, 93, 111, 117, 119, 120, 192, 195, 196, 279
- GÉMAR, Jean-Claude, 22, 121
- GEMINIANI, Francesco, 381
- GENTILHOMME, Yves, 94
- GERVAIS, Bertrand, 65, 171, 206, 215
- GEVAERT, François, 205
- GIACOMO, Mathée, 66
- GILL, Donald, 107
- GILLET, Laurent, 215
- GINI, Roberto, 169
- GIRARD, Théodore, 286
- GIRDELSTONE, 182
- GISPERT, Hélène, 172
- GLATIGNY, Michel, 281, 309, 312
- GLUCK, Christoph Willibald, Ritter von, 181, 182
- GÖKE, Regina, 178
- GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER, Adelina, 76, 89, 111, 112
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan, 200
- GONZÁLEZ, Luis, 76, 89, 92, 111, 112, 118, 200, 497
- GOUADEC, Daniel, 27, 89, 498
- GOUK, Penelope, 302
- GOURRET, Jean, 181
- GRANT, Roger Mathew, 408, 409
- GRASSINEAU, James, 330, 331, 414, 415, 416, 417, 422
- GRÉCIANO, Gertrud, 234
- GREEN, Robert A., 299
- GREENBERG, Noah, 218
- GREENE, Maurice, 331
- GREENSBURG, Michael, 106
- GRENERIN, Henry, 296
- GROVE, George, 64, 65, 72, 506
- GUÉRANGER, Prosper (Dom), 215
- GUERINDON, Jean, 35
- GUESPIN, Louis, 43, 110, 192, 193
- GUILBERT, Louis, 88, 94, 145, 195
- GUILLAUME, Astrid, 142
- GUILLAUME, Gustave, 142
- GUILLO, Laurent, 49, 50, 73

- GUILMANT, Alexandre, 206, 217
 GUINEAU, Bernard, 200
 GUISE, les, 52
 GUISE, Mademoiselle de, 52, 66, 67
 GUTIÉRREZ, Bertha M., 97, 518
- H** _____
- HAAR, James, 47
 HADAMARD, Jacques Salomon, 34
 HÄNDEL, Georg Friedrich, 60, 168, 203, 205, 206, 214
 HARLAN, Peter, 217
 HARNONCOURT, Nikolaus, 20, 39, 40, 212, 214, 218, 403
 HARRIS, John, 32, 107, 330, 456
 HARRIS-WARRICK, Rebecca, 107
 HARVEY, Malcolm, 495, 497, 498
 HARWOOD, Ian, 506
 HASKELL, Harry, 19, 168, 169, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212
 HÄBLER, Gerda, 85
 HAWKINS, John, 331
 HENRI II, 459
 DE FRANCE, Henriette Marie ou Henrietta Maria (épouse de CHARLES I^{er}), 64
 HERISSONE, Rebecca, 56, 61, 72, 75, 79, 299, 411, 451, 457, 469
 HERMANS, Ad, 120, 121, 185, 190
 HERREWEGHE, Philippe, 218, 219
 HERZOG, Myrna, 107
 HINDEMITH, Paul, 218, 333
 HOFFMANN, Lothar, 76
 HOLMAN, Peter, 56, 57, 58, 59, 62, 161, 162, 203, 204, 207, 208, 212, 326, 463
 HOLSCHNEIDER, Andreas, 168
 HOLZEM, Maryvonne, 84, 85, 489
 HONEA, Sion M., 391
 HORGUELIN, Christophe, 200
 HORVATH, Louise, 164
 HOTTETERRE, 60, 63, 353, 354, 381
- HOULE, George, 355, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 416, 419, 420, 428, 456, 466, 478
 HULBERT, François, 171
 HUMBLEY, John, 149, 156, 159, 177, 187, 193, 195, 196, 201
 HUMBOLDT, 36
 HUMPHREY, Pelham, 60
 HUTCHINGS, Arthur, 325
- I** _____
- ITARD, Jean, 35
- J** _____
- JACQUES, Marie-Paule, 52, 60, 62, 64, 156, 169, 192, 295, 298, 307, 323, 325, 354, 381, 396, 418, 423, 436, 439, 444, 476
 JACQUOT, Albert, 328
 JAFFEE, Kay, 218
 JAFFEE, Michael, 218
 JAHN, Otto, 205
 JAKOBSON, Roman, 137, 138, 186
 JAMES II, 53
 JAUSSAUD, Philippe, 199, 200
 JENSEN, H. James, 463, 464
 JEROLD, Beverly, 473
 JOÃO IV DU PORTUGAL, 61
 JOHNSON, Samuel, 226
 JONES, 199, 201
 JOSPIN, Lionel, 155
 JOUVE-GANVERT, Sophie, 213
- K** _____
- KACPRZAK, Alice, 196
 KAGEURA, Kyo, 196
 KANG, Min-Jung, 466
 KASPAR, Caroline, 200
 KASSKER, Jamie C., 331
 KERMAN, Joseph, 168
 KERSEY, John, 284, 456
 KINNEY, Gordon J., 381, 496
 KOCH, 174
 KOČOUREK, Rostislav, 100
 KUJKEN, Sigiswald, 218
 KUO, Eric, 37
 KURYSKO, Grigori F., 100
- L** _____
- LA ROCHEFOUCAULT, François, 46
 LA VOYE MIGNOT, 70, 72, 83, 102, 104, 179, 242, 243, 251, 252, 260, 297, 314, 420, 431, 432, 433, 459, 461, 462, 470, 493
- LABORDE, Denis, 50
 LAFAYETTE, Mme de, 46
 LAFORÉST, Daniel, 171
 LALANDE, Michel-Richard de, 68
 LAMARCK, Jean-Baptiste de, 173
 LAMIZET, B., 224
 LANCELOT, Claude, 71, 292
 LANCIANI, Albino Attilio, 37
 LANDOWSKA, Wanda, 208, 209, 216, 217, 218
 LAPLANE, Dominique, 34
 LARGE, Lucie, 173
 LASOCKI, David, 60, 374
 LAURENCIE, Lionel de la, 329, 446, 448, 449
 LAVAGNINO, Elisa, 146, 147, 148, 178, 185
 LAVIGNAC, Albert, 329, 446, 448, 449
 LAWES, William, 64, 301, 412
 LAZANA, Irene, 157, 158, 159
 L'ÉCUYER LACROIX, Sylvia, 39
 LE BÈGUE, Nicolas, 297, 381, 392, 393, 396, 401
 LE BLANC, Hubert, 213
 LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean Laurent, 181
 LE GALLOIS, Pierre, 297
 LE PAGE DU PRATZ, Antoine-Simon, 191
 LE ROY, Adrian, 63
 LE TELLIER DE LOUVOIS, François-Michel, 49
 LEAVER, Robin A., 206
 LEBEAU, Élisabeth, 329
 LÉBOUC, Georges, 155
 LEECH, Peter, 61, 62
 LELUBRE, Xavier, 234
 LEONHARDT, Gustav, 218
 LERAT, Pierre, 274
 LERVAD, Suzanne, 246, 247, 248, 249, 258
 LESCAT, Philippe, 49, 51, 73, 74, 77, 78, 380, 381, 405
 LESURE, François, 50, 64, 72
 LEWIN, T., 224
 LINNÉ, Carl Von, 173
 LOCKE, Matthew, 64, 65, 67, 300, 302, 458
 LOGGAN, David, 413
 LÓPEZ DÍAZ, Montserrat, 155
 LOUBIER, Christiane, 279
 LOUIS LE HUTIN, 180
 LOUIS XIV, 45
- LOULIÉ, Étienne, 33, 52, 67, 69, 70, 83, 90, 101, 104, 105, 179, 182, 242, 252, 256, 260, 261, 262, 263, 292, 297, 314, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 402, 434, 435, 436, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 482, 483
 LOVELL, Percy, 168
 LOVETTE, 173
 LOYSON, Estienne, 286
 LULLY, Jean-Baptiste, 47, 49, 50, 51, 57, 60, 64, 65, 66, 67, 90, 107, 125, 160, 161, 181, 182, 203, 213, 353
- M** _____
- MABROUR, Abdelouhed, 117
 MACE, Thomas, 38, 58, 67, 72, 73, 166, 167, 300, 353, 413, 455, 458, 469
 MAELZEL, Johann Nepomuk, 477, 478, 479
 MAHILLON, Victor-Charles, 205
 MAIA, Clarinda, 140, 142, 143, 303
 MAILLARD, Jean-Christophe, 169, 322
 MAINTENON, Mme de (Aubigné, Françoise d'), 67
 MAIR, Christian, 142
 MAÎTRE, Myriam, 70
 MALCOLM, Alexander, 478
 MALGLOIRE, Jean-Claude, 218
 MALHERBE, François de, 95
 MANIEZ, François, 230
 MARAIS, Marin, 297, 314, 315, 381, 394, 402
 MARCEL-DUBOIS, Claudie, 50
 MARCUS, Kenneth, 48
 MARINELLI, Rita, 246
 MARRINER, Neville, 218
 MARSH, Christopher, 46
 MARTÍN BELLOSO, Olga, 174
 MARTINET, André, 138
 MARY, The Queen, 52, 54, 63, 68
 MASON, Lowell, 418
 MASSENET, Jules, 328
 MATHIEU, abbé, 49
 MAURAI, Jacques, 192
 MAUTNER, Gerlinde, 197, 231
 MAZARIN, Jules Raymond (cardinal), 48, 50, 64, 65

- MCDONALD, Peter F., 33, 35, 36
MÉDICIS, Marie de, 180
MENAGE, Gilles, 96
MENDELSSOHN, Felix, 203, 205, 214
MERCIER, Denis, 200
MÉRIMÉE, Prosper, 15
MERSENNE, père Marin, 32, 74, 288, 322, 478
MESNARD, Jean, 32
MEUDE-MONPAS, Jean
Olivier de, 324, 426, 441, 442
MICHEL, Frédéric, 73
MICHELS, Ulrich, 329
MINKOFF, 286
MOCHET, M., 224
MODÈNE, Mary de, 62
MOECK, Hermann, 216
MOENS, Karel, 106
MOLIÈRE, Jean-Baptiste
Poquelin, dit, 65, 66, 125
MOLINA SALINAS, Claudio, 346
MØLLER, Bernt, 145, 148, 149, 193, 195, 196
MONDEVILLE, Henri de, 180
MONTAGNIER, Jean-Paul, 52
MONTANI, Nicola, 216
MONTEVERDI, Claudio, 218
MORLEY, Thomas, 463
MORRIS, William, 207
MUFFAT, Georg, 213
MURRAY, Brent Bartlett, 54
MYERS, Herbert W., 106
- N** _____
NATANSON, Édouard, 100
NEECE, Brenda, 107
NELSON, Nicholas R., 121, 129
NERSESSIAN, Nancy J., 200
NEUMANN, Frederick, 107
NEWTON, John, 251, 301
NIDERMEYER, Louis, 205, 217
NIETZSCHE, Friedrich, 34
NIVERS, Guillaume-Gabriel, 83, 256, 297, 298, 313, 381, 396, 401, 406, 407
NODÉ LANGLOIS, Michel, 519
NORTH, Roger, 56, 58, 59
NOSCH, Marie Louise, 246, 247, 248, 258
NOYES, Gertrud, 94, 96, 97
NYCKEES, Vincent, 139, 163, 164
- O** _____
ORLÉANS, Charlotte
Élisabeth de Bavière, duchesse d', 78
ORLÉANS, Anne Marie
Louise d', dite La Grande Mademoiselle, 64
ORLÉANS, Philippe d', 52, 68, 476
OUDIN, Antoine, 308
OWEN-CROCKER, Gale, 249
OZANAM, Jacques, 298, 330, 374, 434
- P** _____
PAILLARD, Jean-François, 218
PAISIBLE, Jacques, 52, 60, 62
PALATINE, Princesse, 78
PALESTRINA, Giovanni
Pierluigi da, 203, 205, 215, 216
PARIS, 506, 507
PARIZOT, Anne, 111, 115, 117, 194
PARRY-JONES, Brenda, 199, 200
PASCAL, Blaise, 32, 328
PAUL, Thierry, 37, 39
PEACHAM, Henry, 72
PEARSON, Jennifer, 75, 224, 244, 289, 290
PEIFFER, Jeanne, 35
PELLETIER, 80, 100, 112, 114, 116, 193, 222, 279
PEPUSCH, Johann Christoph, 331, 374, 414, 415, 416, 417, 422, 466
PEPYS, Samuel, 61
PERCEBOIS, Jacqueline, 495, 496, 498, 499
PÈRES, Joseph, 35
PEREYRA, Marie Louise, 329
PERI, Jacopo, 180, 181
PERNE, François-Louis, 325
PERRIN, Pierre, 60, 181
PERRINE, 71, 104, 105, 276, 298, 313, 314, 352, 374
PETIT, Louis, 96
PETREQUIN, Gilles, 95, 96, 101
PHILIDOR, 60, 160, 354
PHILIPPE LE BEL, 180
PHILLIPS, Edward, 456, 466
PICCO, Dominique, 78
PICHT, Heribert, 76
PICTON, Aurélie, 136, 140, 141, 145, 193, 194, 196, 201, 289, 290, 308, 309, 312
PIÉJUS, Anne, 78
- PIERCE, Ken, 41
PINOLET DE MONTÉCLAIR, Michel, 381
PIMENTEL, Janine, 230
PLANYAVSKY, Alfred, 107
PLAYFORD, John, 57, 102, 242, 251, 300, 301, 314, 412, 413, 419, 451, 452, 453, 454, 455, 465
POHL, Jacques, 156
PONSFORD, David, 392
POPE, Alexander, 97
PORTER, William Smith, 418, 458
PORTIN, Petter, 198, 200
POUGIN, Arthur, 325
PROCÈS, Michel, 80
PRUVOST, Jean, 281
PSYCHOUYOU, Théodora, 460, 476
PULVER, Jeffrey, 69
PURCELL, Henry, 60, 65, 67, 68, 161, 203, 205, 301, 302, 375, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 504
- Q** _____
QUANTZ, Johann Joachim, 213, 381, 405
QUEROUALLE, Louise de, duchesse de Portsmouth, 60
QUILLEN, Jean, 36
- R** _____
RAGUENET, François, 63, 472
RAHMSTORF, 244
RAINBOW, Bernarr, 326
RAINER, Franz, 196, 197
RAMEAU, Jean-Philippe, 181, 182, 205, 215
RANUM, Patricia, 52
RATTLE, Simon, 219
RAY, John, 173
RAYSON, John, 291
REBEYROLLE, Josette, 91
REDISH, Edward F., 37
REGGIO, Pietro, 469
REIMERINK, Arianne, 247
RENOUF, Antoinette, 142
REY, Alain, 85, 118, 119, 122, 130, 145, 151, 223, 224, 229, 239, 244, 257, 279, 310, 317, 477, 479
REY-DEBOVE, Josette, 145, 244, 479
RICHELET, César-Pierre, 164, 281, 308, 309, 312
RICHELIEU, Armand-Jean du Plessis de, Cardinal de, 64
- RICKARD, Peter, 95, 96
RICO, Christophe, 159
RODOLPHE, Jean Joseph, 324, 445, 446
ROGERS, William, 301
ROQUET, Antoine-Ernest, 288, 291
ROSSI, Micaela, 64, 117
ROUSSEAU, D.-A., 82, 143, 262
ROUSSEAU, Jean, 70, 71, 74, 242, 252, 256, 262, 298, 299, 353, 377, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 394, 395, 402, 407, 418
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 169, 282, 323, 324, 325, 326, 331, 418, 423, 424, 425, 426, 427, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 476, 477
ROUSSEAU, Louis-Jean, 82, 87, 91, 93, 114, 120, 121, 225, 226, 247, 279, 487, 488
ROUVILLE, Henry De, 59, 60
RUBIN, Emanuel, 478, 482
- S** _____
SABATIER, François, 213
SABLAYROLLES, Jean-François, 149, 188, 189
SADLER, Graham, 181, 182
SAGER, Juan C., 33, 35, 36, 193, 244
SAINT-EVREMOND, Charles de, 472
SAINT-GLAS, Pierre de, 472
SAINT-HILAIRE, Geoffroy de, 173
SAINT-LAMBERT, Monsieur de, 41, 42, 46, 83, 84, 251, 299, 352, 353, 374, 390, 393, 396, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 421, 435, 481, 493, 504
SAINT-MARD, Rémond de, 181
SAKAI, Tatsuo, 200
SALMON, Thomas, 33, 105, 256, 300, 301, 302
SANZ ESPINAR, Gemma, 93, 100, 133, 221
SAUSSURE, Ferdinand de, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 186
SAUVEUR, Joseph, 67, 476
SAVALL, Jordi, 219
SAVARD, Augustin, 328, 445, 447, 448, 449
SAVATOVSKY, Dan, 85

