

# Étude des désignations de tessiture vocale dans la musique baroque française et italienne: une approche terminographique

par *Sergio Piscopo*\*

## Abstract

The term “baroque” had a negative connotation for a long time from the 19<sup>th</sup> century onwards, leading to baroque music being forgotten and the corresponding terminology being abandoned. This particularly affected the lexicon of vocal tessituras, with terms like “haute-contre” and “basse-taille” whose precise meaning has now been lost following the renewal of vocal techniques. This article focuses on the vocal tessituras of the late seventeenth century, comparing French terminology with that of Italian. The aim is to describe the specificity of French terminology, which was strongly influenced by the cultural and artistic context of the time. The comparison with Italian will show a dissymmetry in the designation of vocal tessituras, reflecting the distinct musical traditions of the two countries. This asymmetry can be explained by Louis XIV’s desire to assert a French musical identity independent of Italian influence. The study of vocal tessitura terminology in French and Italian baroque music is essential for a better understanding of the relationship between the two styles.

*Keywords:* Baroque music, Terminology, Diachrony, Lexicography, Terminological systematisation.

## I

### La terminologie de la musique baroque française

Le terme «baroque» est un sujet de débat parmi les lexicographes, qui ont enregistré sa connotation négative à partir du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, y compris dans le domaine de la musique. En effet, ce sens péjoratif porté à la musique baroque a conduit à son oubli pendant des siècles, ce qui a également entraîné l’abandon progressif de la terminologie correspondante. Ainsi, le lexique spécialisé de la musique baroque française a atteint un point de non-productivité au XVIII<sup>e</sup> siècle avec la perte graduelle du sens précis de certaines désignations, notamment celles liées aux tessitures vocales, ce qui a déterminé un renouvellement terminologique relatif à ce domaine. Des termes tels que «haute-contre» ou «basse-taille» avaient une valeur désignative spécifique pendant la période baroque, indiquant une voix masculine ayant une tessiture respectivement aigue et grave, que l’on désignerait aujourd’hui par les termes «ténor» et «basse». Cependant, ni «ténor» ni «basse» ne semblent correspondre précisément à «haute-

\* Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”; [spiscopo@unior.it](mailto:spiscopo@unior.it).

contre» et à «basse-taille» d'un point de vue musical car ils reflètent l'évolution des techniques vocales et des tessitures spécifiques, orientant des spécificités de la musique baroque française vers les standards plus universels et diversifiés des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

À la suite de la redécouverte de la musique baroque française au début du XX<sup>e</sup> siècle par des musicologues et des ensembles dévoués à la réhabilitation de ce patrimoine musical<sup>2</sup>, il apparaît opportun d'engager une discussion plus pertinente concernant cette terminologie. En effet, dans un contexte où la transmission d'un savoir spécialisé est impérative, nous convenons d'entreprendre une réflexion du côté du terminologue-linguiste ayant pour objectif de décrire les lacunes constatées dans le lexique en essayant de retrouver les correspondances référentielles dans le contexte contemporain (Kleiber, 1984, p. 86).

L'étude du lexique spécialisé lié aux tessitures vocales se concentre sur une période précise, englobant les cinquante dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle. Notre objectif est de faire ressortir la spécificité de la terminologie de la musique baroque française à travers la description de la tessiture vocale en contribuant à la systématisation de ce lexique spécialisé. Afin de démontrer la spécificité de cette terminologie, fortement influencée par le contexte culturel et artistique, nous proposons une approche comparative avec la terminologie musicale en italien, une langue qui a forgé un lexique, devenu par la suite international, propre à une autre tradition musicale.

Cependant, bien que l'italien ait exercé une influence lexicale considérable en enrichissant et souvent en remplaçant le lexique musical d'autres langues, il n'a pas été une ressource terminologique majeure pour le français à l'époque baroque quant aux techniques vocales. Ainsi, la comparaison avec l'italien montrera une dissymétrie dans la manière dont les tessitures vocales sont désignées, découlant directement des traditions musicales distinctes de la France et de l'Italie. Cette dissymétrie s'explique à la fois par le désir de Louis XIV d'établir une tradition musicale française forte et indépendante de l'influence italienne prédominante à l'époque<sup>3</sup> et par le manque de contacts suffisants entre les deux communautés de musiciens, ce qui se reflète également dans la séparation des terminologies respectives. Cependant, les contacts entre compositeurs français et italiens, même s'ils n'étaient pas toujours constants, existaient et variaient en fréquence et en intensité selon les périodes et les contextes spécifiques<sup>4</sup>.

