



HAL
open science

Annotation et dossier critique de l'article HARPEGEMENT (Musique) (vol. VIII, 1765)

Marie Demeilliez

► **To cite this version:**

Marie Demeilliez. Annotation et dossier critique de l'article HARPEGEMENT (Musique) (vol. VIII, 1765). Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie (1751-1772), , <https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-292-0/>, 2020. <halshs-03241827>

HAL Id: halshs-03241827

<https://shs.hal.science/halshs-03241827v1>

Submitted on 16 Nov 2025

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Annotation et édition critique de l'article **HARPEGEMENT**, (*Musique.*), vol. **VIII (1765)**, p. 58a-b
par Marie Demeilliez
publiés le 31 oct. 2020

Pour retrouver ce dossier sur l'ENCCRE : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-292-0>

Transcription

- 1 **HARPEGEMENT**, s. m. (*Musique.*)¹ ce mot vient de l'italien², & signifie une maniere particuliere de toucher successivement les différens tons³ dont un accord est composé, au lieu de les frapper à la-fois & en plein. Communément on monte de la tonique à la tierce, quinte, octave, ou septieme, &c. d'où l'on redescend ensuite par les mêmes intervalles : cela fait l'*harpegement* complet d'un accord.
- 2 L'*harpegement* est soumis au doigter⁴ de l'instrument, sur les instrumens qui ont un grand nombre de cordes, comme le clavecin, la harpe, le luth, &c. on ne change guere la marche d'un accord ; l'on monte & descend uniformément de la tierce à la quinte, de la quinte à l'octave, &c. mais sur les instrumens de peu de cordes, comme le violon, le violoncelle, &c. le doigter oblige souvent, pour rendre un accord complet, de chercher une tierce ou une quinte dans l'octave au-dessus ou au-dessous.
- 3 On ne peut *harpeger* long-tems sur des instrumens de peu de cordes ; le doigter s'y oppose : mais on se sert de cette maniere fréquemment sur le clavecin, la harpe, le luth, & sur d'autres instrumens qu'on pince.
- 4 On fait usage de l'*harpegement* dans les préludes⁵ & dans les morceaux de fantaisie⁶, où un musicien s'abandonne aux idées que son génie lui inspire sur le champ : c'est-là où il peut montrer une science profonde dans l'art des modulations, des liaisons, des passages d'un ton à un autre, &c. L'*harpegement* devient alors nécessaire sur les instrumens qu'on touche ou qu'on pince. Les accords frappés en plein l'un après l'autre, offenseroient l'oreille à la longue. L'*harpegement* en ôte la sécheresse & la dureté.
- 5 On n'*harpege* presque jamais dans les accompagnemens⁷ : le goût & la sagesse proscrivent tout ce qui pourroit distraire du chant & de son expression ; & le secret de ne point couvrir la voix consiste moins dans l'art de jouer doux, que dans celui de supprimer cette note de l'accord⁸, qui en se faisant entendre, nuirait aux accens & à l'effet du chant. Aussi trouve-t-on dans les partitions d'un homme de goût les accords rarement remplis & le plus communément la quinte⁹ ne joue plus que la basse dès que la voix commence à chanter. Cette sagesse qui défend de remplir les accords dans les accompagnemens, s'oppose à plus forte raison à l'*harpegement*.
- 6 Pour accompagner le récitatif¹⁰, le compositeur n'écrit que la note de la basse ; mais celui qui accompagne du clavecin frappe l'accord en plein & à sec aussi souvent que cette note change ; & celui qui accompagne du violoncelle¹¹, donne le même accord par *harpegement*, pour aider & soutenir le chanteur dans le ton. Alors le compositeur doit chiffrer sa basse¹², du-moins dans les endroits difficiles. Voyez ACCOMPAGNEMENT, ACCORD, DOIGTER, LUTH, CLAVECIN, &c.

ici, en le nommant, un témoignage public de reconnaissance: c'est peut-être le plus modeste & le plus habile joueur de harpe. Il y joint la connoissance de la plus profonde & brillante harmonie au goût noble d'un homme de qualité qui a bien profité d'une éducation proportionnée à sa haute naissance. (B)

HARPE, (Mythologie.) c'est un symbole d'Apollon; de sorte que sur les médailles, une ou deux harpes marquent les villes où ce dieu étoit adoré comme chef des Muses. Quand la harpe est entre les mains d'un centaure, elle désigne Chiron, maître d'Achille; quand elle est jointe au laurier & au couteau, elle marque les jeux apollinaires. (D. J.)

HARPE, (Hist. nat.) c'est le nom que l'on donne à une coquille bivalve, à cause de sa ressemblance avec une harpe: il y a des auteurs qui l'appellent *la lire*.

* **HARPE**, (Art milit.) espèce de pont-levis ainsi appelé de sa ressemblance avec la harpe, instrument de Musique. Ce pont de membrures appliqué perpendiculairement contre la tour, avoit, comme la harpe, des cordes qui l'abaissaient sur le mur, par le moyen de poulies; & aussi tôt des soldats fortoient de la tour pour se jeter sur le rempart par ce passage. (Dictionn. de Trév.)

HARPE, (Maçonnerie.) pierres qu'on faisoit alternativement en saillie à l'épaisseur d'un mur, pour faire liaison avec un autre qui peut être construit dans la suite. On appelle aussi harpes les pierres plus larges que les carreaux dans les chaînes, jambeboutisses, jambes sous poutre, &c. pour faire liaison avec le reste de la maçonnerie d'un mur. (P)

HARPE, f. m. (Littérature.) ce mot se trouve dans Ovide & dans Lucain; c'étoit une espèce de grand couleuvre dont Mercure & Persée se servirent, disent les poètes, l'un pour tuer Argus, & l'autre pour couper la tête à Méduse. Mercure en fut surnommé harpidophore.

Veitit in hunc harpen spectans cande Medusa.

Ovid. Metam. lib. V. v. 69.

Perseus averti Cyllenidâ dirigit harpen.

Luc. lib. IX. v. 676.

C'étoit aussi cette épée recourbée dont les gladiateurs nommés *thracas* s'escrimoient dans les jeux publics. (D. J.)

HARPE, adj. (Vénér.) On dit d'un chien qui a les hanches larges, qu'il est bien harpé.

HARPEAU, (Marins.) voyez GRAPIN D'ABORDAGE.