- SAXE-COBOURG-GOTHA, Prince Albert de, 204
 SCHAETZEN, Caroline de, 195
 SCHOPENHAUER, Arthur, 31
 SCHÜTZ, Henrich, 47, 168, 205
 SEGERMAN, Ephraïm, 106
 SEPPÄLÄ, Selja, 164, 244, 245, 258
 SHARPIN, Grégoire, 51
 SIMPSON, Christopher, 57, 65, 66, 242, 252, 256, 270, 302, 305, 306, 353, 369, 377, 411, 412, 413, 430, 454, 455, 458, 465
 SLEMON, Peter, 287
 SLODZIAN, Monique, 115, 116, 174, 227
 SONNET, Martine, 78
 SOUBRIER, Jean, 178
 SOULLIER, Charles, 326, 426, 444, 445
 SPADONI, Giovanni, 246
 SPITTA, Philipp, 205
 SPITZER, John, 64, 65, 353, 374
 STAINER, John, 332, 418
 STRAHLE, Graham, 63, 84, 144, 256, 282, 283, 284, 285, 286, 330, 333, 374, 456, 464, 465, 471, 478
 STUART, 62
 SURMONT, Jean-Nicolas de, 146, 147, 188
 SUZANNE, Philippe, 219
 SWAIN, Joseph Peter, 64
 SWEELINCK, 205
 SWEETMAN, Brian J., 200
 SWIFT, Jonathan, 97
- T** _____
- TAFFAREL, Claude, 206
 TAGORE, rajah Sourindro Mohun, 205
 TALBOT, Michael, 293
 TALEB, Saadia Ait, 233
 TEBÉ I SORIANO, Carles, 89
 TEMMERMAN, Rita, 177, 196
 TERRY, Richard, 206, 215
 THIBAUT, Geneviève, 216, 217
 THOINAN, Ernest, 288, 291
 THOIRON, Philippe, 91, 179, 182
 TILMOUTH, Michael, 301, 302
 TOMINAC COSLOVICH, Sandra, 246
 TORRIANO, Giovanni, 466
- TOURNEFORT, Joseph Pitton de, 173
 TRICHET, Pierre, 74
 TRNKA, Bohumil, 137, 138
 TSAI, Chienwen, 230, 231
- V** _____
- VAN CAMPENHOUDT, Marc, 87, 91, 133, 166, 193, 236, 238, 280
 VAN DE WIELE, Aimée, 216
 VAN DEN YEUGHT, Michel, 159
 VAN GYSEL, Bénédicte, 144
 VARGA, Cristina, 246
 VAUGELAS, Claude Favre de, 96, 312
 VECCHI, Dardo de, 245
 VÉZINA, Robert, 485
 VIANO, R. J., 64
 VIEILLARD-BARON, Hervé, 170
 VILLANI, Cédric, 36
 VITRUVÉ, 86
 VÖTTERLE, Karl, 216
- W** _____
- WALLIS, John, 302
 WALLS, Peter, 61
 WARDHAUGHT, Benjamin, 301, 302
 WARNESSON, Jocelyne, 180
 WEINREICH, 244
 WENZIGER, August, 209
 WEXLER, Peter, 94
 WILKINS, Adam, 199, 200
 WILLIAM III, 53, 68
 WILSON, W., 332, 418
 WINCHESTER, Simon, 97, 226
 WOLLE, John Frederic, 206, 214
 WOOD URIBE, Patrick, 54, 55, 56
 WOOLRIDGE, Terence Russon, 310
 WÜSTER, Eugen, 87, 93, 117, 177, 192, 194
- X** _____
- XYDOPOULOS, George J., 157, 158, 159
- Z** _____
- ZANOLA, Marie Teresa, 81, 91, 109, 184, 192, 198, 201, 246
 ZASLAW, Neal, 64, 65, 107, 353, 374

LEXIQUES

| | | |
|------------------|-------|-----|
| Lexique français | _____ | 585 |
| Lexique anglais | _____ | 610 |

Ces lexiques représentent l'état actuel des recherches. Ils ne doivent pas être considérés comme définitifs.

Les éléments signalés dans la colonne « terme » ne sont pas nécessairement les termes canoniques.

*Les tableaux des lexiques ne doivent pas se lire de manière linéaire, mais plutôt par groupes formés d'un terme, de ses synonymes, quasi-synonymes, variantes et équivalents :
il n'y a pas nécessairement, au sein de chaque groupe, de correspondance horizontale.*

La présence d'un point d'interrogation dans la colonne des synonymes et quasi-synonymes signifie que la relation de synonymie ou de quasi-synonymie n'a pas été établie de façon définitive.

Les différents xénismes relevés au cours de nos recherches ont été intégrés dans l'un ou l'autre des lexiques, selon la langue dans laquelle ces termes ont été relevés.

Si la section « signe de mesure » est vide dans les deux lexiques, c'est en raison du fait que tous ces signes de mesure sont constitués essentiellement de symboles et que la base de données i-Term ne permet pas l'inscription de symboles en entrée.

Bien que nous ayons écarté pour l'instant le domaine du plain-chant de nos recherches, nous avons relevé trois concepts dans les ouvrages en français, mais aucun dans les ouvrages en anglais.

C'est ce qui explique que seul le lexique français comprend des termes relevant de ce domaine.

Ce sous-domaine a été créé en vue de travaux futurs.

LEXIQUE FRANÇAIS

1. MUSIQUE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------------|---------------------------|---|--|
| à livre ouvert, adv. | | | |
| accompagné, adj. | | | |
| accompagnement, n. m. | | | |
| accompagner, v. | | | |
| adoucissement, n. m. | | | |
| aigu, n. m. | | | |
| auditeur, n. m. | | | <i>auditor</i> , n. |
| avoir de l'oreille, phr. | | | |
| b rond, n. m. | | | |
| basse continuë, n. f. | basse chiffrée (s), n. f. | basse-continuë, n. f. basse continue, n. f. basse-continuë, n. f. basse continue, n. f. | <i>thorough-bass</i> , n. <i>thorow bass</i> , n. <i>continued-bass</i> , n. |
| beau-chant, n. m. | | beau chant, n. m. | |
| bel air, n. m. | | | |
| bemol, n. m. | | bémol, n. m. b mol, n. m. b.mol, n. m. b-mol, n. m. b, mol, n. m. | <i>flat</i> , n. |
| bequarre, n. m. | | béquarre, n. m. b.quarre, n. m. b quarre, n. m. b carre, n. m. ♯ quarre, n. m. ♯ carre, n. m. ♯ quarre, n. m. | |
| bis, n. m. | | | |
| bonne oreille, n. f. | | | |
| brève (syllabe), n. f. | | breue, n. f. | |
| chant, n. m. | | | <i>singing</i> , n. |
| chant chromatique, n. m. | | | |
| chant des instrumens, n. m. | | | |
| chant des oyseaux, n. m. | | | |
| chant des voix, n. m. | | | |
| chant diatonique, n. m. | | | |
| chant enharmonique, n. m. | | | |
| chant simple, n. m. | | | |
| chanté, adj. | | | |
| chanter, v. | | | <i>sing</i> , <i>to</i> , v. |
| chanter à livre ouvert, phr. | | | |
| chanter de mouvement, phr. | | | |
| chanter en parties, phr. | | chanter en partie, phr. | |
| chanter haut, phr. | | | |
| chanteur, n. m. | | | <i>singer</i> , n. |
| chantre, n. m. | | | |
| chiffre, n. m. | | | |
| chiffré, adj. | | | |
| chiffrer, v. | | | |
| chromatique, n. m. | | | |
| composé, adj. | | | |
| composer, v. | | | <i>compose</i> , <i>to</i> , v. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|---|---|---|
| compositeur, n. m. | auteur de musique (S), n. m. auteur (S), n. m. auteur (S), n. m. maître compositeur en musique (QS), n. m. | compositeur de musique, n. m. compositeur en musique, n. m. | <i>composer</i> , n. <i>author</i> , n. <i>writer of musick</i> , n. |
| composition, n. f. | | composition de musique, n. f. | <i>composition</i> , n. |
| corde (note), n. f. | ton (note) (S), n. m. | | |
| corde chromatique, n. f. | | | |
| corde diatonique, n. f. | | | |
| corde enharmonique, n. f. | | | |
| d'oreille, adv. | | | <i>by [one's] ear</i> , adv. |
| danser, v. | | dancer, v. | |
| declamation, n. f. | | | |
| declamer, v. | | | |
| deconter, v. | | | |
| degré, n. m. | lettre de musique, n. f. (S) | | |
| degré, n. m. | | | <i>degree</i> , n. <i>degree of sound</i> , n. <i>gradual note</i> , n. <i>gradual tone</i> , n. <i>step</i> , n. |
| dieze, n. m. | | diese, n. m. diesis, n. m. dioesis, n. m. dioese, n. m. diezis, n. m. diézis, n. m. diêze, n. diéze, n. m. diése, n. m. | <i>sharp</i> , n. |
| dieze enharmonique, n. m. | dieze mineur (S), n. m. | | |
| diminution, n. f. | | | <i>division</i> , n. |
| division (intervalle), n. f. | | | |
| division générale harmonique (luth), n. f. | proportions armoniques (luth) (S), n. f. | | |
| durée, n. f. | | | |
| élévation de voix, n. f. | | | |
| emprunt, n. m. | | | |
| emprunter, v. | | | |
| énergie des modes, n. f. | | | |
| entonner, v. | | | |
| étenduë, n. f. | | estenduë, n. f. | <i>compass</i> , n. |
| eurithmie, n. f. | | | |
| executer, v. | | | <i>perform</i> , to, v. |
| execution, n. f. | | exécution, n. f. | <i>performance</i> , n. |
| fausse élévation de voix, n. f. | | | |
| grave, n. m. | | | |
| graver, v. | | | |
| imitation de chant, n. f. | | | |
| imitation de mouvement, n. f. | | | |
| instrumental, adj. | | | <i>instrumental</i> , n. |
| invention, n. f. | | | |
| justesse, n. f. | | iustesse, n. f. | |
| jeu, n. m. | | | <i>play</i> , n. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------------|--------------------------------|---|--|
| jouer, v. | | jouër, se, v. jouër, v. | <i>play, to, v.</i> |
| jouer d'oreille, phr. | | | |
| jouër en partie, phr. | | | |
| jouër sur la partie, phr. | | | |
| liaison (de notes), n. f. | | | |
| livre de musique, n. m. | | | |
| maistre de chant, n. m. | maître à chanter (S), n. m. | maistre du chant, n. m. | |
| maistre de musique, n. m. | | maistre (abrév.), n. m. maître (abrév.), n. m. | <i>master in musick, n.</i> <i>musick master, n.</i> <i>master, n.</i> |
| maître à danser, n. m. | | | |
| maître de clavecin, n. m. | | maître du clavecin, n. m. | |
| marque de musique, n. f. | | marque, n. f. | |
| menestrier, n. m. | | | |
| methode de chanter, n. f. | | | |
| moïen, n. m. | | | |
| mouvement (des voix), n. m. | | moueuement (des voix), n. m. | |
| musicien, n. m. | | | <i>musician, n.</i> <i>practical musician, n.</i> <i>practiser, n.</i> |
| musique, n. f. | | | <i>musick, n.</i> |
| musique d'église, n. f. | | | |
| musique naturelle, n. f. | | | |
| musique transposée, n. f. | | | |
| nature, n. f. | | | |
| nomination, n. f. | | | |
| nommer, v. | | | |
| note anticipante, n. f. | | | |
| note d'emprunt, n. f. | | note empruntée, n. f. | |
| note d'une valeur composée, n. f. | | | |
| note d'une valeur simple, n. f. | | | |
| note essentielle, n. f. | | | |
| note naturelle, n. f. | note ordinaire (S), n. f. | | |
| note superflüe, n. f. | | | |
| note transposée, n. f. | note extraordinaire (S), n. f. | | |
| noter, v. | | | |
| notte, n. f. | | note, n. f. notte de musique, n. f. | <i>note, n.</i> |
| oreille, n. f. | | | |
| outrer le chant, phr. | | | |
| partition, n. f. | | | |
| passage, n. m. | | | |
| préluder, v. | | | |
| regle du chant, n. | | | |
| renvoy, n. m. | | renvoi var. | |
| répétition, n. f. | | | |
| resonner, v. | | résonner, v. raisonner, v. | <i>sound, to</i> |
| roullement, n. m. | | | |
| sautillement, n. m. | | | |
| seul, adv. | | | |
| simple, n. m. | | | |
| solfier, v. | | | <i>sol-fa, to, v.</i> |
| son, n. m. | | | <i>sound, n.</i> |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------|--------------------------|-----------------|---------------|
| son altéré, n. m. | son dépendant (s), n. m. | | |
| son harmonique, n. m. | | | |
| son naturel, n. m. | son principal (s), n. m. | | |
| sonner, v. | | | |
| sujet, n. m. | | | |
| supposition, n. f. | | | |
| tacet, n. m. | | | |
| tempérament, n. m. | | | |
| temps, n. m. | | tems, n. m. | time, n. |
| tems inégaux, n. m. pl. | | | |
| tenue, n. f. | | | |
| ton de l'Opera, n. m. | | | |
| touché, n. m. | | | |
| toucher, n. | | | |
| toucher, v. | | toucher, se, v. | |
| trait du chant, n. m. | | | |
| trait italien, n. m. | | | |
| véhémence, n. f. | animement, n. m. | | |
| vocal, adj. | | | vocal, adj. |
| voix, n. f. | | uoir, n. f. | |
| voix de fausset, n. f. | | | |
| voix de taille, n. f. | | | |
| voix éclatante, n. f. | | | |
| voix juste, n. f. | | | |
| voix naturelle, n. f. | | | |

1.1. INSTRUMENTS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|-----------------------------|---|---|
| accord, n. m. | | | tuning, n. |
| accord par lettres, n. m. | | | |
| angelique, n. f. | | | |
| archet, n. m. | | | bou, n. |
| bas-dessus (voix), n. m. | | bas dessus, n. m. | |
| basse (instr.), n. f. | | | |
| basse (voix), n. f. | | basse chantante, n. f. | |
| basse de flute, n. f. | | | |
| basse de viole, n. f. | | basse de violle, n. f. | bass-viol, n. |
| basse de violon, n. f. | | | |
| basse-taille (voix), n. f. | concordant (s), n. m. | | |
| basson, n. m. | bourdon (s), n. m. | | |
| carillon, n. m. | | | |
| castagnette, n. f. | | | |
| châlumeau, n. m. | | | |
| chanterelle, n. f. | premiere corde (s), n. f. | | first string, n. treble string, n. |
| cistre, n. m. | | | |
| clavecin, n. m. | | claveçin, n. m. clavessin, n. m. clauessin, n. m. | harpsicord, n. harpsichord, n. harpsecon, n. harpsicord, n. harpsicon, n. |
| clavessin quarré, n. m. | | | |
| corde à vide, n. f. | corde à l'ouvert (s), n. f. | corde à vuide, n. f. | open string, n. string open, n. |
| corde de boyau, n. f. | | | gutt string, n. |
| corde fausse, n. f. | | | false string, n. |
| cornemuse, n. f. | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-----------------------------------|--|--|--|
| cornet, n. m. | | | |
| couple de cordes, n. m. | | | <i>rank (of strings), n.</i> |
| cromorne, n. m. | | | |
| dessus de viole, n. m. | | dessus de violle, n. m. | |
| épinette, n. f. | | epinette, n. f. | <i>spinet, n.</i> <i>spinet, n.</i> |
| fifre, n. m. | flute d'Allemagne (s), n. f. | | |
| flageolet, n. m. | | | <i>flagelet, n.</i> |
| fluste, n. f. | | flutte, n. f. flûte, n. f. flute, n. f. | |
| flute douce, n. f. | flute à huit trous (s), n. f. | | |
| grand orgue, n. m. | | | |
| grosses cordes, n. f pl. | basses cordes (s), n. f pl. | | <i>bass (string), n.</i> <i>base (string), n.</i> |
| guitarre, n. f. | | guitare, n. f. guittare, n. f. guitarre, n. f. guittarre, n. f. | <i>gittar, n.</i> <i>guitar, n.</i> |
| haut-bois, n. m. | | haubois | |
| haute-contre (instr.), n. f. | | | |
| haute-contre (voix), n. f. | | hautecontre (voix), n. | |
| huchet, n. m. | | | |
| instrumen à pincer, n. m. | | | |
| instrument, n. m. | | instrument de musique, n. m. | <i>instrument, n.</i> |
| instrument (partie), n. m. | | | |
| instrument à archet, n. m. | | instrument à l'archet, n. m. | |
| instrument à batterie, n. m. | | instrument de batterie, n. m. | |
| instrument à clavier, n. m. | | | |
| instrument à cordes, n. m. | | instrument de musique à cordes (s), n. m. | <i>stringed instrument, n.</i> <i>strung instrument, n.</i> |
| instrument à manche, n. m. | | | |
| instrument à vent à anche | instrument de musique à anche (s), n. m. | | |
| instrument à vents, n. m. | instrument de musique à vent (s), n. m. | | <i>wind instrument, n.</i> |
| joüeur de clavecin, n. m. | | | |
| luth, n. m. | | lut, n. m. | <i>lute, n.</i> |
| luthier, n. m. | | | <i>instrument-maker, n.</i> <i>maker of instrument, n.</i> <i>work-man, n.</i> |
| lyre, n. f. | | lire, n. f. | |
| mandore, n. f. | | mandole, n. f. | |
| monochorde, n. m. | | monocorde, n. m. | <i>monochord, n.</i> |
| musette, n. f. | | | |
| organiste, n. | | | <i>organist, n.</i> |
| orgue, n. m. | | | <i>organ, n.</i> |
| petite haute-contre (voix), n. f. | | | |
| petites cordes, n. f pl. | | | |
| poche, n. f. | | | |
| poix-resine, n. f. | | | |
| quinte (instr.), n. f. | | | |
| saqueboute, n. f. | trompette harmonique, n. f. | saquebute, n. f. | <i>sackbut, n.</i> |
| serpent, n. m. | | | |
| tambour, n. m. | caisse (s), n. f. | | <i>drum, n.</i> |
| tambour de Basque, n. m. | | | |
| theorbe, n. m. | | théorbe, n. m. téorbe, n. m. tuorbe, n. m. | <i>theorbo, n.</i> <i>theorboe, n.</i> <i>theorba</i> |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------------|--|--------------------------------------|---|
| timbales, n. f pl. | | teurbe, n. m. timballes, n. f pl. | |
| trompe, n. f. | cor de chasse, n. m. cor (s), n. m. | | <i>huntsman horn</i> , n. |
| trompette, n. f. | | trompete, n. f. | |
| trompette d'Orphée, n. f. | | | |
| trompette marine, n. f. | | | |
| viele, n. f. | | | |
| viole, n. f. | | violle, n. f. | <i>viol</i> , n. <i>viol de gambo</i> , n. <i>consort viol</i> , n. |
| violon, n. m. | | | <i>violin</i> , n. <i>treble violin</i> , n. |
| voix (partie), n. f. | | | |