## 2

### Constitution du corpus

Notre corpus repose sur des sources historiques françaises, notamment des dictionnaires spécialisés monolingues, proposant également des équivalents italiens et datant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Pour l'italien, bien que l'*Encyclopédie Treccani* et le *Dizionario della lingua italiana De Mauro* ne soient pas des sources historiques de l'époque, ils ont été consultés pour relever les informations historiques sur la période considérée. Nous avons également consulté les dictionnaires Lesmu et DEUMM, ainsi que des sources historiques et lexicographiques italiennes de l'époque telles que: le *Gabinetto armonico*

*pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati* de Filippo Bonanni (1722), l'*Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* de Pierfrancesco Tosi (1723) et la *Grammatica della musica* de Giuseppe Liverziani (1797). Un traité historique en 4 volumes très en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle est la *Storia della musica* de Giovanni Battista Martini de 1757, bien qu'il ne s'agisse pas d'un dictionnaire au sens strict, mais plutôt d'un traité offrant un large éventail d'informations sur la théorie musicale, la pratique de la composition et l'histoire de la musique jusqu'à son époque.

Les sources françaises incluent le *Dictionnaire de musique* (1764) de Jean-Jacques Rousseau, «partiellement issu de la refonte des articles qu'il avait écrits à la hâte pour l'*Encyclopédie*» (D'Andrea, 2019, p. 39) et, par conséquent, les mêmes articles de Rousseau dans l'*Encyclopédie* (1751) de Denis Diderot et Jean Baptiste Le Rond d'Alembert, rédigés de temps en temps avec d'autres savants tels que Paul-Joseph Barthez, Gabriel François Venel, Antoine-Gaspard Boucher d'Argis, Louis de Jaucourt etc. Le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard (1701), considéré comme l'un des premiers dictionnaires terminologiques de la musique occidentale, complète notre corpus, bien que son étendue soit plus limitée que celle des autres sources lexicographiques en termes de définitions. Nous avons également inclus le *Dictionnaire de musique* du Chevalier de Meude-Monpas de 1787 pour son aperçu des opinions musicales de l'époque. De plus, des dictionnaires généraux et d'encyclopédies français consultables informatiquement tels que l'*Encyclopédie Larousse*, le *Petit Robert*, le *Trésor de la Langue Française Informatisé* et le *Dictionnaire de l'Académie française* (diverses éditions) ont été consultés pour leurs définitions afin de les comparer avec les sources historiques retenues.

Enfin, nous avons consulté un certain nombre de partitions et de manuscrits olographes dont nous citons les partitions plus significatives pour notre étude: De Lalande, Richard. 1741. *Deus in adjutorium meum, motet à 5 voix*. Paris: Collection Cauvin; Valette de Montigny, Joseph. 1711. *Motets, tome I*. Paris: Christophe Ballard; Desmarets, Henri. 1707. *Confitebor tibi Domine*. Paris: André Danican Philidor; Couperin, François. 1704. *Sept Versets du motet composé de l'ordre du Roy*. Paris: Christophe Ballard; Charpentier, Marc-Antoine. 1694. *Médée*. Paris: Christophe Ballard. Ces partitions peuvent être consultées sous forme numérique à la Librairie musicale Petrucci, une base de données d'environ cinq cent mille partitions. Bien que l'échantillon soit réduit, nous avons pu dégager une tendance dans l'utilisation des désignations liées à la tessiture vocale, principalement utilisées pour la musique sacrée, où les voix sont désignées par les termes que nous analyserons ensuite.