HARPECEMENT, f. m. (Musique.) ce mot vient de l'italien, & signifie une manière particulière de toucher successivement les différens tons dont un accord est composé, au lieu de les frapper à la fois & en plein. Communément on monte de la tonique à la tierce, quinte, octave, ou septième, &c. d'où l'on redescend ensuite par les mêmes intervalles: cela fait l'harpecement complet d'un accord.

L'harpecement est soumis au doigt de l'instrument, sur les instrumens qui ont un grand nombre de cordes, comme le clavecin, la harpe, le luth, &c. on ne change guère la marche d'un accord; l'on monte & descend uniformément de la tierce à la quinte, de la quinte à l'octave, &c. mais sur les instrumens de peu de cordes, comme le violon, le violoncelle, &c. le doigt oblige souvent, pour rendre un accord complet, de chercher une tierce ou une quinte dans l'octave au-dessus ou au-dessous.

On ne peut harpeger long-tems sur des instrumens de peu de cordes; le doigt s'y oppose: mais on se sert de cette manière fréquemment sur le clavecin, la harpe, le luth, & sur d'autres instrumens qu'on pince.

On fait usage de l'harpecement dans les préludes & dans les morceaux de fantaisie, où un musicien s'abandonne aux idées que son génie lui inspire sur le

champ: c'est-là où il peut montrer une science profonde dans l'art des modulations, des liaisons, des passages d'un ton à un autre, &c. L'harpecement devient alors nécessaire sur les instrumens qu'on touche ou qu'on pince. Les accords frappés en plein l'un après l'autre, offensoient l'oreille à la longue. L'harpecement en ôte la sécheresse & la dureté.

On n'harpege presque jamais dans les accompagnemens: le goût & la sagesse profitent tout ce qui pourroit distraire du chant & de son expression; & le secret de ne point couvrir la voix consiste moins dans l'art de jouer doux, que dans celui de supprimer cette note de l'accord, qui en se faisant entendre, nuirait aux accens & à l'effet du chant. Aussi trouve-t-on dans les partitions d'un homme de goût les accords rarement remplis & le plus communément la quinte ne joue plus que la basse dès que la voix commence à chanter. Cette quinte qui défend de remplir les accords dans les accompagnemens, s'oppose à plus forte raison à l'harpecement.

Pour accompagner le récitatif, le compositeur n'écrit que la note de la basse; mais celui qui accompagne du clavecin frappe l'accord en plein & à sec aussi souvent que cette note change; & celui qui accompagne du violoncelle, donne le même accord par l'harpecement, pour aider & soutenir le chanteur dans le ton. Alors le compositeur doit chiffrer fa basse, du moins dans les endroits difficiles. Voyez ACCOMPAGNEMENT, ACCORD, DOIGTER, LUTH, CLAVECIN, &c.

HARPIES, f. f. (Mythologie.) monstres fameux dans la fable, & que les Poètes représentent avec un visage de fille, des oreilles d'ours, un corps de vautour, des ailes aux côtés des pieds, & des mains armées de griffes longues & crochues. Virgile ne nomme que Celeno; mais Hérodote en compte trois, Iris, Ocypete & Aello. On dit qu'elles caustioient la famine par-tout où elles passoient, enlevant les viandes jusque sur les tables, inséstant tout par leur mauvaise odeur: c'est ainsi qu'elles persécutèrent Phinée, roi de Thrace, qui n'en fut délivré que par la valeur de Zethus & de Calais, deux des Argonautes, qui étant fils de Borée & ayant des ailes comme leur père, domèrent la chasse à ces monstres jusqu'aux îles Strophades, où les harpies firent ensuite leur demeure; c'est-là, selon Virgile, qu'elles vinrent fondre sur les tables des compagnons d'Enée. Les auteurs qui ont voulu ramener ces fictions à un sens historique, conjecturent que ce qu'on nomma harpies étoient des corsaires dont les incursions troubloient le commerce & la navigation des états voisins, & y caustioient quelquefois la famine. D'autres prétendent que ces harpies n'étoient autre chose que des fauterelles qui ravageoient des contrées entières; que le mot grec *ἄραυος* est dérivé de l'hébreu *arbeh, ta-casta*, fauterelle; que Celeno, nom de la principale des harpies, signifie en syriaque *fauterelle*; & qu'Archoloc, nom d'une autre d'ou Hérodote a fait *Aello*, vient d'*achal*, manger, parce que les fauterelles dévorent toute la verdure; qu'elles furent chassées par les fils de Borée, c'est-à-dire par les vents septentrionaux qui balayent en effet ces nuées de fauterelles; & enfin que ces insectes causent la famine, la peste, & inquietent par-là les souverains mêmes jusque dans leurs palais; caractères qui conviennent aux harpies qui desoloient le roi de Thrace. L'auteur de *l'histoire du ciel*, sans s'éloigner absolument de cette dernière opinion, y prête une nouvelle face. « Les trois lunes d'Avril, de Mai, & de Juin, dit-il, sur-tout les deux dernières, étant sujettes à des vents orageux qui renversoient quelquefois les plants d'oliviers, & à amener du fond de l'Afrique & des bords de la mer Rouge des fauterelles & des hannetons qui ravageoient & salisoient tout, les au-

Notes

(1) :

Note sur le désignant « (Musique.) »

Forme explicitée : Musique

Domaine : Musique

par Collectif projet ENCCRE, le 16 mai 2016

(2) Note ponctuelle sur « ce mot ... l'italien »

Cette précision étymologique rappelle qu'il existe un autre terme musical proche de celui d'*harpègement*, emprunté à la langue italienne, l'*arpeggio*, auquel Rousseau avait consacré un article dans un volume précédent : *ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en Musique* (t. I, 1751, p. 701b–702a) . L'origine italienne du terme y était aussi soulignée :

Arpeggio est un mot Italien que nous avons francisé par celui d'*arpege* ; il vient du mot *arpa*, à cause que c'est du jeu de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement.

Dans le vocabulaire musical du XVIII^e siècle, les termes *arpeggio* et *harpègement* (ou *arpègement*) ne renvoient cependant pas exactement au même mode de jeu (voir dossier critique de l'article *ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en Musique* (t. I, 1751, p. 701b–702a)) .