1.1.1. TECHNIQUE INSTRUMENTALE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|-----------------------------|--|--|
| à vide, adv. | à l'ouvert (s), adv. | à vuide, adv. | <i>open</i> , adj. |
| accorder, v. | accorder, s' (s ?), v. | | <i>tune</i> , to, v. |
| battre (des notes), v. | | | |
| changer une corde, phr. | | | <i>put on [a string]</i> , to, phr. |
| couché du doigt, n. m. | | couché (abrév. en contexte), n. m. | |
| couler l'archet, phr. | | | |
| coup d'archet, n. m. | trait d'archet (s ?), n. m. | | <i>motion of the bow</i> , n. |
| deslier, v. | | | |
| détacher, phr. | | | |
| détacher les accords, phr. | | | |
| détacher les notes, phr. | | | |
| doigt du milieu, n. m. | | | |
| emboucher, v. | | | |
| frapper une corde, phr. | | | <i>strike a string</i> , to, phr. <i>strike</i> , to, v. |
| lever l'archet, phr. | | | |
| lourer, v. | | | |
| main, n. f. | | | |
| main droite (clav.), n. f. | | | <i>right hand (keyboard)</i> , n. <i>treble hand</i> , n. |
| main gauche (clav.), n. f. | | | <i>left hand (keyboard)</i> , n. |
| marquer du gosier, phr. | | | |
| petit doigt, n. m. | | | <i>little finger</i> , n. |
| pincement, n. m. | | | |
| pincer, v. | | | |
| piquer, v. | pointer, v. | | |
| poignet, n. m. | | | <i>wrist</i> , n. |
| port de main, n. m. | | | <i>posture (of the hand)</i> , n. |
| porter l'archet, phr. | | | |
| porter la main, phr. | | | |
| pouce, n. m. | | | <i>thumb</i> , n. |
| poussé, n. m. | | poussé d'archet, n. m. poußé, n. m. | <i>forward</i> , adv. |
| pousser l'archet, phr. | | pousser, v. | |
| soutenir la voix, phr. | | | |
| tenue, n. f. | | | |
| tiré, n. m. | | tiré d'archet, n. m. | <i>backward</i> , adv. |
| tirer l'archet, phr. | | tirer, v. | |
| tirer un son, phr. | | | <i>draw a sound</i> , to, phr. |
| toucher à vuide, phr. | | | |

1.1.2. FORMATIONS MUSICALES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------------|--------------------------|----------|--------------------------------------|
| chambre du Roy, n. | | | |
| chœur, n. m. | | | <i>quire, n</i> <i>chorus, n.</i> |
| concerter, v. | | | |
| corps de la musique du roy, n. m. | | | |
| symphonie, n. f. | | | |
| symphoniste, n. m. | | | |

1.1.3. ORGANOLOGIE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|------------------------------|-----------------------------|--|
| ame, n. f. | | | |
| anche, n. f. | | | |
| bois (archet), n. m. | | | <i>stalk, n.</i> |
| chevallet, n. m. | | chevalet, n. m. | <i>bridge, n.</i> |
| cheville, n. f. | | | <i>peg, n.</i> |
| chorde, n. f. | | corde, n. f. | <i>string, n.</i> |
| clavier, n. m. | | | |
| clavier des pedales, n. m. | | | |
| colet, n. m. | | | |
| corde de fer, n. f. | corde de metal (S), n. f. | | <i>wyar string, n.</i> <i>wire string, n.</i> |
| crin, n. m. | corde de l'archet (S), n. f. | | <i>hair, n.</i> <i>haire, n.</i> |
| crin blanc, n. m. | | | |
| crin noir, n. m. | | | |
| croissant, n. m. | | | |
| eclisse, n. m. | | | |
| embouchure, n. f. | | emboucheure, n. f. | |
| flute (jeu), n. f. | | | |
| hausse, n. f. | | | <i>nut (bow), n.</i> <i>nut (bow), n.</i> |
| jeu d'orgue, n. m. | | jeu (orgue) (abrév.), n. m. | <i>stop (organ), n.</i> |
| manche, n. m. | | | <i>finger-board, n.</i> <i>plate, n.</i> |
| manche, n. m. | | | <i>neck, n.</i> |
| manivelle, n. f. | | | |
| oûie, n. f. | S (s), n. | ouie, n. f. | |
| pavillon, n. m. | | | |
| pointe, n. f. | | | <i>point (bow), n.</i> |
| porte-vent, n. f. | | | |
| potence, n. f. | | | |
| regître, n. m. | | | |
| rose, n. f. | | | <i>rose, n.</i> <i>knot, n.</i> |
| roüe, n. f. | | | |
| sonnette, n. f. | | | |
| soufflet, n. m. | | souflet, n. m. | |
| table, n. f. | | | <i>belly, n.</i> <i>table, n.</i> |
| tête, n. f. | rouleau (S), n. m. | | |
| timbre, n. m. | | | |
| touche, n. f. | traverse (S), n. f. | | <i>fret, n.</i> <i>frett, n.</i> <i>stop, n.</i> |
| touche (clav.), n. f. | | | <i>key, n.</i> |

| | | | |
|------------------------|-------------------|-------------------------|-----------------------|
| touche blanche, n. f. | feinte (s), n. f. | blanche (touche), n. f. | <i>white key</i> , n. |
| touche noire, n. f. | | noire (touche), n. f. | <i>black key</i> , n. |
| trompette (jeu), n. f. | | | |
| tuyau, n. m. | | | |
| tuyau de bois, n. m. | | | |
| tuyau de plomb, n. m. | | | |

1.2. CONTREPOINT (MÉLODIE ET HARMONIE)

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------------|--|---|---|
| à l'unisson, adv. | unison, adv. | | |
| accord, n. m. | corde (s), n. m. | acord | <i>chord</i> , n. |
| accord d'accompagnement, n. m. | | | |
| accord de consonnance, n. m. | | | |
| accord imparfait, n. m. | | | |
| accord majeur, n. m. | | accord majeure, n. f. accord simple ? majeur, n. m. | |
| accord mineur, n. m. | | accord mineure, n. f. accord simple ? mineur, n. m. | |
| accord parfait, n. m. | accord naturel (s ?), n. m. | | |
| accord simple, n. m. | | | |
| aigu, adj. | | | <i>acute</i> , adj. <i>sharp</i> , adj. |
| apotome, n. m. | | | <i>apotome</i> , n. |
| au naturel, adv. | | | |
| baisser, v. | | | |
| bémoler, v. | | B moller, v. | |
| cadence, n. f. | | | <i>close</i> , n. <i>cadence</i> , n. <i>final close</i> , n. |
| cadence attendente, n. f. | | | |
| cadence dominante, n. f. | | | |
| cadence finale, n. f. | | | |
| cadence harmonique, n. f. | | | |
| cadence imparfaite, n. f. | | | |
| cadence indéterminée, n. f. | | | |
| cadence médiante, n. f. | | | |
| cadence parfaite, n. f. | | | |
| cadence rompüe, n. f. | | cadence rompuë, n. f. | |
| cadence suspenduë, n. f. | repos (s), n. m. | | |
| canevas, n. m. | | | |
| chorde principale du mode, n. f. | chorde essentielle du mode (s), n. f. corde essentielle du ton (s), n. f. | corde essentielle du mode, n. f. corde essentielle (abrév.), n. f. | |
| comma, n. m. | | | <i>comma</i> , n. |
| conduire, v. | | | |
| consonance imparfaite, n. f. | | consonnance imparfaite, n. f. | |
| consonance parfaite, n. f. | | consonnance parfaite, n. f. | |
| consonnance, n. f. | harmonie (s) bon accord (s) | consonance, n. f. | <i>concord</i> , n. <i>conchord</i> , n. <i>consonancy</i> , n. |
| contr'imitation de chant, n. f. | | | |
| contre-chant, n. | | | |
| contrepoint, n. m. | | contre-point, n. m. | <i>counterpoint</i> , n. <i>counter-point</i> , n. |
| contrepoint figuré, n. m. | contrepoint fleury (s), n. m. | | |
| contrepoint simple, n. m. | | | |
| cromatique, adj. | | chromatique, adj. | <i>cromatick</i> , adj. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------|--|--|--|
| dédiézié, adj. | | | <i>chromatick</i> , adj. |
| degrez disjoints, n. m. pl. | degrez interrompus (s), n. m. pl. | | |
| degrez conjoints, n. m. pl. | degrés non interrompus, n. m. pl. | | |
| degrés éloignés, n. m. pl. | | degrez eloignez, n. m. pl. | |
| demi ton fauory, n. m. | | | |
| descendre, v. | | | <i>fall</i> , to, v. <i>descend</i> , to, v. |
| diaschisme, n. m. | | diaschisma, n. m. | |
| diatonique, adj. | | | <i>diatonick</i> , adj. |
| diatonique, n. m. | | | |
| dieser, v. | | | |
| diézié, adj. | | | |
| discorder, v. | | | |
| dissonance, n. f. | mauvais accord (s), n. m. discord, n. m. | dissonance, n. f. | <i>discord</i> , n. <i>dischord</i> , n. <i>dissonancy</i> , n. |
| dissonance diminuée, n. f. | | | |
| dissonance superflue, n. f. | | | |
| dominante, n. f. | | | |
| élévation, n. f. | | | |
| en descendant, adv. | | | |
| en montant, adv. | | | |
| enharmonique, adj. | | | <i>enharmonick</i> , adj. <i>enharmonical</i> , adj. |
| faire harmonie, phr. | | | |
| faire notte contre notte, phr. | | faire note contre note, phr. faire notte pour notte, phr. | <i>note against note</i> , phr. <i>note for note</i> , phr. |
| fausse intervalle, n. f. | | | |
| faux bourdon, n. m. | | | |
| fausse relation, n. f. | | | |
| faux rapport, n. m. | | | |
| finale, n. f. | | finalle, n. f. | |
| fleuritis | | | |
| gamme, n. f. | | game, n. f. gamme simple, n. f. | <i>scale of musick</i> , n. <i>scale</i> , n. <i>gam-ut</i> , n. <i>gamma</i> , n. <i>gammut</i> , n. <i>gamut</i> , n. |
| gamme des nuances, n. f. | gamme à trois colonnes (s), n. f. | | |
| gamme double, n. f. | | | |
| gamme par si, n. f. | | | |
| grave, adj. | | graue, adj. | <i>grave</i> , adj. |
| harmonie, n. f. | | | <i>harmony</i> , n. |
| hausser, v. | | | |
| intervalle éloigné, n. m. | | | |
| intonation, n. f. | | intonnation, n. f. | |
| lier par supposition, phr. | | | |
| main harmonique, n. f. | gamme générale (s), n. f. échelle générale (s), n. f. | main, n. f. | |
| mélodie, n. f. | | melodie, n. f. | <i>melody</i> , n. |
| méthode du Si, n. | | | |
| moïen, adj. | | | |
| monter, v. | | | <i>ascend</i> , to, v. <i>rise</i> , to, v. |
| mouvement contraire, n. m. | | moueuement contraire, n. m. | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------------|---------------------------------|---|--|
| mouvement semblable, n. m. | | mouvement semblable, n. m. | |
| note prochaine, n. f. | | | |
| ordre, n. m. | colonne (s), n. f. | | |
| ordre de nature, n. m. | | | |
| ordre de ♭ mol, n. m. | | | |
| ordre de ♯ quatre, n. m. | | | |
| par degrez conjoints, adv. | | par degrez conioints, adv. | <i>by degrees</i> , adv. |
| par degrez disjoints, adv. | | | <i>by leaps</i> , adv. <i>by intervals</i> , adv. |
| quart de ton, n. m. | | | |
| redoubler, v. | | | |
| reduire au naturel, phr. | | reduire le transposé au naturel, phr. reduire la musique transposée à une clef naturelle, phr. | |
| remplir, v. | | | |
| rentrée, n. f. | | | |
| reste, n. m. | | | |
| schisme, n. m. | | schisma, n. m. | |
| sortie, n. f. | | | |
| sortir du mode, phr. | | | |
| supposer, v. | | | |
| table générale, n. f. | clavier (s), n. m. | | |
| transposé, adj. | | | |
| transposer, v. | | | <i>transpose</i> , <i>to</i> , v. |
| transposition, n. f. | | | |
| unissonance, n. f. | | | |
| unisson, n. m. | notes semblables (s), n. f. pl. | vnison, n. m. uni-son, n. m. | <i>unison</i> , n. <i>unisson</i> , n. <i>unison</i> , n. <i>unisson</i> , n. <i>one sound</i> |
| unisson juste, n. m. | | | |
| unisson supposé, n. m. | | | |
| variété de mouvements, n. f. | | | |

1.2.1. MODES MÉLODIQUES ET TONS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|-----------------------------|----------|-----------------------------|
| demy ton fauory, n. m. | | | |
| majeur, adj. | | | |
| mediante, n. f. | | | |
| mineur, adj. | | | |
| mode, n. m. | ton (s), n. m. | | |
| mode authentique, n. m. | | | <i>authentick mood</i> , n. |
| mode de l'Antiquité, n. m. | | | |
| mode majeur, n. m. | | | |
| mode mineur, n. m. | | | |
| mode naturel, n. m. | | | |
| mode plagal, n. m. | mode collateral, n. m. | | <i>plagal mood</i> , n. |
| mode transposé, n. m. | | | |
| modulation, n. f. | | | |
| muance, n. f. | | | |
| muance accidentelle, n. f. | | | |
| muance naturelle, n. f. | | | |
| premier ton, n. m. | | | |
| second ton, n. m. | | | |
| ton, n. m. | | | <i>tone</i> , n. |
| ton de l'Église, n. m. | mode de l'Église (s), n. m. | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|--------------------------|----------|-------------------------|
| ton diatonique, n. m. | | | |
| ton fauory, n. m. | | | |
| ton majeur, n. m. | ton faux (S), n. m. | | |
| ton mineur, n. m. | ton juste (S), n. m. | | |
| ton naturel, n. m. | | | <i>natural key</i> , n. |
| ton naturel par b mol, n. m. | | | |
| ton naturel par \sharp quatre, n. m. | | | |
| ton transposé, n. m. | | | |
| ton transposé par b mol, n. m. | | | |

1.2.2. INTERVALLES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------------------|---|---|--|
| composition (intervalle), n. f. | | | |
| demy-ton, n. m. | semiton (S), n. m. sémiton (S), n. m. semi-ton (S), n. m. semi ton (S) semy-ton (S), n. m. | demy ton demi-ton, n. m. demiton demi ton, n. m. | <i>semitone</i> , n. <i>half note</i> , n. <i>half-note</i> , n. <i>half a tone</i> |
| dixième, n. f. | | dixiesme, n. f. | |
| dixiesme majeure, n. f. | | | |
| dixiesme mineure, n. f. | | | |
| douzième, n. f. | | | |
| intervalle, n. m. ou f. | accord simple (S ?), n. m. | interualle, n. m. intervale, n. m. ou f. | <i>intervall</i> , n. <i>interval</i> , n. |
| neufvième, n. f. | | neuuième, n. neufuiesme, n. f. neufiesme, n. f. neuviesme, n. f. | |
| neuviesme majeure, n. f. | neufiesme majeure (S), n. f. | | |
| neuviesme mineure, n. f. | | | |
| octave, n. f. | diapason (S), n. m. | octaue, n. | <i>octave</i> , n. <i>eight</i> , n. <i>eighth</i> , n. <i>diapason</i> , n. |
| octave fausse, n. f. | octave diminuée (S), n. f. huitiesme diminuée (S), n. f. huitiesme a dire diminuée (S ?), n. f. | octaue fausse, n. f. octaue diminuée, n. f. | <i>defective eighth</i> , n. <i>semidiapason</i> , n. |
| octave parfaite, n. f. | | | |
| octave superflüe, n. f. | | octave superfluë, n. f. octaue superflue, n. f. octaue superfluë, n. f. | |
| onzième, n. f. | | onziesme, n. f. | |
| quarte, n. f. | diatessaron (S), n. m. | bonne quarte, n. f. | <i>fourth</i> , n. <i>diatessaron</i> , n. |
| quarte diminuée, n. f. | quarte imparfaite (S ?), n. f. quarte fausse (S), n. f. fausse quarte (S), n. f. troisiesme mineure (S), n. f. | | <i>lesser fourth</i> , n. |
| quatorzième, n. f. | | | |
| quatorzième majeure, n. f. | | | |
| quatorzième mineure, n. f. | | | |
| quinte, n. f. | diapente (S), n. m. | | <i>fifth</i> , n. <i>diapente</i> , n. |
| quinte fausse, n. f. | quinte diminuée (S), n. f. quinte imparfaite (S), n. f. semidiapente (S), n. m. | fausse quinte, n. f. | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|---|--|--|
| quinte superflüe, n. f. quinziesme, n. f. | | | <i>double eighth</i> , n. <i>fifteenth</i> , n. <i>disdiapason</i> , n. |
| replique, n. f. | | | <i>compound</i> , n. <i>compounded interval</i> , n. <i>octave</i> , n. |
| seconde, n. f. seconde diminuée, n. f. | semiton mineur (s), n. m. demy-ton mineur (s), n. m. demi-ton mineur (s) semy-ton mineur (s), n. m. dieze chromatique (s), n. m. dieze majeur (s), n. m. | | <i>second</i> , n. |
| seconde majeure, n. f. seconde mineure, n. f. | ton. Isiesme (s), n. m. | | <i>lesser second</i> , n. |
| seconde superflüe, n. f. seizième (intervalle), n. f. | | | |
| semiton majeur, n. m. | demi-ton majeur (s), n. m. demy-ton majeur (s), n. m. demi-ton majeur (s), n. m. | semi-ton majeur, n. m. semy-ton majeur, n. m. | |
| septième, n. f. septième diminuée, n. f. | eptacorde (s), n. | septiesme, n. f. septième diminuée, n. f. | <i>seventh</i> , n. |
| septiesme majeure, n. f. | diapente avec le diton (s), n. m. | | <i>greater seventh</i> , n. <i>sept. major</i> |
| septiesme mineure, n. f. | diapende avec le semiditon (s), n. | | <i>lesser seventh</i> , n. <i>sept. minor</i> , n. |
| sixième diminuée, n. f. sixième superflüe, n. f. | | | |
| sixte, n. f. | sixième, n. f. | sixiesme, n. f. sexe, n. f. | <i>sixth</i> , n. |
| sixte majeure, n. f. | sexe majeure (s), n. f. exacorde majeur (s), n. m. | sixiesme majeure, n. f. sixième majeure, n. f. | <i>greater sixth</i> , n. <i>greater sixth</i> <i>hexacordon major</i> |
| sixte mineure, n. f. | exacorde mineur (s), n. m. | sixième mineure, n. f. sexe mineure, n. f. sixiesme mineure, n. f. | <i>lesser sixth</i> , n. <i>lesser sixth</i> , n. <i>hexacordon minor</i> , n. |
| sixte naturelle, n. f. | | | |
| tierce, n. f. | | | <i>third</i> , n. |
| tierce diminuée, n. f. | | | |
| tierce majeure, n. f. | diton (s), n. m. | | <i>greater third</i> , n. <i>perfect third</i> , n. <i>ditone</i> , n. |
| tierce mineure, n. f. | demi-diton (s), n. m. semiditon (s), n. m. | | <i>lesser third</i> , n. <i>imperfect third</i> , n. <i>semititone</i> , n. |
| tierce superflüe, n. f. | | | |
| treisiesme, n. f. | | | |
| treisiesme majeure, n. f. | | | |
| treisiesme mineure, n. f. | | | |
| triton, n. m. | quarte superflüe (s), n. f. | | <i>greater fourth</i> , n. <i>tritone</i> , n. |

1.3. MESURE ET RYTHME

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------|--------------------------|----------|---------------|
| cadence, n. f. | | | |

1.3.1. MESURE ET MODE RYTHMIQUE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|--|------------------------|---------------------------------------|
| 2, n. m. | | | |
| abaïsser, v. | | | |
| baïsser, n. m. | | | |
| battement, n. m. | batterie (s), n. f. | | |
| battre à deux tems inégaux, phr. | | | |
| battre la mesure, phr. | battre (abrév.), v. | battre, se, v. | |
| battre la mesure à deux temps, phr. | | | |
| battre la mesure à quatre temps, phr. | | | |
| battre la mesure à trois temps, phr. | | | |
| C barré, n. m. | signe mineur (s), n. m. | | |
| cadence, n. f. | | | |
| chronometre, n. m. | | | |
| compter, v. | | | <i>count, to, v.</i> |
| court, adj. | | | |
| demi-tems, n. m. | | | |
| demie mesure, n. f. | | demi-mesure, n. f. | |
| demy-temps, n. m. | | | |
| deux quatre, n. m. | | | |
| égal, adj. | | | |
| en baissant, adv. | | | |
| en levant, adv. | | | |
| faible, adj. | | | |
| fort (temps), adj. | | | |
| frapper, n. m. | | frappé, n. m. | |
| frapper, v. | | | |
| gros triple, n. m. | | | |
| hors de mesure, adj. | | | |
| lever, n. m. | | levé, n. m. | |
| lever, v. | | | |
| marquer les temps, phr. | | | |
| mesure, n. f. | | | <i>measure, n.</i> <i>time, n.</i> |
| mesure à deux temps, n. f. | mesure binaire (s), n. f. binaire (s), n. m. mesure quarrée (s ?), n. f. | mesure à deux tems, n. | |
| mesure à deux temps légers, n. f. | | | |
| mesure à deux temps lents, n. f. | | | |
| mesure à douze pour huit, n. f. | | | |
| mesure à douze pour quatre, n. f. | | | |
| mesure à douze temps, n. f. | | | |
| mesure à neuf pour huit, n. f. | neuf huit, n. m. | | |
| mesure à neuf pour quatre, n. f. | neuf quatre, n. m. | | |
| mesure à neuf temps, n. f. | | | |
| mesure à quatre temps, n. f. | | | |
| mesure à six temps, n. f. | | | |
| mesure à trois temps, n. f. | mesure ternaire (s), n. f. mesure triple (s), n. f. | | <i>triple time, n.</i> |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------------|---|-----------------------------|---|
| mesure de six pour quatre, n. f. | six pour quatre (S), n. m. | | |
| | six quatre, n. m. | 6 pour 4, n. m. | |
| mesure de trois pour deux, n. f. | trois deux, n. m. | | |
| | triple double (S), n. m. | | |
| | double triple (S), n. m. | | |
| mesure sincopée, n. f. | | | |
| neuf seize, n. m. | | | |
| prolation, n. f. | | | |
| mode, n. m. | | | mood, n. mode, n. |
| prolation imparfaite majeure, n. f. | mode majeur imparfait (S), n. m. | | imperfect of the more, n. (?) |
| prolation imparfaite mineure, n. f. | mode mineur imparfait (S), n. m. | | imperfect of the less, n. (?) common mood, n. (?) common time, n. (?) |
| prolation parfaite majeure, n. f. | mode majeur parfait (S), n. m. | | perfect of the more, n. (?) |
| prolation parfaite mineure, n. f. | mode mineur parfait (S), n. m. | | perfect of the less, n. (?) |
| quatre huit, n. m. | | quatre pour huit (S), n. m. | |
| six huit, n. m. | | six pour huit, n. m. | |
| six seize, n. m. | | | |
| suivre la mesure, phr. | | | |
| temps (dans mesure), n. m. | | tems (mesure), n. pl. | |
| temps de mesure, n. m. | | | |
| temps faible, n. m. | | | |
| temps fort, n. m. | | | |
| temps lent, n. m. | | tems lent, n. m. | |
| temps très léger, n. m. | | tems fort leger, n. m. | |
| temps vite, n. m. | | | |
| triplat, n. m. | | | tripla, n. tripla time, n. |
| triple blanc, n. m. | | | |
| triple noir, n. m. | | | |
| trois huit, n. m. | | trois pour huit, n. m. | |
| trois pour quatre, n. m. | trois quatre, n. m. triple simple, n. m. | | |
| trois seize, n. m. | | | |
| trois un, n. m. | | | |

1.3.2. RYTHME

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------|--|---|--|
| augmenter, v. | | | augment, to, v. |
| blanche, n. f. | ronde avec une queue (S), n. f. demie (S), n. f. minime (S), n. f. | | minim, n. minum, n. |
| blanche pointée, n. f. | | blanche à queue pointée, n. f. | minim and prick, phr. minim with a prick, n. pricked minim, n. |
| contre-temps, n. m. | | contre-tems, n. m. contretemps, n. m. | |
| croche, n. f. | huitième (S), n. f. fuze (S), n. f. | noire crochée, n. f. noire barrée, n. f. | |
| croche pointée, n. f. | | | |
| demy pause, n. f. | | demi pose, n. f. | minim rest, n. |
| | | demi-pose, n. f. | minim-rest, n. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------|--|--|--|
| | | | <i>minum rest</i> , n. |
| demi soupir, n. m. | crochet (s), n. m. | demi-soupir, n. m. demi soûpir, n. m. demi-soûpir, n. m. demy soûpir, n. m. demy-soupir, n. m. | <i>quaver rest</i> , n. |
| diminuer, v. | | | |
| double croche, n. f. | seizième (s), n. f. semifuze (s), n. f. | double-croche, n. f. noire doublement crochée, n. f. noire doublement barrée, n. f. | <i>semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. |
| inégal, adj. | | | |
| inégaliser, v. | | | |
| inégalité, n. f. | | | |
| lier, v. | | | |
| longue, n. f. | quarrée à queuë (s), n. f. quarrée, n. f. | | <i>long</i> , n. <i>longa</i> |
| maxime, n. f. | | | <i>large</i> , n. <i>maxima nota</i> , n. <i>larga</i> , n. |
| noire, n. f. | quart (s), n. m. semiminime (s), n. f. | noire à queüe, n. f. noire avec une queüe, n. f. | |
| noire pointée, n. f. | | | <i>prickt-crochet</i> , n. <i>prick-crochet</i> , n. <i>crochet with a prick</i> , n. |
| non-sincopée, adj. | | | |
| note pointée, n. f. | | notte pointée, n. f. | |
| note sincopée, n. f. | | | |
| pause, n. f. | | pose, n. f. | <i>semibreve rest</i> , n. <i>semibreve-rest</i> , n. <i>semibreif rest</i> , n. <i>semibrevis</i> , n. |
| point, n. m. | | | |
| pointé, adj. | | | |
| quart de soupir, n. m. | double crochet (s) | quart de soûpir, n. m. | <i>semiquaver rest</i> , n. |
| ronde, n. f. | entière (s), n. f. semibrefve (s), n. f. | ronde sans queüe, n. f. note ronde sans queüe, n. f. | <i>semibreif</i> , n. <i>semibreve</i> , n. |
| ronde pointée, n. f. | | | |
| silence, n. m. | pause (s), n. f. | pose, n. f. | <i>rest</i> , n. <i>pause</i> , n. |
| soupir, n. m. | | soûpir, n. m. | <i>crotchet rest</i> , n. <i>crochet-rest</i> , n. |
| syncopé, adj. | coupé (s), adj. | syncopé, adj. | <i>syncopated</i> , adj. |
| syncope, n. f. | | sincope, n. f. | <i>syncopation</i> , n. <i>sincope</i> <i>driving a note</i> , phr. |
| syncope de composition, n. f. | | | |
| syncope de mesure, n. f. | | | |
| syncoper, v. | | syncoper, v. | |
| triple croche, n. f. | | | <i>demi semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. <i>demisemiquaver</i> , n. |
| triple crochet, n. | | | <i>demisemiquaver rest</i> , n. |
| valeur, n. f. | | valeur de[s] note[s], n. f. valeur des notes, n. f. | <i>time of notes</i> , n. <i>length of notes</i> , n. |
| valeur des pauses, n. f. | | | |

1.3.3. MOUVEMENT

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------|--------------------------|------------------|---|
| changement de mouvement, n. m. | | | |
| fort lentement, adv. | | | <i>very slow</i> , adj. |
| fort vite, adv. | | | |
| gayement, adv. | | | |
| gravement, adv. | | | |
| legerement, adv. | | | |
| lentement, adv. | | | <i>slow</i> , adj. |
| mouvement, n. m. | | mouvement, n. m. | |
| vite, adv. | | vite, adv. | <i>quick</i> , adj. <i>fast</i> , adj. |

1.4. NOTATION

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------|----------------------------------|-----------------------------|--|
| barre, n. f. | | | <i>bar</i> , n. |
| blanche simple, n. f. | | | |
| caractère, n. m. | figure, n. f. | | <i>sign</i> , n. <i>signe</i> , n. <i>character</i> , n. |
| cercle pour passer, n. m. | | | |
| croix, n. f. | | | |
| double barre, n. f. | | | <i>double bar</i> , n. |
| espace, n. m. ou f. | | | <i>space</i> , n. |
| feinte, n. f. | | | |
| guidon, n. m. | | | <i>direct</i> , n. <i>directer</i> , n. |
| lettre (tablature), n. f. | | | <i>letter</i> , n. |
| liaison, n. f. | tenuë (s) | | <i>tye</i> , n. <i>arch</i> , n. |
| ligne, n. f. | regle (s), n. f. | | <i>rule</i> , n. <i>line</i> , n. |
| ligne d'augmentation, n. f. | | | <i>leger line</i> , n. |
| marque de répétition, n. f. | marque de reprise (s), n. f. | | |
| mesure, n. f. | | | <i>bar</i> |
| note à double queue, n. f. | | | |
| note perduë, n. f. | | | |
| papier à douze portées, n. m. | | | |
| papier à huit portées, n. m. | | | |
| papier à six portées, n. m. | | | |
| petite reprise, n. f. | | | |
| point d'orgue, n. m. | | | <i>hold</i> , n. |
| point de répétition, n. m. | | | |
| portée, n. f. | échelle de la musique (s), n. f. | échelle, n. f. | |
| portée inférieure, n. f. | | | |
| portée supérieure, n. f. | | | |
| reprise, n. f. | | | <i>repetition</i> , n. <i>repeat</i> , n. |
| séparation, n. f. | grande reprise (s), n. f. | | |
| tablature, n. f. | | tablature de musique, n. f. | <i>tableture</i> , n. <i>tablature</i> , n. |

1.4.1. NOTATION RYTHMIQUE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------|--------------------------|------------------------------|------------------------|
| bâton de deux pauses, n. m. | | bâton valant 2. poses, n. m. | <i>breve rest</i> , n. |
| bâton de quatre pauses, n. m. | | bâton valant 4. poses, n. m. | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------|--|--|--|
| blanche, n. f. | ronde avec une queue (S), n. f. demie (S), n. f. minime (S), n. f. | blanche à queue, n. f. | <i>minim</i> , n. <i>minum</i> , n. |
| blanche pointée, n. f. | | blanche à queue pointée, n. f. | <i>minim and prick</i> , n. <i>minim with a prick</i> , n. <i>pricked minim</i> , n. |
| croche, n. f. | huitième (S), n. f. fuzé (S), n. f. | noire crochée, n. f. crochée, n. f. noire barrée, n. f. crochuë, n. f. crochue, n. f. crochûe, n. f. | <i>quaver</i> , n. |
| croche pointée, n. f. | | | <i>prick-quaver</i> , n. |
| demy pause, n. f. | | demi pose, n. f. demi-pose, n. f. demie pause, n. f. | <i>minum rest</i> , n. <i>minim rest</i> , n. <i>minim-rest</i> , n. |
| demi soupir, n. m. | crochet (S), n. m. | demi-soupir, n. m. demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. demy soupir, n. m. demy-soupir, n. m. | <i>quaver rest</i> , n. |
| double croche, n. f. | seizième (S), n. f. semifuzé (S), n. f. | double crochée, n. f. noire doublement crochée, n. f. noire doublement barrée, n. f. double crochuë, n. f. double crochûe, n. f. double crochue, n. f. | <i>semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. |
| figure de notte, n. f. | | figure de note, n. f. | |
| grand bâton, n. m. | | | <i>large rest</i> , n. |
| longue, n. f. | quarrée à queue (S), n. f. | | <i>long</i> , n. <i>longa</i> , n. |
| maxime, n. f. | | | <i>large</i> , n. <i>maxima nota</i> , n. <i>larga</i> , n. |
| noire, n. f. | quart (S), n. m. semiminime (S), n. f. | noire à queue, n. f. noire avec une queue, n. f. | <i>crotchet</i> , n. <i>crochet</i> , n. <i>black minim</i> , n. |
| noire pointée, n. f. | | | <i>prickt-crochet</i> , n. <i>prick-crochet</i> , n. <i>crochet with a prick</i> , n. |
| noire sans queue, n. f. | | | |
| noire simple, n. f. | | | |
| pause, n. f. | | pose, n. f. | <i>semibreve rest</i> , n. <i>semibreve-rest</i> , n. <i>semibreif rest</i> , n. <i>semibrevis</i> , n. |
| point, n. m. | | | <i>point</i> , n. <i>prick</i> , n. |
| pointé, adj. | | | <i>prickt</i> , adj. <i>pricked</i> , adj. |
| quarrée, n. f. | | | <i>breve</i> , n. |
| quart de soupir, n. m. | double crochet (S) | quart de soupir, n. m. | <i>semiquaver rest</i> , n. |
| queue, n. f. | | queue | |
| ronde, n. f. | entière (S), n. f. semibrefve (S), n. f. ronde simple (S), n. f. | ronde sans queue, n. f. note ronde sans queue, n. f. | <i>semibreve</i> , n. <i>semibreif</i> , n. |
| ronde pointée, n. f. | | | |
| silence, n. m. | pause (S), n. f. | pose, n. f. | <i>rest</i> , n. <i>pause</i> , n. |
| soupir, n. m. | | soupir, n. m. | <i>crotchet rest</i> , n. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-----------------------|--------------------------|----------|---|
| | | | <i>crochet-rest</i> , n. |
| triple croche, n. f. | | | <i>demi semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. <i>demisemiquaver</i> , n. |
| triple crochet, n. m. | | | <i>demisemiquaver rest</i> , n. |

1.4.2. CLEFS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---|---|------------------|--|
| clef, n. f. | | | <i>cliff</i> , n. <i>cliffe</i> , n. <i>cleave</i> , n. <i>clave</i> , n. |
| clef (pour les diff. parties), n. f. | | | |
| clef (parties-instr.), n. f. | | | |
| clef (parties-voix), n. f. | | | |
| clef d'ut, n. f. | clef de nature (S), n. f. clef de C sol vt fa (S), n. f. clef de C sol ut (S), n. f. clef de C (S), n. f. | clef d'vt, n. f. | <i>C cliff</i> , n. <i>tenner clift</i> , n. <i>C sol fa ut cliff</i> , n. <i>C sol fa ut cleave</i> , n. <i>middle cliff</i> , n. |
| clef de bas-dessus (voix), n. f. | | | |
| clef de basse (instr.), n. f. | | | |
| clef de basse (voix), n. f. | | | |
| clef de basse-taille (voix), n. f. | | | |
| clef de concordant, n. f. | | | |
| clef de dessus (instr.), n. f. | | | |
| clef de dessus (voix), n. f. | | | |
| clef de fa, n. f. | clef d'F (S), n. f. clef d'F vt fa (S), n. f. clef de F ut fa (S), n. f. clef de ♭ mol, n. f. | | <i>F cliff</i> , n. <i>bass clift</i> , n. <i>F fa ut cleave</i> , n. <i>F fa ut cliff</i> , n. |
| clef de G sur la première ligne, n. f. | | | |
| clef de G sur la deuxième ligne, n. f. | | | |
| clef de haute-contre (instr.), n. f. | | | |
| clef de haute-contre (voix), n. f. | | | |
| clef de petite haute-contre (voix), n. f. | | | |
| clef de quinte (instr.), n. f. | | | |
| clef de sol, n. f. | clé de G (S), n. f. clef de G re sol vt (S), n. f. clef de G ré sol (S), n. f. G. ré sol (S), n. f. clef de G re sol (S.), n. f. clef de ♯ quarré, n. f. | | <i>G cliff</i> , n. <i>treble cliff</i> , n. <i>treble clift</i> , n. <i>G sol re ut cliff</i> , n. <i>G sol re ut cleave</i> , n. |
| clef de taille (instr.), n. f. | | | |
| clef de taille (voix), n. f. | | | |
| clef naturelle, n. f. | | | |
| clef transposée, n. f. | | | |