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(3) Note ponctuelle sur « tons »

Le terme *tons* désigne ici les différentes notes qui composent un accord. L'emploi du mot *ton* en ce sens est inhabituel : on dit généralement « les *sons* d'un accord », comme dans l'article *ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en Musique* (t. I, 1751, p. 701b–702a) de Rousseau : celui-ci est défini comme « la manière de faire entendre successivement & rapidement les divers sons d'un accord », une formulation reprise dans les définitions de l'*harpègement* (ou *arpègement*) du *Grand Vocabulaire françois* et du *Dictionnaire de Trévoux* à partir de la 6^e édition. Cependant, la reprise *verbatim* de l'article *HARPEGEMENT* dans les rééditions de l'*Encyclopédie* (voir Dossier critique) semble indiquer qu'il ne s'agit pas d'une coquille et que le choix du mot *tons* au lieu de *sons* est délibérée.

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(4) Note ponctuelle sur « doigter »

Le terme « doigter » désigne ici la manière dont l'on fait « marcher d'une manière convenable & régulière les doigts sur quelque instrument ». Voir l'article *DOIGTER, en Musique* (t. V, 1755, p. 16b–17b) .

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(5) Note ponctuelle sur « préludes »

Un prélude est un morceau instrumental qui ouvre un cycle de musique. Dans le répertoire soliste, il s'agit souvent d'« une pièce irrégulière que le musicien joue d'abord pour donner le ton, pour voir si son instrument est d'accord, & pour se préparer à commencer » (voir *PRÉLUDE, (Musique.)* (t. XIII, 1765, p. 287a) . Dans ce cas, il est volontiers improvisé « sur le champ ». Voir aussi *PRÉLUDER, (Musique.)* (t. XIII, 1765, p. 287a) , qui souligne l'importance de la pratique de l'improvisation chez les instrumentistes à clavier.

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(6) Note ponctuelle sur « fantaisie »

Sous la plume de Rousseau, une fantaisie désigne une pièce improvisée, une « pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant ». Voir *FANTAISIE, (Musique.)* (t. VI, 1756, p. 403b) .

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(7) Note ponctuelle sur « dans les accompagnements »

Ce paragraphe décrit une pratique d'accompagnement associée à la musique italienne. Il rejoint les recommandations de Rousseau dans les articles qu'il consacre à l'art de l'accompagnement. Ainsi, dans les observations générales sur la manière d'accompagner avec intelligence, à la fin de l'article *ACCOMPAGNEMENT* (t. I, 1751, p. 75a–77b) :

On ne doit pas accompagner la Musique Italienne comme la Française. Dans celle-ci il faut soutenir les sons, les arpèger gracieusement du bas en haut ; s'attacher à remplir l'harmonie, à jouer proprement la basse : car les Compositeurs François lui donnent aujourd'hui tous les petits ornemens & les tours de chant des dessus. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement les notes de la basse, n'y faire ni cadences, ni broderie, lui conserver la marche grave & posée qui lui convient : l'accompagnement doit être sec & sans arpèger. On y peut retrancher des sons sans scrupule ; mais il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre. Les Italiens font peu de cas du bruit ; une tierce, une sixte bien adaptée, même un simple unisson, quand le bon goût le demande, leur plaisent plus que tout notre fracas de parties & d'accompagnement : en un mot, ils ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, ni dans la basse, qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant.

Voir la section « Enjeux » du dossier critique.

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(8) Note ponctuelle sur « supprimer ... l'accord »

Ce passage reprend l'idée suivant laquelle chaque intervalle possédant son caractère propre, « deux consonances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique selon les règles des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affaiblir mutuellement leur effet, le combattre, ou le partager » (*Lettre sur la musique française*, p. 55). Dès lors, l'art de bien accompagner nécessite un grand discernement dans le choix des sons, consonances et dissonances, ajoutés sur la ligne de basse. Cet argument justifie la préférence de Rousseau pour un accompagnement peu fourni en accords, voire même une réalisation à deux voix.

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(9) Note ponctuelle sur « la quinte »

La « quinte » désigne ici la quinte de violon, et peut-être même plus généralement les hautes-contre et tailles de violons (c'est-à-dire les parties intermédiaires de l'orchestre). Voir [QUINTE DE VIOLON, \(Luth.\)](#) (t. XIII, 1765, p. 721a–b) .

L'auteur de l'article fait ici référence à une pratique qui consiste à doubler la partie de basse par les quintes de violon lorsque la voix chante.

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(10) Note ponctuelle sur « récitatif »

Dans un opéra ou une cantate, le récitatif est « une manière de chant qui approche beaucoup de la parole ; c'est proprement une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. » Il est particulièrement utilisé dans les narrations et les dialogues. Voir l'article [RÉCITATIF, en Musique](#) (t. XIII, 1765, p. 854b) .

L'article fait ici référence au récitatif « ordinaire », c'est-à-dire celui qui est accompagné de la seule basse continue.

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(11) Note ponctuelle sur « celui qui ... violoncelle »

Cet article est l'un des plus anciens témoignages d'un accompagnement harmonique des récitatifs par le violoncelle. Cette pratique sera en usage jusque dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, bien après la disparition du clavecin des orchestres d'opéra.

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

(12) Note ponctuelle sur « chiffrer sa basse »

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'usage était de symboliser par des chiffres, notés au-dessus ou au-dessous des notes de la basse, les accords que les accompagnateurs devaient jouer. Voir l'article [CHIFFRER, en Musique](#) (t. III, 1753, p. 334b–337b).

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020

Dossier critique

Cet article, non signé, est consacré à une technique de jeu largement utilisée par les instrumentistes à clavier et les luthistes. Il complète l'article ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en Musique (t. I, 1751, p. 701b–702a) de Rousseau publié quelques années plus tôt sur le même sujet. À la description du mode de jeu, l'article HARPEGEMENT ajoute des considérations sur la manière dont les musiciens l'intègrent à leur pratique musicale, dans le jeu soliste et dans l'accompagnement. En cela, le texte apporte un précieux témoignage sur la manière d'accompagner les chanteurs au milieu du XVIII^e siècle et, sans y faire explicitement référence, s'inscrit dans la querelle de goût qui oppose les partisans de la musique italienne à ceux de la musique française.