1.4.3. SIGNES DE MESURE

1.5. AGRÉMENTS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | équivalent IT |
|---------------------------------------|--|---|---|---------------|
| agrément (du chant), n. m. | ornemen (s), n. m. grace du chant (s), n. f. | agrément, n. m. agrément, n. m. | <i>grace</i> , n. <i>ornament</i> , n. <i>gracing of notes</i> , n. <i>gracing of notes</i> , n. | |
| agrément (instr.), n. m. | | | | |
| animer, v. | | | | |
| anticipation, n. f. | | | | |
| appui, n. m. | | appuy, n. m. | | |
| appuyer le tremblement, phr. | | | | |
| aspirer, v. | | | | |
| augmentation, n. f. | | | | |
| balancement, n. m. | | balancemen, n. m. | | |
| balancement de main, n. m. | | | | |
| battement, n. m. | | batement, n. m. | | |
| battement du gosier, n. m. | | | | |
| broderie, n. f. | | | | |
| cadence avec appui, n. f. | tremblement avec appui (s), n. m. | cadence avec appui, n. f. cadence appuyée, n. f. tremblement appuyé, n. m. | | |
| cadence battuë, n. f. | | | | |
| cadence coupée avec deux notes, n. f. | | | | |
| cadence coupée avec une note, n. f. | | | | |
| cadence fermée, n. f. | | | | |
| cadence sans appui, n. f. | tremblement sans appui (s ?), n. m. tremblement sans appuyer (s ?), n. m. | cadence sans appui, n. f. | | |
| cadence soutenuë, n. f. | | | | |
| chaudronner, v. | | | | |
| cheute, n. f. | port de voix, n. m. | chute, n. f. chutte, n. f. cheutte, n. f. | | |
| chutte & pincé, n. | | cheute et pincé | | |
| coulade, n. f. | | | | |
| coulé, n. m. | | | | |
| coulé (instr.), n. m. | | | | |
| coulé d'archet, n. m. | | | | |
| coulé du doigt, n. m. | | coulé de doigt, n. m. | | |
| coulement, n. m. | | | | |
| couler, v. | | | | |
| coup de gosier, n. m. | | | | |
| coupé d'archet, n. m. | | | | |
| demy port de voix, n. m. | | demy-port de voix, n. m. | | |
| demy tremblement, n. m. | | tremblement étouffé (s), n. m. | | |
| détaché, n. m. | | | | |
| doigt couché, n. m. | | | | |
| double cadence battuë, n. f. | | | | |
| double cadence coupée, n. f. | | | | |
| double cadence en coulade, n. f. | | | | |
| double cadence renversée, n. f. | | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | équivalent IT |
|-------------------------------|---|--------------------------------|-----------------------|---|
| double cheute, n. | | | | |
| double martellement, n. m. | | | | |
| doublément de gosier, n. m. | | doublément du gosier, n. m. | | |
| doublément de notes, n. m. | | | | |
| expression, n. f. | | passionner (S et var.), v. | | |
| feinte, n. f. | | | | |
| finir la cadence, phr. | | | | |
| flatté, n. m. | flattement (S), n. m. | | | |
| fredonner, v. | | | | |
| grand tremblement, n. m. | | | | |
| harpège, n. | harpegement (S), n. m. | harpegé, n. m. arpégé, n. | | |
| harpegé figuré, n. m. | | | | |
| harpegé simple, n. m. | | | | |
| helan, n. m. | | | | |
| hoquet, n. m. | | | | |
| langueur, n. f. | | | | |
| marquer, v. | | | | |
| martellement, n. m. | pincé (S ?), n. m. pincement (S ?), n. m. | | | |
| ornement, n. m. | | | | |
| passage de la langue, n. | | | | |
| petit son, n. m. | | | | |
| petit tremblement, n. m. | flexion (S), n. f. | | | |
| petite note, n. f. | | | | |
| plainte, n. f. | miaullement (S ?), n. m. aspiration (S), n. f. accent (S), n. m. elevation de la voix (S ?), n. f. | | | |
| port de voix appuyé, n. m. | | | | |
| port de voix coulé, n. m. | port de voix glissé (S), n. m. | | | |
| port de voix doublé, n. m. | | | | |
| port de voix ordinaire, n. m. | | | | |
| port de voix parfait, n. m. | | | | |
| port de voix perdu, n. m. | | | | |
| port de voix plein, n. m. | | | | |
| port de voix simple, n. m. | | | | |
| porter la voix, phr. | | | | |
| prolation, n. f. | | | <i>prolation</i> , n. | |
| soûtien de la voix, n. m. | | | | |
| tenuë, n. f. | | tenüe, n. f. | | |
| tenuë ordinaire, n. f. | | | | |
| tiret, n. m. | | | | |
| tour de gosier, n. m. | double cadence (S), n. f. | tour de gosier, n. m. | | |
| tremblé, adj. | | | | |
| tremblement, n. m. | cadence (QS), n. f. cadance (QS), n. f. cadence simple, n. f. flexion de voix (S), n. f. | tremblemen, n. m. | | <i>trillo</i> , n. m. <i>tremolo</i> , n. m. |
| tremblement & pincé, n. | | | | |
| tremblement en l'air, n. m. | | | | |
| tremblement ordinaire, n. m. | | | | |
| tremblement simple, n. m. | | | | |
| tremblement subit, n. m. | | | | |
| trembler, v. | | | | |
| trembler la note, phr. | | | | |
| uni-son doublé, n. m. | | | | |
| uni-son simple, n. m. | uni-son ordinaire, n. m. | | | |

1.6. PARTIES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------|--------------------------|---------------------|---|
| basse, n. f. | | | <i>bass</i> , n. <i>base</i> , n. <i>basse</i> , n. |
| dessus, n. m. | superius (s ?), n. m. | | |
| haute contre, n. f. | | haute-contre, n. f. | |
| par-dessus, n. m. | | | |
| partie, n. f. | | | <i>part</i> , n. |
| taille, n. f. | | | |

1.6.1. PARTIES INSTRUMENTALES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------------|--------------------------|----------|-----------------------------|
| dessus (instr.), n. m. | | | <i>treble (instr.)</i> , n. |
| pardessus pour les violons, n. m. | | | |
| taille (instr.), n. f. | | | |

1.6.2. PARTIES VOCALES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------------|--------------------------|---------------------------|----------------------------|
| basse taille, n. f. | | | |
| dessus (voix), n. m. | | dessus de voix, n. m. | <i>treble (voice)</i> , n. |
| haut-dessus (voix), n. m. | | haut dessus (voix), n. m. | |
| haute-taille, n. f. | | | |
| taille (voix), n. f. | | | |

1.7. NOMS DE NOTES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------|--------------------------|------------------|----------------------------------|
| A mi la, n. | | | |
| B fa si, n. | | | |
| B. fa si b mol, n. | | | |
| bémol de la, n. m. | | | |
| bémol de mi, n. m. | | | |
| bémol de si | | | |
| C. sol ut, n. f. | | | |
| dièse de sol, n. m. | | | |
| E si mi, n. | | | |
| fa, n. m. | F (s), n. | | <i>fa</i> , n. <i>F</i> , n. |
| fa dièse, n. m. | | fa dieze, n. m. | |
| la, n. m. | A (s), n. | | <i>la</i> , n. <i>A</i> , n. |
| mi, n. m. | E (s), n. | | <i>mi</i> , n. <i>E</i> , n. |
| mi bémol, n. m. | | | |
| re, n. m. | D (s), n. m. | ré, n. m. | <i>re</i> , n. <i>D</i> , n. |
| si, n. m. | B (s), n. | | <i>B</i> , n. |
| si bémol, n. m. | | | |
| sol, n. m. | G (s), n. | | <i>sol</i> , n. <i>G</i> , n. |
| sol dièse, n. m. | | sol dieze, n. m. | |
| ut, n. m. | C (s), n. | vt, n. m. | <i>ut</i> , n. <i>C</i> , n. |
| ut dièse | | | |

1.8. STYLES, FORMES ET GENRES MUSICAUX

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-----------------------------------|----------------------------|--------------------------|---|
| air, n. m. | | | <i>ayre</i> |
| air à chanter, n. m. | | | |
| air à danser, n. m. | | air à danser, n. m. | |
| air à deux temps, n. m. | | | |
| air à six pour quatre, n. m. | | | |
| air à trois pour huit, n. m. | | | |
| air à trois temps, n. m. | | | |
| air d'opéra, n. m. | | | |
| air de ballet, n. m. | | air de balet, n. m. | |
| air de mouvement, n. m. | | | |
| air de musique, n. m. | | | |
| air de recit, n. m. | | | |
| air de vitesse, n. m. | | | |
| air françois, n. m. | | | |
| air grave, n. m. | | | |
| air italien, n. m. | | | |
| allemande, n. f. | | | <i>alman, n.</i> <i>almane, n.</i> <i>allmaine, n.</i> <i>almand</i> <i>almaine, n.</i> |
| bagatelle, n. f. | | | |
| bal, n. m. | | | |
| bourrée, n. f. | | bourée, n. f. | |
| bransle, n. m. | | branle, n. f. | <i>brawle, n.</i> |
| bransle à mener, n. m. | | branle à mener, n. m. | |
| bransle de Montirandé, n. f. | | | |
| bransle double, n. m. | | branle double, n. m. | |
| bransle gay, n. m. | | branle guay, n. m. | |
| bransle simple, n. m. | | branle simple, n. m. | |
| canaries, n. f. pl | | canarie, n. f. | |
| cantique spirituel, n. m. | | cantique (abrév.), n. m. | |
| caprice, n. m. | fantaisie (S), n. f. | | |
| chaconne, n. f. | | chacone, n. f. | <i>chichona, n.</i> <i>chacone</i> |
| chanson, n. f. | | | |
| chanson bachique, n. f. | | | |
| chansonnette, n. f. | | | |
| chant espagnol, n. m. | | | |
| chant étranger, n. m. | | | |
| chant françois, n. m. | | | |
| chant italien, n. m. | | | |
| chant royal, n. m. | | | |
| commencement (d'une fugue), n. m. | | | |
| concert, n. m. | | | |
| contre-fugue, n. f. | fugue renversée (S), n. f. | | |
| couplet, n. m. | | | |
| courante, n. f. | | | <i>corant, n.</i> <i>coranto, n.</i> <i>courante</i> <i>corante</i> <i>dance, n.</i> |
| danse, n. f. | | dance, n. f. | |
| dialogue, n. m. | | | |
| double, n. m. | | | |
| double fugue, n. f. | | double-fugue, n. f. | <i>double fuge, n.</i> |
| duo, n. m. | | | |
| écho, n. m. | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------|--------------------------|--|--|
| entrée, n. f. | | | |
| envoy, n. m. | | | |
| faire la fugue, phr. | | | |
| fantaisie, n. f. | | | <i>fantasie, n.</i> <i>fancy</i> |
| folies, n. f. pl. | | | |
| fugue, n. f. | | fuge, n. f. | <i>fuge, n.</i> <i>fugue, n.</i> <i>fuga, n.</i> |
| gaillarde, n. f. | | | <i>galiard, n.</i> <i>gaillard, n.</i> |
| gauotte, n. f. | | gavotte, n. f. gavote, n. f. | <i>gavot, n.</i> |
| gigue, n. f. | | | <i>jig, n.</i> <i>jigg, n.</i> <i>gigg, n.</i> |
| gigue à la françoise, n. f. | | | |
| gigue d'Angleterre, n. f. | | | |
| grand branle, n. m. | | | |
| grande pavanne, n. f. | | | |
| kyrie, n. m. | | kirie, n. m. | |
| lamentation, n. f. | | | |
| leçon de Ieremie, n. f. | | | |
| madrigal, n. m. | | | |
| marche, n. f. | | | <i>march</i> |
| menuet, n. m. | | | <i>minuet</i> |
| menuet à danser, n. m. | | | |
| menuet de clavecin, n. m. | | | |
| messe, n. f. | | | |
| motet, n. m. | | | |
| musique instrumentale, n. f. | | | <i>instrumental musick, n.</i> |
| musique italienne, n. f. | | | |
| musique latine, n. f. | | | |
| musique vocale, n. f. | | | <i>vocal musick, n.</i> |
| opera, n. m. | | | |
| ouverture (d'opéra), n. f. | | | |
| paroles, n. f. pl. | | | |
| paroles sérieuses, n. f. pl. | | | |
| passacaille, n. f. | | pasacail, n. f. passacail, n. f. passecaille, n. f. | |
| passepied, n. m. | | passepilé, n. m. passe-piez, n. m. | <i>paspy, n.</i> |
| pastorale, n. f. | | | |
| pavane, n. f. | | pavanne, n. f. | <i>pavan, n.</i> <i>pavin, n.</i> |
| petite pavanne, n. f. | | | |
| piece, n. f. | | pièce, n. f. pièce, n. f. piece de musique, n. f. pièce de musique, n. f. | <i>piece, n.</i> <i>peece, n.</i> <i>piece of musick, n.</i> |
| piece à pincer, n. f. | | | |
| piece d'harmonie, n. f. | | | |
| pièce de clavecin, n. f. | | | |
| piece de longue haleine, n. f. | | | |
| pièce transposée, n. f. | | | |
| prélude, n. m. | | prelude, [n. m.] | <i>praelude, n.</i> <i>praeludium, n.</i> <i>prelude</i> |
| premier couplet, n. m. | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------------|--------------------------|-------------------|--|
| prendre la fugue, phr. | | | |
| progrez (d'une fugue), n. m. | | | |
| quatuor, n. m. | | | |
| récit, n. m. | | recit, n. m. | |
| recitatif, n. m. | | | |
| refrain, n. m. | | | |
| rigaudon, n. m. | | | |
| ritournelle, n. f. | | | <i>retornello</i> |
| rondeau, n. m. | | | |
| roulement, n. m. | | | |
| sarabande, n. f. | | | <i>saraband, n.</i> <i>seraband, n.</i> <i>serabrand, n.</i> <i>sarabrand, n.</i> |
| second couplet, n. m. | | | |
| serenade, n. f. | | | |
| simple fugue, n. f. | | | |
| style narratif, n. m. | | | |
| style récitatif, n. m. | | | |
| suite (d'une fugue), n. f. | | | |
| sujet (d'imitation), n. m. | | | |
| symphonie, n. f. | | | <i>symphony</i> <i>simphonie</i> <i>simphony</i> |
| trio, n. m. | | | |
| vaudeville, n. m. | | vaudeville, n. m. | |
| vilanelle, n. f. | | | |
| volte, n. f. | | | |

1.8.1. PLAINCHANT

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante |
|----------------------------|--------------------------|--|
| chant d'Eglise, n. m. | | |
| livre de plainchant, n. m. | | |
| plainchant, n. m. | | plein chant, n. m. plain-chant, n. m. plain chant, n. m. pleinchant, n. plein-chant, n. m. |

1.9. ESTHÉTIQUE MUSICALE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | terme IT (xénisme) |
|----------------------|--------------------------|----------|----------------------------------|---------------------|
| | | | | <i>adagio, adv.</i> |
| bon goust, n. m. | | | | |
| cacophonie, n. f. | mauvais son (S ?), n. m. | | | |
| chantable, adj. | | | | |
| chantant, adj. | | | | |
| chanter faux, phr. | | | | |
| chanter juste, phr. | | | | |
| detonner, v. | | | | |
| dissonnant, adj. | | | | |
| doux, adj. ou adv. | | | <i>soft, adj.</i> | <i>piano, adv.</i> |
| entonner juste, phr. | | | | |
| faux, adj. ou adv. | | | <i>out of tune</i> | |
| fort, adj. ou adv. | | | <i>loud, adv.</i> <i>lowd</i> | |
| | | | | <i>forte, adv.</i> |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | terme IT (xénisme) |
|---------------------|--------------------------|----------|-----------------------|--------------------|
| fredon, n. m. | | | | |
| glapir, v. | | | | |
| grave, adj. | | | | |
| harmonie, n. f. | | | | |
| harmonieux, adj. | | | | |
| incurable, n. m. | | | | |
| juste, adj. ou adv. | | | <i>in tune</i> , adv. | |
| melodieux, adj. | | | | |
| toucher juste, phr. | | | | |

LEXIQUE ANGLAIS

1. MUSIQUE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------------|---|---------------------------------|---|
| actor, n. | | | |
| artist, n. | | | |
| auditor, n. | | | <i>auditeur</i> , n. m. |
| by [one's] ear, adv. | | | <i>d'oreille</i> , adv. |
| cadent-note, n. | | | |
| chromatick musick, adv. | | | |
| compass, n. | | | <i>étenduë</i> , n. f. <i>estenduë</i> , n. f. |
| compose, to, v. | | | <i>composer</i> , v. |
| composer, n. | author (s), n. writer of musick (s), n. | | <i>compositeur</i> , n. m. <i>compositeur de musique</i> , n. m. <i>auteur de musique</i> , n. m. <i>compositeur en musique</i> , n. m. <i>auteur</i> , n. m. <i>auteur</i> , n. m. <i>maistre compositeur en musique</i> , n. m. |
| composition, n. | | | <i>composition</i> , n. f. <i>composition de musique</i> , n. f. |
| composure, n. | | | |
| dancer, n. | | | |
| degree, n. | gradual note, n. step (s), n. | degree of sound, n. | <i>degré</i> , n. m. |
| descant, n. | | | |
| diatonick musick, n. | | | |
| division, n. | | | <i>diminution</i> , n. f. |
| ear, n. | | | |
| enharmonick musick, n. | | | |
| equisonate, to, v. | | | |
| ex-tempore, adv. | | | |
| falling, n. | | | |
| flat, n. | | | <i>bemol</i> , n. m. <i>bémol</i> , n. m. <i>b mol</i> , n. m. <i>b.mol</i> , n. m. <i>b-mol</i> , n. m. <i>b, mol</i> , n. m. |
| ground-note, n. | | | |
| harmonically, adv. | | | |
| harmonichal conchord, n. | | | |
| holding-note, n. | standing note (s ?), n. | | |
| instrumental, n. | | | <i>instrumental</i> , adj. |
| interlude, n. | | | |
| invention, n. | | | |
| key, n. | | | |
| learner, n. | | | |
| long note, n. | | | |
| lyrick harmony, n. | | | |
| master in musick, n. | teacher, n. | musick master, n. master, n. | <i>maistre de musique</i> , n. m. <i>maistre</i> , n. m. <i>maître</i> , n. m. |
| mixt-division, n. | | | |
| musical, adj. | | | |
| musician, n. | practical musician (s ?), n. practiser (s et v.), n. | | <i>musicien</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------------|--|-----------------|---|
| musick, n. | | | <i>musique</i> , n. f. |
| noise, n. | | | |
| note, n. | | | <i>note</i> , n. f. <i>note</i> , n. f. <i>note de musique</i> , n. f. |
| perform, to, v. | | | <i>executer</i> , v. |
| performance, n. | | | <i>execution</i> , n. f. <i>exécution</i> , n. f. |
| performer, n. | | | |
| play, n. | | | <i>jeu</i> , n. m. |
| play, to, v. | | | <i>jouer</i> , v. <i>jouer</i> , se, v. <i>jouër</i> , v. |
| player, n. | | | |
| practical musick, n. | | | |
| practice, n. | | | |
| practice, to, v. | | | |
| quick note, n. | short note (s), n. swift note (s), n. | | |
| sharp, n. | | | <i>dieze</i> , n. m. <i>diese</i> <i>diesis</i> , n. m. <i>dioesis</i> , n. m. <i>dioese</i> , n. m. <i>diezis</i> , n. m. <i>diézis</i> , n. m. <i>diéze</i> , n. <i>diéze</i> , n. m. <i>diése</i> , n. m. |
| sing, to, v. | | | <i>chanter</i> , v. |
| singer, n. | | | <i>chanteur</i> , n. m. |
| singing, n. | | | <i>chant</i> , n. m. |
| sol-fa, to, v. | | | <i>solfier</i> , v. |
| sol-fa-ing, n. | | | |
| song, n. | | | |
| sound, n. | | | <i>son</i> , n. m. |
| sound, to, v. | | | <i>resonner</i> , v. <i>résonner</i> , v. <i>raisonner</i> , v. |
| study, to, v. | | | |
| teaching, n. | | | |
| thorough-bass, n. | continued-bass (s), n. | thorow bass, n. | <i>basse continuë</i> , n. f. <i>basse chiffrée</i> , n. f. <i>basse-continuë</i> , n. f. <i>basse continüe</i> <i>basse-continuë</i> , n. <i>basse continue</i> , n. f. |
| time, n. | | | <i>temps</i> , n. m. |
| tune (as in 'in tune'), n. | | | |
| tuner, n. | | | |
| vocal, adj. | | | <i>vocal</i> , adj. |
| voice, n. | | | |

1.1. INSTRUMENTS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------|--------------------------|----------|---------------|
| “α, n. | | | |
| “α, n. | | | |
| ‘α, n. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------|--------------------------|---|---|
| auferion, n. | | | |
| bandora, n. | | | |
| bass, n. | | | |
| bass (strings), n. | | base (strings), n. | grosses cordes, n. f. pl. basses cordes, n. f. pl. |
| bass-viol, n. | | | basse de viole, n. f. basse de violle, n. f. |
| bell, n. | | | |
| bow, n. | | | archet, n. m. |
| brass, n. | | | |
| cittern, n. | | | |
| coloured string, n. | | | |
| consort lute, n. | | | |
| consort-basse, n. | | | |
| cymbal, n. | | | |
| division-viol, n. | | | |
| division-violist, n. | | | |
| drum, n. | | | tambour, n. m. caisse, n. f. |
| false, adj. | | | |
| false string, n. | | | corde fausse, n. f. |
| fife, n. | | | |
| first fret, n. | | | |
| first string, n. | treble string (s), n. | | chanterelle, n. f. premiere corde, n. f. |
| flagilet, n. | | | flageolet, n. m. |
| french lute, n. | | | |
| french tuning, n. | | | |
| fret, to, v. | | | |
| fretted, adj. | | | |
| gittar, n. | | guittar, n. | guitarre, n. f. guitare, n. f. guittare guitarre, n. f. guitarre, n. f. |
| gutt string, n. | | | corde de boyau, n. f. |
| harp, n. | | | |
| harpsecord, n. | | harpsichord, n. harpsecon, n. harpsicon, n. harpsicord, n. | clavecin, n. m. claveçin, n. m. clavessin, n. m. clauessin, n. m. |
| huntsmans horn, n. | | | cor de chasse, n. m. cor, n. m. trompe, n. f. |
| instrument, n. | | | instrument, n. m. instrument de musique, n. m. |
| instrument-maker, n. | work-man (s ?), n. | maker of instrument, n. | luthier, n. m. |
| jews trump, n. | | | |
| kettle-drum, n. | | | |
| lute, n. | | | luth, n. m. lut, n. m. |
| lute dyphone, n. | | | |
| lutenist, n. | lute-player (s), n. | | |
| lyra-tuning, n. | | | |
| lyra-viol, n. | | lyro-viol, n. lyra (abrév.), n. | |
| monochord, n. | | | monochorde, n. m. monocorde, n. m. |

| | | | |
|-------------------------|-------------------|-------------------------|---|
| open string, n. | | string open, n. | <i>corde à vide</i> , n. f. <i>corde à vuide</i> , n. f. <i>corde à l'ouvert</i> , n. f. |
| organ, n. | | | <i>orgue</i> , n. m. |
| organ-maker, n. | | | |
| organist, n. | | | <i>organiste</i> , n. |
| pedal, n. | | | |
| pegs slipping, n. | | | |
| pistoy bass, n. | | | |
| poliphant, n. | | | |
| prick, to, v. | | | |
| principal, n. | | | |
| psaltery, n. | | | |
| rank (of strings), n. | | | <i>couple de cordes</i> , n. m. |
| regal, n. | | | |
| sackbut, n. | | | <i>saqueboute</i> , n. f. <i>saquebute</i> , n. f. <i>trompette harmonique</i> , n. f. |
| second string, n. | | | |
| spinnet, n. | | spinet, n. | <i>épinette</i> , n. f. <i>epinette</i> , n. f. |
| stopt string, n. | | | |
| string, to, v. | | | |
| stringed instrument, n. | | strung instruments, n. | <i>instrument à cordes</i> , n. m. <i>instrument de musique à cordes</i> , n. m. |
| stringing, n. | | | |
| table organ, n. | | | |
| tabor, n. | | | |
| theorbo, n. | | theorboe, n. theorba | <i>theorbe</i> , n. m. <i>théorbe</i> , n. m. <i>téorbe</i> , n. m. <i>tuorbe</i> , n. m. <i>teurbe</i> |
| theorboe bass, n. | | | |
| third string, n. | | | |
| trebles, n. pl. | | | |
| true string, n. | | | |
| trumpet, n. | | | |
| trumpeter, n. | | | |
| tuning, n. | | | <i>accord</i> , n. m. |
| viol, n. | consort viol, n. | viol de gambo, n. | <i>viola</i> , n. f. <i>violle</i> , n. f. |
| viol-bow, n. | | | |
| violin, n. | treble-violin, n. | | <i>violon</i> , n. m. |
| violist, n. | | | |
| virginal, n. | | | |
| virginal-player, n. | | | |
| wind instrument, n. | | | <i>instrument à vents</i> , n. m. <i>instrument de musique à vent</i> , n. m. |

1.1.1. TECHNIQUE INSTRUMENTALE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------|--------------------------|----------|---|
| arm, n. | | | |
| backward, adv. | | | <i>tiré</i> , n. m. <i>tiré d'archet</i> , n. m. |
| bow-arm, n. | | | |
| bow-hand, n. | | | |
| clean striking, n. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------------------|---------------------------------|--------------------------------|--|
| double stop, n. | | | |
| draw a sound, to, phr. | | | tirer un son, phr. |
| finger, n. | | | |
| fingering, n. | | | |
| first finger (r. h., lute), n. | | | |
| first finger (viol), n. | | | |
| foot, n. | | | |
| fore-finger, n. | | | |
| forward, adv. | | | poussé, n. m. poussé d'archet, n. m. pouffé, n. m. |
| fourth finger (viol), n. | little finger (l. h., viol), n. | | |
| hand, n. | | | |
| hold a note, to, phr. | | | |
| hold a note plain, to, phr. | | | |
| lay one's lute, phr. | | | |
| left foot, n. | | | |
| left hand (cordes), n. | | | |
| left hand (keyboard), n. | | | main gauche (clav.), n. f. |
| little finger, n. | | | petit doigt, n. m. |
| motion of the bow, n. | | | coup d'archet, n. m. trait d'archet, n. m. |
| motion of the right arme, n. | | motion of the arm (abrév.), n. | |
| motion of the wrist, n. | | | |
| open, adj. | | | à vide, adv. à vuide, adv. à l'ouvert, adv. |
| posture (of the hand), n. | | | port de main, n. m. |
| put on [a string], to, phr. | | | changer une corde, phr. |
| putter on of the string, n. | | | |
| putting on of a string, n. | | | |
| raise, to (string), v. | | | |
| right arme, n. | | | |
| right hand (keyboard), n. | treble hand, n. | | main droite (clav.), n. f. |
| right hand (lute), n. | | | |
| second finger (viole ou simi.), n. | | | |
| shake (with the bow), n. | | | |
| shaking stop, n. | | | |
| stop, n. | | | |
| stop a string, phr. | | | |
| stop, to, v. | | | |
| stopping, n. | grasping (s), n. | | |
| strike a string, to, phr. | | strike, to (abrév.), v. | frapper une corde, phr. |
| stroke, n. | | stroak, n. | |
| third finger (viol), n. | | | |
| thumb, n. | | | pouce, n. m. |
| tune, to, v. | | | accorder, v. accorder, s', v. |
| vibrate, to, v. | | | |
| wrist, n. | | | poignet, n. m. |

1.1.2. FORMATIONS MUSICALES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------|--------------------------|----------|---------------|
| Chappel Royal, n. | | | |
| chorus, n. | quire (S et V), n. | | chœur, n. m. |
| consort, n. | | | |
| quirester, n. | | | |

1.1.3. ORGANOLOGIE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------------|--------------------------|-----------------------|--|
| back, n. | | | |
| barr, n. | | | |
| belly, n. | table (s ?), n. | | table, n. f. |
| black key, n. | | | touche noire, n. f. noire (touche), n. f. |
| bridge, n. | | | chevallet, n. m. chevalet, n. m. |
| desk, n. | | | |
| double fret, n. | | | |
| finger-board, n. | plate (s ?), n. | | manche, n. m. |
| fret, n. | stop, n. | frett, n. | touche, n. f. traverse, n. f. |
| hair, n. | | haire, n. | crin, n. m. corde de l'archet, n. f. |
| head, n. | | | |
| inner keyes, n. pl. | | inward keyes, n. pl. | |
| key, n. | | | touche (clav.), n. f. |
| left hand keys, n. pl. | | | |
| long head, n. | | | |
| lute belly, n. | | belly [of a lute], n. | |
| lyon, n. | | | |
| minikin, n. | | | |
| neck, n. | | | manche, n. m. |
| neck (of the lute), n. | | lute-neck, n. | |
| nut (= sillet), n. | | nut (=sillet), n. | |
| nut (bow), n. | | nut (bow), n. | hausse, n. f. |
| peg, n. | | | cheville, n. f. |
| peg hole, n. | | hole (abrév.), n. | |
| point (bow), n. | | | pointe, n. f. |
| ribb, n. | | | |
| right hand keyes, n. pl. | | | |
| rose, n. | knot (s), n. | | rose, n. f. |
| single fret, n. | | | |
| stalk, n. | | | bois, n. m. |
| stop (organ), n. | | | jeu (orgue), n. m. |
| string, n. | | | chorde, n. f. corde, n. f. |
| string slipping, n. | peg slipping (s ?), n. | | |
| treble minikin, n. | | | |
| turned back head, n. | | | |
| upper long head, n. | | | |
| upright head, n. | | | |
| Venice catlin, n. | | | |
| white key, n. | | | touche blanche, n. f. blanche (touche), n. f. feinte (touche), n. f. |
| wyar string, n. | | wire string (v), n. | corde de fer, n. f. corde de metal, n. f. |

1.2. CONTREPOINT (MÉLODIE ET HARMONIE)

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-----------------------|--------------------------|----------|----------------|
| acute, adj. | sharp (s), adj. | | aigu, adj. |
| acuteness, n. | | | |
| apotome, n. | | | apotome, n. m. |
| ascend, to, v. | rise, to (s), v. | | monter, v. |
| breaking a note, phr. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---|---|--|--|
| breaking the ground, phr. by degrees, adv. | | | <i>par degrez conjoints</i> , adv. <i>par degrez conioints</i> , adv. |
| by leaps, adv. | by intervals, adv. | | <i>par degrez disjoints</i> , adv. |
| chord, n. | | | <i>accord</i> , n. m. <i>acord</i> <i>corde</i> , n. m. |
| chromatick half note, n. | chromatick hemitone (S), n. | | |
| close, n. | cadence (S ?), n. | final close (V ?), n. | <i>cadence</i> , n. f. |
| comma, n. | | | <i>comma</i> , n. m. |
| conchord, to, v. | | | |
| concord, n. | consonancy (S), n. | conchord, n. | <i>consonnance</i> , n. f. <i>consonance</i> , n. f. <i>harmonie</i> <i>bon accord</i> |
| counterpoint, n. | | counter-point, n. | <i>contrepoint</i> , n. m. <i>contre-point</i> , n. m. |
| cromatick, adj. | | chromatick, adj. | <i>cromatique</i> , adj. <i>chromatique</i> , adj. |
| descant, to, v. | | | |
| descant-division, n. | | | |
| diatonick, adj. | | | <i>diatonique</i> , adj. |
| diatonick half note, n. | | | |
| diesis, n. | quarter note (S), n. quarter-note (S et V), n. | | |
| discord, n. | dissonancy (S), n. | dischord, n. | <i>dissonnance</i> , n. f. <i>dissonance</i> , n. f. <i>mauvais accord</i> , n. m. <i>discord</i> , n. m. |
| divide, to, v. | | division, to, v. | |
| enharmonic, adj. | | enharmonic, adj. | <i>enharmonique</i> , adj. |
| enharmonic scale, n. | | | |
| fall, to, v. | descend, to, v. | | <i>descendre</i> , v. |
| flatt (harmonie), adj. | | | |
| grave, adj. | | | <i>grave</i> , adj. <i>graue</i> , adj. |
| graveness, n. | | | |
| harmonical (crtpt), adj. | | | |
| harmony, n. | | | <i>harmonie</i> , n. f. |
| melody, n. | | | <i>mélodie</i> , n. f. <i>melodie</i> , n. f. |
| natural key, n. | | | <i>ton naturel</i> , n. m. |
| note against note, phr. | | note for note, phr. | <i>faire notte contre notte</i> , phr. <i>faire note contre note</i> , phr. <i>faire notte pour notte</i> , phr. |
| pitch, n. | | | |
| scale of musick, n. | gam-ut, n. gamut (S et V), n. gamma (V), n. gammut (V), n. | scale (abrév.), n. | <i>gamme</i> , n. f. <i>gamme simple</i> , n. f. <i>game</i> , n. f. |
| sharp, adj. | | | |
| transpose, to, v. | | | <i>transposer</i> , v. |
| unison, n. | one sound (S) | vnisson, n. vnison, n. unisson, n. | <i>unisson</i> , n. m. <i>vnison</i> , n. m. <i>uni-son</i> , n. m. <i>notes semblables</i> , n. f. pl. |
| unison, adv. | | | <i>à l'unisson</i> , adv. |

1.2.1. MODES MÉLODIQUES ET TONS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|----------|--|
| authentick mood, n. | | | <i>mode authentique</i> , n. m. |
| B-mi-key, n. | | | |
| D-sol-re-Key, n. | | | |
| E-la-mi-Key, n. | | | |
| F-fa-ut-Key, n. | | | |
| Gam ut-Key, n. | | | |
| key, n. | | | |
| natural key, n. | | | ton naturel, n. m. |
| plagal mood, n. | | | <i>mode plagal</i> , n. m. <i>mode collateral</i> , n. m. |
| tone, n. | | | ton, n. |