Enjeux de l'article

L'article HARPEGEMENT concerne une manière d'égrener les accords traditionnellement pratiquée sur les instruments à clavier (clavecin, orgue), à cordes pincées (luth, harpe) et à archet. Pour ces derniers instruments, l'harpègement prend souvent la forme de l'*arpeggio* à l'italienne, un terme qui sert de vedette d'adresse à un article de Rousseau publié dans le volume I : ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en Musique (t. I, 1751, p. 701b–702a). Aucun de ces textes ne cherche cependant à différencier les termes *harpègement* (avec ou sans H) et *arpeggio*, pourtant bien distingués dans les sources musicales du XVIII^e siècle.

L'*harpègement* (ou *arpègement*, ou *harpégé*) d'un accord est un agrément abondamment utilisé dans la musique française depuis le XVII^e siècle, particulièrement par les clavecinistes et les luthistes, tandis que l'*arpeggio* est un mode de jeu d'origine italienne, que l'on trouve en France de plus en plus fréquemment au XVIII^e siècle, notamment dans le répertoire pour violon ou violoncelle.

Si la première phrase de l'article HARPEGEMENT s'applique à la fois à l'*arpeggio* et à l'*harpègement* (elle est d'ailleurs assez similaire au § 1 de l'article de Rousseau), la suite du § 1 évoque davantage ce que les musiciens du XVIII^e siècle nommaient *arpeggio*. La table des agréments du I^{er} Livre de Pièces pour le clavecin de Michel Corrette distingue clairement les deux manières de faire sonner un accord auxquels ils renvoient : dans l'*harpègement*, le musicien égrene les notes de l'accord de la plus grave à la plus aigüe, et dans l'*arpeggio*, il égrene les notes de l'accord en montant puis redescend ensuite par les mêmes intervalles :

26 Explication des *Musiques* et des passages difficiles à doigter.



Michel Corrette, 1er Livre de Pièces pour le clavecin, Paris, L'Auteur, Boivin, Le Clerc, 1734, p. 26

Puisque les articles de l'*Encyclopédie* emploient indifféremment (*h*)*arpègement*, *arpeggio* ou *arpege*, la présence d'un article HARPEGEMENT dans le volume VIII invite à questionner l'établissement de la nomenclature des termes musicaux. Dans le cas précis de l'(*h*)*arpegement*, l'orthographe variable de ce terme, avec ou sans H initial, explique peut-être la présence de deux articles, l'un à la lettre A (ARPEGGIO) de Rousseau, dont la contribution terminée en 1749 couvre la plus grande partie du domaine de la musique, l'autre à la lettre H (HARPEGEMENT), non signé et probablement rédigé plus tardivement (voir ci-dessous la section « Auteur »).

L'harpègement dans le jeu soliste

Outre la définition et la description de l'*harpègement*, l'article précise l'usage de cette technique de jeu dans la pratique instrumentale, soliste ou collective. Le § 4 rappelle l'importance de l'improvisation au XVIII^e siècle pour ceux qui jouent des « instrumens qu'on touche ou qu'on pince » (c'est-à-dire les clavecinistes, organistes, luthistes, guitaristes, harpistes, etc.). Les accords arpégés constituent la matière première des nombreux préludes improvisés ou composés pour le clavecin depuis le XVII^e siècle, et particulièrement des préludes non mesurés, comme dans cet extrait d'Elisabeth Jacquet de La Guerre :

I.



Elisabeth Jacquet de La Guerre, Pièces de clavecin, Paris, l'Auteur, Baussen, 1687, p. 1

Aux harpègements idiomatiques du clavecin, les compositeurs du XVIII^e siècle ajoutent les *arpeggios* à la mode italienne, comme dans ce prélude extrait du I^{er} Livre de Pièces pour le clavecin de Michel Corrette, où l'on reconnaît sa marque de l'harpègement devant les accords de la mesure 1, tandis que les accords des mesures 2 à 8 sont à jouer en *arpeggio* :



Michel Corrette, 1er Livre de Pièces pour le clavecin, Paris, L'Auteur, Boivin, Le Clerc, 1734, p. 1

A l'époque de l'*Encyclopédie*, où l'on publie moins de préludes qu'au siècle précédent, le 4^e paragraphe d'HARPEGEMENT, qui complète l'article PRÉLUDER, (*Musique.*) (t. XIII, 1765, p. 287a) de Rousseau, témoigne que la pratique des préludes improvisés est encore bien vivante, particulièrement chez les instrumentistes à clavier.

L'harpègement dans l'accompagnement (§ 5)

Les deux derniers paragraphes de l'article HARPEGEMENT constituent un témoignage intéressant sur la pratique de l'accompagnement dans la France du milieu du XVIII^e siècle.

Le § 5 commence de façon étonnante : décrire et justifier un non-usage de l'harpègement dans un article qui lui est consacré est plutôt inattendu. Ces quelques lignes sont en fait un court manifeste pour une manière d'accompagner à l'italienne, et prennent tout leur sens si on les met en relation avec les textes de Rousseau sur l'accompagnement.

L'auteur de l'article recommande d'éviter les harpègements et, plus généralement, de ne pas remplir les accords, au risque de couvrir la voix et de nuire à son expression. Cette manière de réaliser la basse continue est à cette époque associée à l'esthétique italienne, comme en témoignent dans les mêmes années les recommandations de François-André Danican Philidor, en tête de sa cantatille *L'Eté* (Paris, L'Auteur, Le Clerc, Bayard, Castagneri, 1755) :

M^r. Philidor desirant que ses Cantatilles soient accompagnées avec la même délicatesse que les Italiens accompagnent leurs Musiques, il prie les amateurs de se conformer aux règles prescrites cy dessous.

Les Symphonies et les Recitatifs ne peuvent jamais être trop chargées [*sic*] d'harmonie, mais les Airs doivent être accompagnés avec beaucoup de discretion car il ne faut presque jamais toucher plus de deux notes d'accompagnement lors qu'une voix chante afin d'éviter la confusion.

C'est un tel accompagnement à la texture légère, sans harpègement, que préconise aussi Rousseau, fervent promoteur du goût italien, à l'article ACCOMPAGNEMENT (t. I, 1751, p. 75a–77b) :

On ne doit pas accompagner la Musique Italienne comme la Française. Dans celle-ci il faut soutenir les sons, les arpéger gracieusement du bas en haut ; s'attacher à remplir l'harmonie, à jouer proprement la basse : car les Compositeurs François lui donnent aujourd'hui tous les petits ornemens & les tours de chant des dessus. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement les notes de la basse, n'y faire ni cadences, ni broderie, lui conserver la marche grave & posée qui lui convient : l'accompagnement doit être sec & sans arpéger. On y peut retrancher des sons sans scrupule ; mais il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre. Les Italiens font peu de cas du bruit ; une tierce, une sixte bien adaptée, même un simple unisson, quand le bon goût le demande, leur plaisent plus que tout notre fracas de parties & d'accompagnement : en un mot, ils ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, ni dans la basse, qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant.