1.2.2. INTERVALLE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------|--|-------------------------|---|
| compound, n. | octave, n. | compounded interval, n. | <i>replique</i> , n. f. |
| defective eighth, n. | semidiapason (S), n. | | <i>octave fausse</i> , n. f. <i>octave fausse</i> , n. f. <i>octave diminuée</i> , n. f. <i>octave diminuée</i> , n. f. <i>huitiesme diminuée</i> , n. f. <i>huitiesme a dire diminuée</i> , n. f. |
| fifteenth, n. | double eighth (S), n. disdiapason (S), n. | | <i>quinziesme</i> , n. f. |
| fifth, n. | diapente (S), n. | | <i>quinte</i> , n. f. <i>diapente</i> , n. m. |
| fourth, n. | diatessaron (S), n. | | <i>quarte</i> , n. f. <i>diatessaron</i> , n. m. <i>bonne quarte</i> , n. f. |
| greater fourth, n. | tritone, n. | | <i>triton</i> , n. m. <i>quarte superflue</i> , n. f. |
| greater seventh, n. | sept. major (S) | | <i>septiesme majeure</i> , n. f. <i>diapente avec le diton</i> , n. m. |
| greater sixth, n. | hexacordon major (S) | greater sixth | <i>sixte majeure</i> , n. f. <i>sixième majeure</i> , n. f. <i>sixiesme majeure</i> , n. f. <i>exacorde majeur</i> , n. m. <i>sixte majeure</i> , n. f. |
| greater third, n. | perfect third (S), n. ditone (S), n. | | <i>tierce majeure</i> , n. f. <i>diton</i> , n. m. |
| intervall, n. | | interval, n. | <i>intervalle</i> , n. m. ou f. <i>interualle</i> , n. m. <i>intervale</i> , n. m. ou f. <i>accord simple</i> , n. m. |
| lesser fourth, n. | | | <i>quarte diminuée</i> , n. f. <i>quarte imparfaite</i> , n. f. <i>quarte fausse</i> , n. f. <i>fausse quarte</i> , n. f. <i>troisiesme mineure</i> , n. f. |
| lesser second, n. | | | <i>seconde mineure</i> , n. f. |
| lesser seventh, n. | sept. minor (S) | | <i>septiesme mineure</i> , n. f. <i>diapende avec le semiditon</i> , n. |
| lesser sixth, n. | hexacordon minor (S), n. | lesser sixth, n. | <i>sixte mineure</i> , n. f. <i>sixième mineure</i> , n. f. <i>sixte mineure</i> , n. f. <i>sixiesme mineure</i> , n. f. <i>exacorde mineur</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------|---|---------------------------|---|
| lesser third, n. | imperfect third (S), n. semititone (S), n. | | <i>tierce mineure</i> , n. f. <i>semititon</i> , n. m. <i>demi-diton</i> , n. m. |
| nine and twentieth, n. | tetradiaison (S), n. quadrula eighth (S), n. | | |
| octave, n. | eight (S), n. eighth (S), n. | diapason (v diachro.), n. | <i>octave</i> , n. f. <i>octaue</i> , n. <i>diapason</i> , n. m. <i>seconde</i> , n. f. |
| second, n. | | | |
| semitone, n. | half note (S), n. half-note (V), n. half a tone (S) | | <i>demy-ton</i> , n. m. <i>demy ton</i> <i>semiton</i> , n. m. <i>sémiton</i> , n. m. <i>semi-ton</i> , n. m. <i>semi ton</i> <i>demi-ton</i> , n. m. <i>demiton</i> <i>semy-ton</i> , n. m. <i>demi ton</i> , n. m. |
| seventh, n. | | | <i>septième</i> , n. f. <i>septiesme</i> , n. f. <i>eptacorde</i> , n. |
| sixth, n. | | | <i>sixte</i> , n. f. <i>sixième</i> , n. f. <i>sixiesme</i> , n. f. <i>sixte</i> , n. f. |
| third, n. | | | <i>tierce</i> , n. f. |
| two and twentieth | trisdiaison (S), n. triple eighth (S), n. | | |

1.3. MESURE ET RYTHME

1.3.1. MESURE ET MODE RYTHMIQUE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------------|--|-----------------|--|
| barr, n. | | | |
| count, to, v. | | | <i>compter</i> , v. |
| dupla, n. | | | |
| imperfect of the less, n. | common mood (S), n. common time (S), n. | | <i>prolation imparfaite mineure</i> , n. f. (?) <i>mode mineur imparfait</i> , n. m. (?) |
| imperfect of the more, n. | | | <i>prolation imparfaite majeure</i> , n. f. (?) <i>mode majeur imparfait</i> , n. m. (?) |
| measure, n. | time (QS), n. | | <i>mesure</i> , n. f. |
| mood, n. | mode (S), n. | | <i>mode</i> , n. m. |
| perfect of the less, n. | | | <i>prolation parfaite mineure</i> , n. f. (?) <i>mode mineur parfait</i> , n. m. (?) |
| perfect of the more, n. | | | <i>prolation parfaite majeure</i> , n. f. (?) <i>mode majeur parfait</i> , n. m. (?) |
| quadrupla, n. | | | |
| time, n. | | | <i>temps</i> , n. m. <i>tems</i> , n. pl. |
| tripla, n. | | tripla time, n. | <i>triplat</i> , n. m. |
| triple time, n. | | | <i>mesure ternaire</i> , n. f. |

1.3.2. RYTHME

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------------|--------------------------|---|--|
| augment, to, v. | | | <i>augmenter</i> , v. |
| broken note, n. | | | |
| crotchet, n. | black minim (s), n. | crochet, n. | <i>noire</i> , n. f. <i>quart</i> , n. m. <i>semiminime</i> , n. f. <i>noire à queue</i> , n. f. <i>noire avec une queue</i> , n. f. |
| crotchet rest, n. | | crochet-rest, n. | <i>soupir</i> , n. m. <i>soupir</i> , n. m. |
| demi semiquaver, n. | | demisemiquaver, n. demiquaver, n. | <i>triple croche</i> , n. f. |
| demisemiquaver rest, n. | | | <i>triple crochet</i> , n. |
| large, n. | maxima nota (s), n. | larga, n. | <i>maxime</i> , n. f. |
| large rest, n. | | | <i>grand bâton</i> , n. m. |
| long, n. | | longa | <i>longue</i> , n. f. <i>quarée</i> , n. f. <i>quarée à queue</i> , n. f. |
| minim, n. | | minum, n. | <i>blanche</i> , n. f. <i>blanche à queue</i> , n. f. <i>ronde avec une queue</i> , n. f. <i>demie</i> , n. f. <i>minime</i> , n. f. |
| minim and prick, n. | | minim with a prick, n. pricked minim, n. | <i>blanche pointée</i> , n. f. <i>blanche à queue pointée</i> , n. f. |
| minim rest, n. | | minim-rest, n. minum rest, n. | <i>demie pause</i> , n. f. |
| odd rest, n. | | | |
| point, n. | prick (s), n. | | <i>point</i> , n. m. |
| prick-note, n. | | pricked note, n. | |
| prick-quaver, n. | | | |
| pricked semibreve, n. | | | |
| prickt-crochet, n. | | prick-crochet, n. crochet with a prick, n. | <i>noire pointée</i> , n. f. |
| quaver, n. | | | <i>croche</i> , n. f. <i>huitième</i> , n. f. <i>fuze</i> , n. f. <i>noire crochée</i> , n. f. <i>crochée</i> , n. f. <i>noire barrée</i> , n. f. <i>crochuë</i> , n. f. <i>crochue</i> , n. f. <i>crochüe</i> , n. f. |
| quaver rest, n. | | | <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demy soupir</i> , n. m. <i>demy-soupir</i> , n. m. <i>crochet</i> , n. m. |
| rest, n. | pause (s), n. | | <i>silence</i> , n. m. <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| rythmical, adj. | | | |
| semibreve, n. | | semibreif, n. | <i>ronde</i> , n. f. <i>ronde sans queue</i> , n. f. <i>note ronde sans queue</i> , n. f. <i>entière</i> , n. f. <i>semibrefve</i> , n. f. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|--|---|
| semibreve rest, n. | | semibreve-rest, n. semibreif rest, n. semibrevis, n. | <i>ronde simple</i> , n. f. <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| semiquaver, n. | | demi-quaver, n. | <i>double croche</i> , n. f. <i>double crochée</i> , n. f. <i>seizième</i> , n. f. <i>semifuze</i> , n. f. <i>noire doublement crochée</i> , n. f. <i>noire doublement barrée</i> , n. f. <i>double crochuë</i> <i>double crochüe</i> , n. f. <i>double crochue</i> |
| semiquaver rest, n. | | | <i>quart de soupir</i> , n. m. <i>quart de souÿpir</i> , n. m. <i>double crochet</i> |
| syncopated, adj. | | | <i>syncopé</i> , adj. <i>sincoÿé</i> , adj. <i>coupé</i> , adj. |
| syncopation, n. | driving a note (s), phr. | sincope (s) | <i>syncope</i> , n. f. <i>sincoÿe</i> , n. f. |
| time of notes, n. | length of notes, n. | | <i>valeur</i> , n. f. <i>valeur des notes</i> , n. f. <i>valeur de[s] note[s]</i> , n. f. |

1.3.3. MOUVEMENT

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|-----------------|--------------------------|----------|--|---------------------|
| airy, adj. | | | | <i>adagio</i> |
| brisk, adj. | | | | <i>allegro</i> |
| | | | | <i>grave</i> |
| | | | | <i>largo</i> |
| | | | | <i>poco largo</i> |
| | | | | <i>presto</i> |
| | | | | <i>presto largo</i> |
| quick, adj. | fast, adj. | | <i>vite</i> , adv. <i>vîte</i> , adv. | |
| slow, adj. | | | <i>lentement</i> , adv. | |
| very slow, adj. | | | <i>fort lentement</i> , adv. | |
| | | | | <i>vivace</i> |

1.4. NOTATION

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------|--------------------------|--------------|--|
| bar, n. | | | <i>mesure</i> , n. f. |
| barr, n. | | | <i>barre</i> , n. f. |
| colour, n. | | | |
| direct, n. | | directer, n. | <i>guidon</i> , n. m. |
| double bar, n. | | | <i>double barre</i> , n. f. |
| hold, n. | | | <i>point d'orgue</i> , n. m. |
| leger line, n. | | | <i>ligne d'augmentation</i> , n. f. |
| letter, n. | | | <i>lettre</i> , n. f. |
| repeat, n. | repetition (s), n. | | <i>reprise</i> , n. f. |
| rule, n. | line (s), n. | | <i>ligne</i> , n. f. <i>regle</i> , n. f. |
| sign, n. | character (s), n. | signe, n. | <i>caractère</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------|--------------------------|---------------|---|
| | | | <i>figure</i> , n. f. |
| sign of diminution, n. | | | |
| sign of the mood, n. | | | |
| space, n. | | | <i>espace</i> , n. m. ou f. |
| tableture, n. | | tablature, n. | <i>tablature</i> , n. f. <i>tablature de musique</i> , n. f. |
| tye, n. | arch, n. | | <i>liaison</i> , n. f. <i>tenuë</i> |

1.4.1. NOTATION RYTHMIQUE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------------|--------------------------|---|--|
| breve, n. | | | <i>quarrée</i> , n. f. |
| breve rest, n. | | | <i>bâton de deux pauses</i> , n. m. <i>bâton valant 2. poses</i> , n. m. |
| crotchet, n. | black minim (s), n. | crochet, n. | <i>noire</i> , n. f. <i>quart</i> , n. m. <i>semiminime</i> , n. f. <i>noire à queue</i> , n. f. <i>noire avec une queue</i> , n. f. |
| crotchet rest, n. | | crochet-rest, n. | <i>soupir</i> , n. m. <i>soupir</i> , n. m. |
| demi semiquaver, n. | | demisemiquaver, n. demiquaver, n. | <i>triple croche</i> , n. f. |
| demisemiquaver rest, n. | | | <i>triple crochet</i> , n. |
| large, n. | maxima nota (s), n. | larga (s), n. | <i>maxime</i> , n. f. |
| large rest, n. | | | <i>grand bâton</i> , n. m. |
| long, n. | | longa, n. | <i>longue</i> , n. f. <i>quarrée à queue</i> , n. f. |
| minim, n. | | minum, n. | <i>blanche</i> , n. f. <i>blanche à queue</i> , n. f. <i>ronde avec une queue</i> , n. f. <i>demie</i> , n. f. <i>minime</i> , n. f. |
| minim and prick, n. | | minim with a prick, n. pricked minim, n. | <i>blanche pointée</i> , n. f. <i>blanche à queue pointée</i> , n. f. |
| minim rest, n. | | minim-rest, n. minum rest, n. | <i>demie pause</i> , n. f. |
| point, n. | prick (s), n. | | <i>point</i> , n. m. |
| prick-note, n. | | pricked note, n. | |
| prick-quaver, n. | | | <i>croche pointée</i> , n. f. |
| pricked, adj | | prickt, adj. | <i>pointé</i> , adj. |
| pricked semibreve, n. | | | |
| prickt-crochet, n. | | prick-crochet, n. crochet with a prick, n. | <i>noire pointée</i> , n. f. |
| quaver, n. | | | <i>croche</i> , n. f. <i>huitième</i> , n. f. <i>fuze</i> , n. f. <i>noire crochée</i> , n. f. <i>crochée</i> , n. f. <i>noire barrée</i> , n. f. <i>crochuë</i> , n. f. <i>crochue</i> , n. f. <i>crochüe</i> , n. f. |
| quaver rest, n. | | | <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demy soupir</i> , n. m. <i>demy-soupir</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|--|---|
| | | | <i>crochet</i> , n. m. |
| rest, n. | pause (S), n. | | <i>silence</i> , n. m. <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| semibreve, n. | | semibreif, n. | <i>ronde</i> , n. f. <i>ronde sans queüe</i> , n. f. <i>note ronde sans queüe</i> , n. f. <i>entière</i> , n. f. <i>semibrefve</i> , n. f. <i>ronde simple</i> , n. f. |
| semibreve rest, n. | | semibreve-rest, n. semibreif rest, n. semibrevis, n. | <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| semiquaver, n. | | demi-quaver, n. | <i>double croche</i> , n. f. <i>double crochée</i> , n. f. <i>seizième</i> , n. f. <i>semifuze</i> , n. f. <i>noire doublement crochée</i> , n. f. <i>noire doublement barrée</i> , n. f. <i>double crochuë</i> , n. f. <i>double crochüe</i> , n. f. <i>double crochue</i> , n. f. |
| semiquaver rest, n. | | | <i>quart de soupir</i> , n. m. <i>quart de souÿpir</i> , n. m. <i>double crochet</i> , n. m. |

1.4.2. CLEFS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------|---|---------------------------------------|--|
| C cliff, n. | tenner clift, n. C sol fa ut cliff, n. C sol fa ut cleave, n. middle cliff, n. | | <i>clef d'ut</i> , n. f. <i>clef d'vt</i> , n. f. <i>clef de nature</i> , n. f. <i>clef de C sol vt fa</i> , n. f. <i>clef de C sol ut</i> , n. f. <i>clef de C</i> , n. f. |
| cliff, n. | | cliffe, n. cleave, n. clave, n. | <i>clef</i> , n. f. |
| F cliff, n. | bass clift (S), n. F fa ut cleave, n. F fa ut cliff, n. | | <i>clef de fa</i> , n. f. <i>clef d'F</i> , n. f. <i>clef d'F vt fa</i> , n. f. <i>clé de F ut fa</i> , n. f. <i>clef de ♭ mol</i> , n. f. |
| G cliff, n. | treble clift (S), n. treble clift (S), n. G sol re ut cliff, n. G sol re ut cleave, n. | | <i>clef de sol</i> , n. f. <i>clé de G</i> , n. f. <i>clef de G re sol vt</i> , n. f. <i>clef de G ré sol</i> , n. f. <i>G. ré sol</i> , n. f. <i>clef de G re sol</i> <i>clef de ♯ quarre</i> , n. f. |

1.4.3. SIGNES DE MESURE

1.5. AGRÉMENTS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------|--------------------------|----------|---------------|
| (shaked) cadent, n. | | | |
| (shaked) elevation, n. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------------------|--------------------------|---|--|
| backfall (plain), n. | | back-fall (plain), n. | |
| battery, n. | | | |
| beat (Simpson), n. | | | |
| beat (Purcell), n. | | | |
| beate, to, v. | | | |
| cadent, n. | | | |
| close shake, n. | | | |
| double backfall, n. | | | |
| double relish, n. | | | |
| elevation, n. | | | |
| fore fall, n. | | | |
| grace, n. | ornament (s ?), n. | graceing of notes, n. gracing of notes, n. | <i>agrément (du chant)</i> , n. m. <i>agrèmen</i> , n. m. <i>agrèment</i> , n. m. <i>ornemen</i> , n. m. <i>grace du chant</i> , n. f. |
| grace, to, v. | | | |
| grace done with the bow, n. | | grace performed with the bow, n. | |
| grace done with the fingers, n. | | grace performed by the fingers, n. | |
| gruppo, n. | | | |
| make a shake, to, v. | | | |
| open shake, n. | | | |
| plain-beat, n. | rise (grace) (s), n. | | |
| plain note and shake, n. | | | |
| prolation, n. | | | <i>prolation</i> , n. f. |
| relish, n. | | | |
| shake, n. | | | |
| shake (finger), n. | tremble (s), n. | | |
| shake, to, v. | | | |
| shake turn'd, n. | | | |
| shaked backfall, n. | | | |
| shaked beat, n. | | beat (abrév.), n. beate, n. | |
| shaked grace, n. | | | |
| shaking, n. | | | |
| slur, n. | | | |
| smooth grace, n. | plain grace (s) n. | | |
| spinger, n. | | | |
| sting, n. | | | |
| swelling note, n. | | | |
| trillo, n. | | | |
| turn, n. | | | |
| tut, n. | | | |

1.6. PARTIES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------|--------------------------|-----------------------|-----------------------|
| bass, n. | | base, n. basse, n. | <i>basse</i> , n. f. |
| inner parts, n. | | inward parts, n. | |
| mean, n. | middle part, n. | | |
| part, n. | | | <i>partie</i> , n. f. |
| tenor, n. | | | |
| treble (part), n. | | | |
| upper part, n. | | | |

1.6.1. PARTIES INSTRUMENTALES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|----------|--------------------------------|
| treble (instr.), n. | | | <i>dessus (instr.)</i> , n. m. |

1.6.2. PARTIES VOCALES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------|--------------------------|----------|---|
| treble (voice), n. | | | <i>dessus (voix)</i> , n. m. <i>dessus de voix</i> , n. m. |

1.7. NOMS DE NOTES

| terme EN | | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------|--|--------------------------|------------|--|
| A, n. | | la, n. | | <i>la</i> , n. m. A, n. |
| A A la mi re in alt | | | | |
| A la mi re | | | | |
| A re, n. | | | A-re, n. | |
| B, n. | | | | <i>si</i> , n. m. B, n. |
| B B fa b mi in alt | | | | |
| B B mi | | | | |
| B mi, n. | | | | |
| B fa b mi | | | | |
| C, n. | | ut, n. | | <i>ut</i> , n. m. <i>vt</i> , n. m. C, n. |
| C C fa ut | | | C C-fa-ut | |
| C C sol fa in alt | | | | |
| C fa ut | | | | |
| C sol fa | | | | |
| C sol fa ut | | | | |
| D, n. | | re, n. | | <i>re</i> , n. m. <i>ré</i> , n. m. D, n. m. |
| D D sol re | | | D D-sol-re | |
| D la sol | | | | |
| D la sol re | | | | |
| D sol re | | | | |
| double | | | | |
| double C C-fa-ut | | | | |
| double D D-sol-re | | | | |
| E, n. | | mi, n. | | <i>mi</i> , n. m. E, n. |
| E E | | | | |
| E E la mi | | | | |
| E la | | | | |
| E la mi | | | | |
| F, n. | | fa, n. | | <i>fa</i> , n. m. F, n. |
| F F fa ut | | | | |
| F fa ut | | | | |
| F fa ut in alt | | | | |
| G, n. | | sol, n. | | <i>sol</i> , n. m. G, n. |
| G G sol re ut in alt | | | | |
| G sol re ut | | | | |
| Gamut | | | | |

1.8. STYLES, FORMES ET GENRES MUSICAUX

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|-------------------------|--------------------------|---|--|--------------------|
| alman, n. | | almane, n. allmaine, n. almand almaine, n. | <i>allemande</i> , n. f. | |
| anthem, n. | | | | |
| ayre | | | <i>air</i> , n. m. | |
| bell-galliard, n. | ringing (s) | | | |
| brawle, n. | | | <i>branle</i> , n. m. <i>bransle</i> , n. m. | |
| catch, n. | | | | |
| chichona, n. | | chacone | <i>chaconne</i> , n. f. <i>chacone</i> , n. f. | |
| chorus | | | | |
| consort-musick, n. | | | | |
| corant, n. | | coranto, n. courante corante | <i>courante</i> , n. f. | |
| dance, n. | | | <i>danse</i> , n. f. <i>dance</i> , n. f. | |
| division-musick, n. | | | | |
| double fuge, n. | | | <i>double fugue</i> , n. f. <i>double-fugue</i> , n. f. | |
| fantasie, n. | | fancy | <i>fantaisie</i> , n. f. | |
| fuge, n. | | fugue, n. fuga, n. | <i>fugue</i> , n. f. <i>fuge</i> , n. | |
| galiard, n. | | gaillard, n. | <i>gaillarde</i> , n. f. | |
| gavot | | | <i>gauotte</i> , n. f. <i>gavotte</i> , n. f. <i>gavote</i> , n. f. | |
| gregorian musick, n. | | | | |
| ground, n. | | | | |
| hornpipe | | | | |
| hymn, n. | | | | |
| instrumental musick, n. | | | <i>musique instrumentale</i> , n. f. | |
| jig, n. | | jigg, n. gigg, n. | <i>gigue</i> , n. f. | |
| march | | | <i>marche</i> , n. f. | |
| minuet | | | <i>menuet</i> , n. m. | |
| paspy | | | <i>passepied</i> , n. m. <i>passepîé</i> , n. m. <i>passe-piez</i> , n. m. | <i>opera</i> , n. |
| pavan, n. | | pavin, n. | <i>pavane</i> , n. f. <i>pavanne</i> , n. f. | |
| piece, n. | | peece, n. piece of musick, n. | <i>piece</i> , n. f. <i>pièce</i> , n. f. <i>pièce</i> , n. f. <i>piece de musique</i> , n. f. <i>pièce de musique</i> , n. f. | |
| praelude, n. | | praeludium, n. prelude | <i>prélude</i> , n. m. <i>prelude</i> | |
| retornello | | | <i>ritournelle</i> , n. f. | |
| saraband, n. | | seraband, n. serabrand, n. sarabrand | <i>sarabande</i> , n. f. | |
| strain, n. | | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|-------------------|--------------------------|-----------------------|-------------------------------|--------------------|
| symphony | | simphonie symphony | <i>simphonie</i> , n. f. | |
| tattle de moy, n. | | | | |
| toy, n. | | | | |
| trumpet tune | | | | |
| tune, n. | | | | |
| vocal musick, n. | | | <i>musique vocale</i> , n. f. | |

1.8.1. PLAINCHANT

1.9. ESTHÉTIQUE MUSICALE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|-------------------|--------------------------|------------|-----------------------------|---------------------|
| flatt, adj. | | | | <i>forte</i> , adv. |
| harmonical, adj. | | | | |
| in tune, adv. | | | <i>juste</i> , adj. ou adv. | |
| loud, adv. | | lowd, adj. | <i>fort</i> , adj. ou adv. | |
| loudness, n. | | | | |
| out of tune, adj. | | | <i>faux</i> , adj. ou adv. | |
| | | | | <i>piano</i> |
| soft, adj. | | | <i>doux</i> , adj. ou adv. | |
| softness, n. | | | | |

ANNEXE 3

QUELQUES TABLES D'AGRÉMENTS

présentées par année de parution

| |
|--|
| Jacques Champion de Chambonnières (1670) |
| Francesco Corbetta (1671)..... |
| John Playford (1674)..... |
| Nicolas LeBègue (1677) |
| Sieur de Machy (1685) |
| Jean Henry d'Anglebert (1689) |
| Henry Purcell (1696)..... |
| Michel L'Affilard (1697)..... |
| Jean-François Dandrieu (1714)..... |
| Jean-Philippe Rameau (1724)..... |
| Francesco Geminiani (1749)..... |

1670

CHAMBONNIÈRES, Jacques Champion de, *Les Pieces de Clavessin de Monsieur de Chambonnieres*

The image shows a musical score for a piece titled "Demonstration des Marques" by Jacques Champion de Chambonnières. The score is written on two staves, both in treble clef. The top staff contains a single melodic line with various ornaments and phrasing marks. The bottom staff contains a series of chords and arpeggiated figures. The piece is divided into sections labeled with French terms: "Cadence", "Pincement", "Port de voix", "Double Cad.^{ce}", "Coule'", and "Harpegement". The title "Demonstration des Marques" is written below the second staff.

Cadence Pincement Port de voix Double Cad.^{ce} Coule' Harpegement

Demonstration des Marques

CORBETTA, Francesco, *La guitare royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne*

Première Instruction d'agremens et Cheutes sans Martellement

The score consists of several systems of musical notation on a six-line staff. The first system shows a melodic line with various ornaments and trills. The second system is labeled 'Martellement' and shows a similar melodic line. The third system is labeled 'Sans Martellement' and includes annotations: 'Martellement', 'Roulement', 'le contraire', and 'pour partager'. The fourth system is labeled 'le tremblement' and includes 'Ca: devers'. The fifth system is labeled 'Signes de Repetition en Echo' and 'Cadences'. The sixth system is labeled 'Bateria' and 'Tenue'. The seventh system is labeled 'Flattemens', 'Pointes', 'Agremens', and 'Cadences', and includes the annotation 'Marque pour coucher le doigt'. The eighth system is labeled 'Repetitions' and includes 'S.' and 'S.'. The final system is empty.

les points ainsi marquez est pour pincer avec les 2. doigts en haut

1674

PLAYFORD, John, *An introduction to the skill of musick in two books : the first, the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof, the second, instructions & lessons for the bass-viol, and instruments & lessons for the treble-violin / by John Playford ; to which is added, The art of descant, or composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion ; with annotations thereon, by Mr. Chr[istopher] Simpson.* Art of descant. Art of descant. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels

A Table of Graces proper to the Viol or Violin.

Smooth Graces.

A Beat Explan: A Backfall Explan: A Double Backfall Explan:

Elevation Explan: A Springer Explan: A Cadent Explan:

Shaked Graces.

A Backfall shaked Explan: A Close Shake Explan: A Shaked Beat

Explan: Elevation Explan: Cadent

Explan: Double Relish Explan.

or thus Explan:

1676

LE BÈGUE, Nicolas, 1676, *Les Pièces d'Orgues Composées par N. Le Begue Organiste de St Mederic avec les Varietex des agreéments et la maniere de toucher l'Orgue a present Sur tous les Jeux et particulierement ceux qui Sont peu en Usage dans les provinces comme la Tierce et Cromorne en Taille. Les Trio a deux dessus, et autres a trois Claviers avec les Pedalles, les Dialogues et les Recits*

The image shows a musical score for an organ piece titled "Demonstration des Marques". It consists of two staves of music. The first staff contains four measures of music, each with a different technique labeled below it: "Cadence ou Pincement", "tremblement", "Coule", and "Harpegement". The second staff contains four measures of music, with the first measure labeled "Petite" and the last measure labeled "et dernière Reprise". The entire score is enclosed in a rectangular box.

Cadence ou Pincement *Coule* *Harpegement* *S.*
tremblement *Petite*
Demonstration des Marques *et dernière*
Reprise

1685

DE MACHY, *Pieces de violle En Musique et en Tablature, differentes les unes des autres, et sur plusieurs Tons*

Demonstrations des Agréments, amissions, tenües, liaisons, Coulés d'archet, et autres.

Tremblement Petit Tremblement Tremblement sans appuyer martellement martellement double Port de voix battemens aspiration Tremblement

1 2 3 4 5 6 7 8 9

petit tremblement et martellement port de voix et martellement Simple unisson unisson double tenües de Notes tenües Ordinaires liaison Coulé d'archet Coulé Coupe

10 11 12 13 14 15 16 17 18

Le p. signifie poussé, et le t Tiré au Commencement de la premiere et Seconde partie de chaque piece, puis on n'a qu'a poursuivre.
Explication des Lignes, des Lettres et de la valeur pour la Tablature
Les Lignes Representent les Cordes, savoir la premier denhaut marque la Chanterelle et ainsi des autres en descendant par ordre.
et les Lettres qui sont audessous de la Sixieme ligne demonstrent la Septieme Corde.
L'a est a vide, le b. marque la premier Touche, le C. la Seconde, et ainsi des autres par Ordre Consecutif.
Et quand il se Rencontre d'autres lettres audessus de l'E qui demandent une huitieme ou neuvieme Touche et plus, Il faut en user de me-
me que sy elles y estoient, comme il arrive pour la Musique, lors que des Notes passent la Septieme Touche,
La valeur en Musique est la mesme pour la Tablature, et les Lettres qui ne sont marquées d'aucune, gardent celles de la derniere
Lettre qui en a une.
On fait le C. et l'E. pour la Tablature autrement qu'à l'ordinaire.

1689

D'ANGLEBERT, Jean-Henri, *Pieces de Clavecin [...] Avec la maniere de les Joüer [...] Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier.*

Marques des Agrements et leur signification

The image displays a series of musical staves illustrating various ornaments and techniques. Each staff is accompanied by a descriptive label in French. The first staff shows 'Tremblement Simple' (a single tremble), 'Tremblement appuyé' (a tremble with an accent), 'Cadence' (a decorative flourish), 'autre' (another variation), 'Double cadence' (two decorative flourishes), 'autre' (another variation), and 'sans tremblement sur vne tierce' (without tremble on a third). The second staff illustrates 'Pincé' (pizzicato), 'autre' (another variation), 'Tremblement et pincé' (tremble and pizzicato), 'Cheute sur port en descendant' (fall on port in descending), 'Cheute et pincé' (fall and pizzicato), 'Coulé sur vne tierce' (glissando on a third), 'autre' (another variation), 'Sur 2 notes de suite' (on 2 notes in succession), 'autre' (another variation), and 'autre' (another variation). The third staff shows 'Cheute sur vne note' (fall on one note), 'Cheute sur 2 notes' (fall on two notes), 'Double cheute a vne tierce' (double fall on a third), 'Idem a vne note seule' (idem on one note), 'Arpegé' (arpeggiated), 'autre' (another variation), 'autre' (another variation), 'autre' (another variation), 'Detaché avant un tremblement' (detached before a tremble), and 'Detaché avant un pincé' (detached before a pizzicato).
























Tremblement Simple Tremblement appuyé Cadence autre Double cadence autre sans tremblement sur vne tierce

Pincé autre Tremblement et pincé Cheute sur port en descendant Cheute et pincé Coulé sur vne tierce autre Sur 2 notes de suite autre autre

Cheute sur vne note Cheute sur 2 notes Double cheute a vne tierce Idem a vne note seule Arpegé autre autre autre Detaché avant un tremblement Detaché avant un pincé

PURCELL, Henry, A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet

Rules for Graces

A Shake is mark'd thus  explain'd thus  a beat mark'd thus  explain'd thus 
 a plain note & Shake thus  explain'd thus  a fore fall mark'd
 thus  explain'd thus  a back fall mark'd thus  explain'd thus  a mark for
 the turn thus  explain'd thus  the mark for y^e Shake turn'd thus  explain'd thus
 observe that you allway's Shake from the note above and beat from y^e
 note or half note below, according to the key you play in, and for y^e plain note and
 shake if it be a note without a point you are to hold half the quantity of it plain, and that
 upon y^e note above that which is mark'd and shake the other half, but if it be a note
 with a point to it you are to hold all the note plain and shake only the point, a star is mark'd
 thus  explain'd thus  the mark for y^e battery thus  explain'd thus 
 the bass Cleft mark'd thus  the Tenner Cleft thus  the Treble Cleft thus  a barr
 is mark'd thus  at y^e end of every time that it may be the more easy to keep time, a Double
 bar is mark'd thus  and set down at y^e end of every Strain, which imports you must
 play y^e Strain twice, a repeat is mark'd thus  and signifies you must repeat from y^e
 note to y^e end of the Strain or left on, to know what key a tune is in, observe y^e last note or
 Close of y^e tune, for by that note y^e key is nam'd, all Round O end with y^e first strain.

1697

L'AFFILARD, Michel, *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toutes sortes de Musique proprement, & à Livre ouvert*

20. *Marques dont on se sert pour désigner les Agréments du chant.*

Accent. Port de voix. Port de voix doublé.

Cadence coupée avec une Note, Martellement avec deux Notes, Double Cadence coupée. Feinte. pincé.

Tremblement subit. Balancement. Coulements.

Melan qui est composé d'un Port de voix, & d'un Accent. || Double Cadence battuë. || Cadence soutenuë.

21. *Notes signifiées par les Marques précédentes.*

Accent. Port de voix. Port de voix doublé.

Cadence coupée avec deux Notes. Martellement avec trois. || Double Cadence coupée. || Feinte. pincé.

Tremblement subit. Balancement. Coulements.

Melan qui est composé d'un Port de voix, & d'un Accent. || Double Cadence battuë. || Cadence appuyés, battuë & fermés.

1724

DANDRIEU, 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*

Exemples
des Signes d'Agremens employés dans ce Livre, et de leur expression.

Tremblement simple. *Tremblement appuyé.* *Tremblement lié.* *Tremblement ouvert.* *Pincé simple.* *Pincé et Port de voix.*

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains six measures, each illustrating a different ornament or technique: 1. Tremblement simple (simple tremolo) with a horizontal line below the note. 2. Tremblement appuyé (accented tremolo) with a downward-pointing wedge below the note. 3. Tremblement lié (connected tremolo) with a slur above the note. 4. Tremblement ouvert (open tremolo) with a rightward-pointing wedge below the note. 5. Pincé simple (simple pincé) with a plus sign below the note. 6. Pincé et Port de voix (pincé and portamento) with a plus sign and a curved line above the note. The bottom staff shows six measures of a continuous melodic line, each measure corresponding to the ornament shown in the top staff, demonstrating its application in a musical context.

1724

RAMEAU, Jean-Philippe, *Pieces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts*
 Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite execution sur cet instrument

| NOMS et figures des agrements | NOMS et expressions des agrements | Liaison | Expression |
|-------------------------------|-----------------------------------|---|------------|
| Cadence | Cadence | | |
| Cadence appuyee | Cadence appuyee | <p>Une liaison qui embrasse deux notes differentes, comme --- marque qu'il ne faut lever le doigt de debuts la premiere qu'a pres avoir touche la seconde.</p> | |
| Double Cadence | Double Cadence | <p>La note liee à celle qui porte une Cadence ou un Pince, sert de commencement à chacun de ces agrements</p> | |
| Double | Double | Exemple | Expression |
| Pince | Pince | | |
| Port de voix | Port de voix | <p>Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'en les touche.</p> | |
| Coulez | Coulez | Exemple | Expression |
| Pince et port de voix | Pince et port de voix | | |
| Sen Coupe | Sen Coupe | <p>Le pouce a doit se trouver dans le milieu de cette batterie.</p> | |
| Suspension | Suspension | <p>Premiere Leçon</p> | |
| Appuyement simple | Appuyement simple | Main droite | |
| Appuyement figure | Appuyement figure | Main gauche | |
| | | <p>Ceci se repete souvent sans discontinuer et avec qualite de mouvement.</p> | |

GEMINIANI, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*

Examples
Of the Element of playing and singing in a good Taste.

The musical score consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Plain Shake' and 'Turn'd Shake'. The second staff includes 'Supt. App.^a', 'Inf.^a App.^a', and 'Holding the Note'. The third staff features 'Ditto', 'Stacc.^o', 'Swirling & falling of Sound', 'Fia', 'F.', 'F.', and 'Anticip.^o'. The fourth staff is marked 'Ditto' and 'Sep.^o'. The fifth and sixth staves are marked with 'Beat' and '|| +'. A large bracket on the right side of the score encompasses the third, fourth, and fifth staves, with the text: 'The following Examples shew how several of the Elements may be performed on one Crotchet.'