Dans la *Lettre sur la musique française* (p. 51-53), Rousseau fait un éloge appuyé de cette manière d'accompagner, prenant pour exemple la réalisation d'un tout jeune musicien italien entendu à l'Opéra, dont la simplicité lui a paru surpasser celles des accompagnateurs français :

Vous ressouvenez-vous, Monsieur, d'avoir entendu quelquefois dans les Intermèdes qu'on nous a donnés cette année le fils de l'Entrepreneur Italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelques fois à l'Opéra. Nous fumes frappés dès le premier jour, de l'effet que produisoit sous ses petits doigts, l'accompagnement du Clavecin ; [...] quelle fut ma surprise en observant les mains du petit bon homme, de voir qu'il ne remplissoit presque jamais les accords, qu'il supprimoit beaucoup de sons, & n'employoit très-souvent que deux doigts, dont l'un sonnoit presque toujours l'octave de la Basse ! Quoi ! disois-je en moi-même, l'harmonie complete fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, & nos Accompagnateurs en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de sons fait plus d'harmonie, ou du moins, rend son accompagnement plus sensible & plus agréable ! [...] après d'autres observations je vis que les Italiens accompagnoient tous de la même manière que le petit Bambin, & que, par conséquent, cette épargne dans leur accompagnement devoit tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leurs partitions.

La suite du texte insiste sur l'importance de la ligne de basse qu'il s'agit de ne pas étouffer non plus :

Je comprenois bien que la Basse étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer sur le reste, & que quand les autres parties l'étouffent ou la couvrent, il en résulte une confusion qui peut rendre l'harmonie plus sourde ; & je m'expliquois ainsi pourquoi les Italiens, si économes de leur main droite dans l'accompagnement, redoublent ordinairement à la gauche l'octave de la Basse ; pourquoi ils mettent tant de Contrebasses dans leurs orchestres ; & pourquoi ils font si souvent marcher leurs quintes avec la Basse, au lieu de leur donner une autre partie, comme les Français ne manquent jamais de faire.

Ce dernier élément (l'unisson entre parties de quintes et de basses dans le répertoire italien) est repris par l'auteur de l'article HARPEGEMENT, à la fin du § 5 : « la quinte ne joue plus que la basse dès que la voix commence à chanter ».

Outre la volonté de ne pas couvrir la basse, Rousseau justifie théoriquement cette supériorité de l'accompagnement à l'italienne en invoquant (prenant Rameau à l'appui) l'affectivité propre à chaque intervalle, dont il s'agit d'entretenir l'effet (*Lettre sur la musique française*, p. 54-55) :

Je me souvins alors d'avoir lû dans quelque ouvrage de M. Rameau, que chaque consonance a son caractère particulier, c'est-à-dire, une manière d'affecter l'ame qui lui est propre : que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte, ni l'effet de la quarte le même que celui de la sixte. [...] & ces faits une fois accordés, il s'ensuit assez évidemment que les dissonances & tous les intervalles possibles seront aussi dans le même cas.

Cette expressivité spécifique de chaque intervalle a pour conséquence que leur superposition dans les accords occasionne selon Rousseau plus de confusion que de satisfaction (*Lettre sur la musique française*, p. 55-56) :

deux consonances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique selon les règles des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affaiblir mutuellement leur effet, le combattre, ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'est nécessaire pour l'expression dont j'ai besoin, je peux risquer d'affaiblir cette expression par un troisième son, qui divisant cette quinte en deux autres intervalles, en modifiera nécessairement l'effet par celui des deux tierces dans lesquelles je la résous ; & ces tierces mêmes, quoique le tout ensemble fasse une fort bonne harmonie, étant de différente espèce, peuvent encore nuire mutuellement à l'impression l'une de l'autre.

Dès lors, l'art de bien accompagner nécessite un grand discernement dans le choix des intervalles, consonances et dissonances, ajoutés sur la ligne de basse. C'est ainsi que pour ne pas troubler l'expressivité d'un air, Rousseau en vient à recommander un accompagnement presque sans accords.

Rameau s'était élevé vivement contre l'argumentaire avancé par Rousseau à la fois dans l'article ACCOMPAGNEMENT et dans la *Lettre sur la musique française* : il lui avait répondu en détail dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (p. 15-41). Le § 5 de l'article HARPEGEMENT, bien que non signé, peut donc se lire comme le prolongement du débat entre Rousseau et Rameau sur l'accompagnement (voir ci-dessous les sections « Auteur » et « Sources et rédaction »).

L'accompagnement des récitatifs - le rôle du violoncelle (§ 6)

Même dans le goût italien, l'évitement des harpègements ne concerne pas l'accompagnement des récitatifs, dans lesquels les accords arpégés structurent la pièce, tout en guidant le chanteur et déterminant son intonation. François-André Danican Philidor, dans le texte cité plus haut, au sujet de l'accompagnement de sa cantatille *L'Été*, est assez explicite :

On commence un Récitatif en frappant par un double Arpeggio l'accord qui est marqué. La partie chantante pour lors commence et lors qu'elle se trouve sur la dernière note de sa phrase il faut frapper dans le même tems la note de la Basse avec son accord sans arpeggio et sans le moindre intervalle frapper par Arpeggio la note qui suit pour donner le Ton à la partie chantante. Si l'on rencontre des Cadences parfaites, ou autres, on doit frapper les Accords sans Arpeggio.

L'article HARPEGEMENT est un peu moins précis et ne distingue pas entre les débuts et les fins de phrase, mais il apporte un précieux complément d'information sur l'instrumentation de la basse continue des récitatifs. Le § 6 est en effet l'un des plus anciens témoignages français d'une pratique durable: la réalisation des accords par le violoncelle dans les récitatifs.

La réalisation harmonique de la basse continue au violoncelle semble avoir été usuelle dans le répertoire de sonates italiennes depuis le XVII^e siècle. Cette pratique se développe au XVIII^e siècle pour l'accompagnement des récitatifs, en Italie mais aussi en France. Plusieurs méthodes pour violoncelle publiées en français vers la fin du siècle en témoignent, consacrant plusieurs pages au récitatif. C'est le cas notamment des *Instructions de musique, théorique et pratique, à l'usage du violoncello* de Jean Baumgartner (La Haye, Monnier, 1774), de la *Méthode de violoncelle* de Jean-Marie Raoul (Paris, Pleyel, 1797) ou encore de la *Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement* publiée par le Conservatoire de Paris (1804). L'article HARPEGEMENT de l'*Encyclopédie* révèle qu'en 1765, cette pratique pouvait déjà être en usage en France. En outre, si le violoncelle soutient parfois seul l'accompagnement harmonique d'un récitatif (ce sera fréquent au XIX^e siècle), la répartition des rôles décrite ici, accords plaqués au clavecin et arpégés au violoncelle, est intéressante car peu documentée.

Correspondances internes à l'Encyclopédie

L'article HARPEGEMENT ne fait pas référence à ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en *Musique* (t. I, 1751, p. 701b–702a) signé de Rousseau et publié dans le premier volume de l'*Encyclopédie*, quatorze ans plus tôt. Certains éléments de définition du §1 sont néanmoins communs aux deux textes : l'*arpeggio* (ou *arpège* ou *arpègement*) est ainsi décrit comme

la manière de faire entendre successivement & rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Un peu plus développé que le texte de Rousseau, l'article HARPEGEMENT renvoie explicitement à cinq autres articles : ACCORD, en *Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b) parce que l'harpègement est une manière de faire sonner un accord, dans le répertoire soliste (préludes et morceaux de fantaisie) et dans l'accompagnement. Deux autres articles sont des instruments pour lesquels l'harpègement est partie intégrante de l'identité sonore, comme l'explique le deuxième paragraphe : LUTH, (Luth.) (t. IX, 1765, p. 756a) et CLAVECIN, (Luth.) (t. III, 1753, p. 509a–511a) . Dans cet esprit, l'auteur aurait pu y ajouter les articles HARPE, (*Hist. anc. & Lutherie.*) (t. VIII, 1765, p. 56b–58a) ou THEORBE ou TUORBE, (*Lutherie.*) (t. XVI, 1765, p. 252a–b). Enfin, citer les articles ACCOMPAGNEMENT (t. I, 1751, p. 75a–77b) et DOIGTER, en *Musique* (t. V, 1755, p. 16b–17b) de Rousseau est cohérent avec les paragraphes 5 et 6 de l'article, consacrés à l'usage de l'*harpègement* dans l'accompagnement.

Aucun autre article de l'*Encyclopédie* ne renvoie à HARPEGEMENT. Le terme est néanmoins cité par Diderot (dans l'orthographe sans « h ») comme un exemple de l'évolution de l'usage de la langue française, au § 26 de l'article ENCYCLOPÉDIE, (*Philosoph.*) (t. V, 1755, p. 635ra–648vb) :

Les connoissances les moins communes sous le siècle passé, le deviennent de jour en jour. [...] Combien y a-t-il d'enfants qui ont du Dessein, qui savent de la Géométrie, qui sont Musiciens, à qui la langue domestique n'est pas plus familière que celle de ces arts, & qui disent, un accord, une belle forme, un contour agréable, une parallèle, une hypothénuse, une quinte, un triton, un **arpègement**, un microscope, un télescope, un foyer, comme ils diroient une lunette d'opera, une épée, une canne, un carrosse, un plumet ?

La présence du terme « arpègement » au milieu d'une énumération qui emprunte au lexique des arts et des sciences (peinture, géométrie, musique et instruments d'optique) lui confère un caractère savant, d'autant que les autres termes musicaux choisis (accord, quinte, triton) appartiennent au vocabulaire de la théorie musicale. Cette intégration réussie de l'« harpègement » dans la langue française usuelle pourrait

justifier que deux articles lui soient consacrés : l'entrée *Harpegement* (dans cette orthographe) figure dans les dictionnaires universels qui ont inspiré les encyclopédistes (Furetière puis Trévoux) et trouve donc naturellement sa place à la lettre H, alors même que le terme *arpeggio* (traduit en *arpège* ou *arpègement*) avait été intégré à la nomenclature musicale confiée à Rousseau, puisque selon les termes de Jaucourt, il s'agit d'un « mot consacré » de la langue musicale (voir MOT CONSACRÉ, (*Gramm.*) (t. X, 1765, p. 763b)).

Auteur

Quoique non signé, l'article HARPEGEMENT s'intègre par plusieurs renvois à l'ensemble des textes rédigés par Rousseau sur la pratique musicale, et notamment l'art de l'accompagnement (ACCOMPAGNEMENT (t. I, 1751, p. 75a–77b), DOIGTER, *en Musique* (t. V, 1755, p. 16b–17b) et ACCORD, *en Musique* (t. I, 1751, p. 78a–79b)). Comme nous l'avons vu dans la section « Enjeux », les deux derniers paragraphes décrivent une manière d'accompagner qui rejoint sa prédilection, exprimée dans l'article ACCOMPAGNEMENT et la *Lettre sur la musique française*, pour les pratiques en usage dans la musique italienne. La proximité entre les arguments invoqués dans l'article HARPEGEMENT et dans les écrits de Rousseau pourrait dès lors suggérer l'implication de ce dernier.

Cependant, plusieurs éléments vont à l'encontre d'une attribution de cet article à Rousseau. D'une part, ce dernier ne reprend pas l'article HARPEGEMENT dans son *Dictionnaire de musique*, alors qu'il y reprend l'article ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT. D'autre part, aucun article de Rousseau ne renvoie à HARPEGEMENT. Or, on sait que Rousseau a rédigé toute sa contribution à l'*Encyclopédie* en 1749 (voir la notice biographique que lui consacre Alain Cernuschi) et qu'il a fréquemment relié ses articles par des renvois. Il paraît peu vraisemblable qu'il ait prévu deux articles différents sur l'(h)arpègement, d'autant qu'il n'utilise jamais le mot (ni le verbe associé) avec un « h » initial – l'orthographe *harpegement* (ou *harpeger*) employée dans cet article est d'ailleurs un hapax dans l'*Encyclopédie*.

Deux autres hypothèses d'attribution sont envisageables. Les renvois, à la fin de l'article HARPEGEMENT, à LUTH, (*Luth.*) (t. IX, 1765, p. 756a) et à CLAVECIN, (*Luth.*) (t. III, 1753, p. 509a–511a), eux-mêmes reliés à INSTUMENS, (*Musiq. & Luth.*) (t. VIII, 1765, p. 803b–804a), permettent d'intégrer HARPEGEMENT à un ensemble d'articles sur la lutherie, et, par suite de le relier à Diderot, qui signe la majeure partie des textes relatifs aux instruments de musique dans les huit premiers volumes de l'*Encyclopédie*, et qui, dans l'article ENCYCLOPÉDIE, (*Philosoph.*) (t. V, 1755, p. 635ra–648vb), mentionne le terme *arpègement* comme exemple du vocabulaire en usage dans la langue des arts (voir ci-dessus). Le mot y est orthographié sans le « h » initial, mais dans les *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*, publiées avec Bemetzrieder en 1771, Diderot orthographie le verbe « harpéger » avec un « h » (voir notamment p. 144 et 311).

Si l'on considère l'article HARPEGEMENT comme une réplique indirecte à la polémique de Rameau contre l'*Encyclopédie* et particulièrement contre ACCOMPAGNEMENT (t. I, 1751, p. 75a–77b) de Rousseau, vigoureusement étrillé dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, une autre possibilité serait que D'Alembert, responsable de l'édition des contributions de Rousseau, ait rédigé cet article doublon : dans le volume VII, il avait procédé ainsi, en signant un article BASSE FONDAMENTALE (t. VII, 1757, p. 58b–64b) qui complète un précédent BASSE FONDAMENTALE (t. II, 1752, p. 119a–120a) publié cosigné avec Rousseau cinq ans plus tôt (sur les interventions musicographiques de D'Alembert dans l'*Encyclopédie*, voir Cernuschi, 1996).

Sources et rédaction

L'article HARPEGEMENT semble un texte inédit. Pourtant, une entrée « harpègement » figurait dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière dès la première édition de 1690, reprise ensuite dans les différentes éditions du *Dictionnaire de Trévoux*, à partir de 1704. En voici la version de 1743 (4^e édition) :

HARPÈGEMENT. s. m. (*L'h* s'aspire). Terme de Musique, qui se dit d'une certaine manière délicate de toucher les instrumens, comme l'orgue, le clavessin, le luth, & autres, qui arrive lorsqu'en touchant un accord avec trois doigts, ils s'appliquent successivement sur les touches, ou sur les cordes, avec telle promptitude, qu'il n'y paroît pourtant aucun temps ou intervalle sensible qui change la mesure. *Aptus levisque organorum tactus.*

La 5^e édition (1752) ajoute ce paragraphe (non repris dans la 6^e édition) :

Bourdelot dans son *Histoire de la Musique*, C.XII. p. 434. de l'édition de Paris, se sert d'*harpagement* au lieu d'*harpègement*. Est-ce une faute, ou se dit-il ? on l'a corrigé dans l'édition de Hollande, p. 298. L'on n'entend en général dans la Musique (Italienne) qu'une basse-continue toujours doublée, qui souvent est une espèce de batterie, d'accords, & un *harpegement*, (*harpegement*) qui jette de la poussière aux yeux de ceux qui ne s'y connoissent pas, & qui réduite au simple, reviendroit aux nôtres. [Suivent deux autres exemples extraits de Bourdelot]

L'auteur de l'article HARPEGEMENT de l'*Encyclopédie* ne reprend pas la définition des dictionnaires universels. Il rejoint cependant le propos de Bourdelot cité par le *Dictionnaire de Trévoux*, en condamnant les accompagnements trop fournis et l'usage de l'harpègement dans les réalisations de basse continue. Mais, chez Bourdelot, en 1715, cette manière d'accompagner était associée à la musique italienne, alors que dans l'*Encyclopédie*, au milieu du XVIII^e siècle, elle est désormais considérée comme une caractéristique de la musique française.

Depuis le XVII^e siècle, l'harpègement (ou « arpègement » ou encore « harpégé ») est aussi présenté dans les tables des agréments des livres de clavecin français. Ainsi dans celle premier livre de *Pièces de clavecin* de François Couperin (Paris, l'Auteur, Foucaut, 1713, p. 75) :

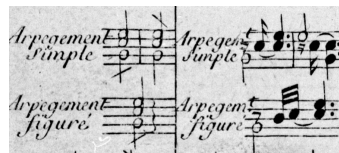


François Couperin, extrait de la table des agréments des *Pièces de clavecin* (1713)



François Couperin, op. cit.

Les clavecinistes distinguent aussi les harpègements simples des harpègements figurés (dans lesquels on emprunte d'autres notes que celles de l'accord, comme dans l'exemple de Rameau ci-dessous). L'article HARPEGEMENT n'entre pas dans le détail, et en reste à une définition de l'harpègement simple.



Jean-Philippe Rameau, Pièces de clavecin avec une table pour les agréments, Paris, Boivin, Le Clair, L'Auteur, 1731

Plus tard dans le siècle, certains compositeurs ajoutent des exemples d'*arpeggio* italien. Ainsi Michel Corrette, dans *Les Amusemens du Parnasse. Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin* (Paris, L'Auteur, Boivin, Le Clerc, 1739), distingue « l'accord harpégé » qui « fait très bien aux finales » de « l'arpeggio » qui est « un accord par batteries » (p. F) :



Michel Corrette, Les Amusemens du Parnasse, Paris, L'Auteur, Boivin, Le Clerc, 1749, p. F

Le fait que le texte d'HARPEGEMENT n'emprunte finalement pas davantage que celui d'ARPEGGIO aux entrées *harpègement* des dictionnaires universels qui servent de modèles et de sources aux encyclopédistes, mais se réfère aux pratiques des musiciens du XVIII^e siècle, invite à le lire comme un complément à l'article de Rousseau, doublé d'une réponse indirecte aux critiques par Rameau des textes de Rousseau sur l'accompagnement.

Dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Rameau associe l'éloge par Rousseau de la manière italienne, dans l'article ACCOMPAGNEMENT (t. I, 1751, p. 75a–77b) et dans la *Lettre sur la musique française* (voir ci-dessous la section « Enjeux »), à l'ignorance de leur auteur en matière de musique :

(p. 16-18) *M. Rousseau* [...] prétend nous donner pour raffinement de goût une harmonie dénuée de sa plénitude : pur effet de l'ignorance commune à tous ceux qui n'ont que leur oreille pour guide dans l'Accompagnement.

Ce qui peut se présenter à l'oreille à force de tâtonnements, ne se présente pas de même au jugement, ni aux doigts dans la promptitude de l'exécution, où l'on n'a pas le tems de réfléchir : & c'est pour lors qu'au défaut de pouvoir exécuter sur le champ un certain fond d'harmonie, on s'accroche à quelques notes de la Partition, sinon l'on s'en tient à l'Octave de la Basse. Tel est ce raffinement prétendu, ce choix si heureusement pratiqué, & si heureusement conçu, commun presque à tous les Accompagnateurs sans Méthode.

Si Rameau soutient qu'il faut renforcer la ligne de basse grâce à des octaviations et des doublures instrumentales, il refuse au contraire de Rousseau de lui sacrifier les accords. Pour conserver une « certaine discrétion » à l'accompagnement, il préconise donc de diminuer le son de l'instrument, sans sacrifier à la plénitude de l'harmonie :

(p. 22-23) Si l'harmonie de l'accompagnement doit être donnée avec une certaine discrétion, notre unique modèle, en ce cas, est le corps sonore qu'il représente : le son fondamental de ce corps sonore domine tellement sur ses harmoniques, qu'à peine ceux-ci se distinguent avec lui : donc on ne sauroit trop multiplier les sons de la Basse, & diminuer la force de ceux de son harmonie ; c'est pourquoi, non seulement on double la Basse avec ses Octaves, d'autres instrumens l'exécutent encore avec le Clavecin : & quant aux Accords, si l'effet en domine trop, c'est le bruit de l'instrument qu'il faut diminuer, & non pas celui qu'on suppose si mal-à-propos dans l'harmonie, qu'on ne peut tronquer sans déroger aux lois de la Nature même, tant dans la plénitude d'harmonie qu'elle nous prescrit, que dans la plus parfaite succession qu'elle nous indique par les routes fondamentales qu'on en reçoit.

Le § 5 de l'article HARPEGEMENT prend le contre-pied de Rameau, en affirmant que la discrétion de l'accompagnement « consiste moins dans l'art de jouer doux, que dans celui de supprimer cette note de l'accord, qui [...] nuirait aux accens & à l'effet du chant ». Tout en complétant le propos d'ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en *Musique* (t. I, 1751, p. 701b–702a) , l'article HARPEGEMENT se révèle ainsi à la fois une réplique aux attaques de Rameau et un éloge discret du goût musical italien.

Métamorphoses et suites

L'article HARPEGEMENT est repris *verbatim* dans l'*Encyclopédie, édition de Lucques* (t. VIII, 1766, p. 46), dans l'*Encyclopédie, édition de Livourne* (vol. VIII (1773), p. 52), dans l'*Encyclopédie d'Yverdon* (t. XXII, 1773, p. 709-710) et dans l'*Encyclopédie de Lausanne et de Berne* (t. XVII, 1779, p. 86-87). Ces mêmes rééditions reprennent aussi l'article ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en *Musique* (t. I, 1751, p. 701b-702a). Le *Supplément à l'Encyclopédie*, s'il complète l'article ARPEGGIO, n'apporte aucune donnée supplémentaire à HARPEGEMENT.

L'article *Arpegement* du *Grand Vocabulaire françois* (t. III, 1768, p. 88) auquel renvoie l'entrée *Harpegement* du même ouvrage (vol. XIII (1770), p. 68), reprend la définition de l'article ARPEGGIO, ARPÈGE ou ARPÈGEMENT, en *Musique* (t. I, 1751, p. 701b-702a) :

ARPEGEMENT ; substantif masculin, & terme de Musique. C'est la manière de faire entendre successivement & rapidement tous les sons d'un accord, au lieu de les frapper à la fois.

On ne peut former un accord plein sur le violon, & autres instrumens qu'on joue avec l'archet, qu'en arpégeant, attendu que l'archet ne peut appuyer sur toutes les cordes à la fois.

La 6^e édition du *Dictionnaire de Trévoux* (1771) ajoute deux phrases supplémentaires à la définition de l'arpègement proposée dans les éditions précédentes, empruntant à la fois aux articles ARPEGGIO et HARPEGEMENT (t. IV, p. 737) :

HARPEGEMENT, ou ARPEGEMENT. s. m. (L'h s'aspire.) Terme de Musique, qui se dit d'une certaine manière délicate de toucher les instrumens, comme l'orgue, le clavecin, le luth & autres, qui arrive lorsqu'en touchant un accord avec trois doigts, ils s'appliquent successivement sur les touches, ou sur les cordes avec telle promptitude, qu'il n'y paroît pourtant aucun temps ou intervalle sensible qui change la mesure. *Aptus levisque organorum tactus*. C'est une manière de frapper successivement & rapidement tous les sons d'un accord, au lieu de les frapper à la fois & en plein. L'*arpègement* ôte la sécheresse & la dureté des accords frappés en plein.

En 1780, la *Table du pasteur Mouchon* résume l'article HARPEGEMENT (t. I, p. 894), sans citer ARPEGGIO qui fait l'objet d'une entrée propre (t. I, p. 104). Enfin, l'entrée HARPÈGEMENT de l'*Encyclopédie méthodique. Musique* (t. 2, p. 37) se contente de renvoyer à l'entrée ARPEGGIO (t. 1, p. 97), qui elle-même reprend l'article éponyme du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, augmentés des ajouts du *Supplément à l'Encyclopédie*.

Bibliographie

Sur la musique dans l'*Encyclopédie* :

Alain Cernuschi, *Penser la musique dans l'"Encyclopédie" : étude sur les enjeux de la musicographie des Lumières et sur ses liens avec l'encyclopédisme*, H. Champion, Paris, 2000.

Sur l'accompagnement harmonique au violoncelle :

Nathan Whittaker, *Chordal Cello Accompaniment: The Proof and Practice of Figured Bass Realization on the Violoncello from 1660-1850*, University of Washington, 2012 [[consulter](#)].

David Watkin, « Corelli's op.5 sonatas : " Violino e violone o cimbalo " ? », *Early Music*, XXIV/ (1996), p. 645-664 [[consulter](#)].

Pour une bibliographie plus générale sur l'accompagnement au XVIII^e siècle, voir aussi le dossier critique de l'article ACCOMPAGNEMENT (t. I, 1751, p. 75a-77b).

par Marie Demeilliez, le 31 oct. 2020