### 3

#### Un changement de pensée et de formes: l'émergence d'une nouvelle terminologie

Lorsqu'un changement de formes se produit, qu'elles soient littéraires, artistiques ou musicales, on assiste le plus souvent à un changement de vocabulaire qui tend à suivre les avancées des disciplines et des domaines. Le baroque apporte avec lui un change-

ment idéologique, «ce qui requiert un vocabulaire plus riche et contrasté dans ses effets» (Souiller, 1999, p. 329). Avec Louis XIV, on assiste à une francisation progressive des styles qui s'étend à tous les arts. C'est pendant cette période que de nouvelles lexies apparaissent: *tragédie lyrique*, *tragédie en musique*, *ballet de cour*, *opéra-ballet*, *comédie-ballet*, *cantate*, *suite*, *grand motet*, *petit motet* etc. La plupart de ces termes sont d'origine française et conservent leur signification dans d'autres langues, bien que leur sens puisse varier selon le contexte. En italien, par exemple, la lexie *tragedia lirica* n'a aucun rapport avec la «tragédie lyrique» de la musique baroque française<sup>5</sup>. Cela vaut également pour la terminologie de la tessiture vocale.

Dans le paragraphe suivant, nous examinerons comment les dénominations «dessus», «bas-dessus», «haute-contre», «basse-contre», «haute-taille» et «basse-taille» relatives à la tessiture vocale interagissent entre les terminologies française et italienne, bien que cette interaction soit souvent asymétrique, nécessitant d'explications supplémentaires pour souligner leurs nuances. Du point de vue linguistique, cette asymétrie est intéressante, offrant un aperçu de la façon dont ces lexiques spécialisés se croisent et s'influencent mutuellement sur le plan lexical et culturel.

#### 4

### Les dénominations des tessitures vocales à l'ère baroque

Dans les partitions examinées, les compositeurs français avaient l'habitude d'employer une terminologie spécifique à la France pour indiquer les voix masculines et féminines.

Dans ce cadre, la tessiture est définie comme la «partie du registre d'une voix qui est couverte avec un maximum d'aisance» (*TLFI, ad vocem*) liée donc à l'étendue de la gamme vocale. Quant à la typologie, il s'agit de la classification moderne des voix humaines en fonction de leurs caractéristiques physiologiques et de leurs capacités vocales. La typologie vocale est utilisée dans divers contextes, tels que l'opéra, la musique chorale, le théâtre musical et l'enseignement vocal pour aider à attribuer des rôles, à former des chœurs et à développer des techniques vocales appropriées. En ce qui concerne les termes précédemment évoqués, nous les avons choisis car ils sont présents dans les ouvrages lexicographiques du corpus et ils comportent des particularités intéressantes, notamment au niveau de l'équivalence traductive entre le français et l'italien. Pour l'analyse des définitions, nous avons eu recours aux dictionnaires indiqués dans le paragraphe 2.

#### 4.1. Les cas de «dessus» et «soprano»

Quant au premier terme, soit «dessus», il n'est pas monoréférentiel à la différence des autres puisqu'il peut aussi désigner les différentes tessitures de certains instruments comme les cordes ou les instruments à vent. Ainsi, Rousseau énumère un «dessus de violon, dessus de flûte ou de hautbois, et en général dessus de symphonie» (Rousseau, 1768, p. 143). *L'Encyclopédie*, en revanche, est plus précise; en plus de l'usage dans le

domaine vocal, elle énumère: «Dessus de flûte à bec (*luth*); Dessus de flûte traversière (*luth*); Dessus de viole» et, en ce qui concerne d'autres domaines, «Dessus de porte (*architecture*); Dessus (*bijouterie*)». Pour les définitions, sauf à de rares exceptions près, le *Dictionnaire de musique* et l'*Encyclopédie* se rejoignent: «Le Dessus se divise ordinairement en premier et second dessus, et même quelquefois en trois. La partie vocale qui exécute le second dessus, s'appelle Bas-dessus» (ivi, p. 144).

Les *Dictionnaires* de Sébastien de Brossard et du Chevalier de Meude-Monpas donnent également les mêmes définitions, mais de façon plus succincte. Cependant, ce qui ressort des définitions données par Rousseau et Diderot, c'est l'adoption dans l'*Encyclopédie* de «soprano» pour indiquer la tessiture, alors qu'en italien, ce terme est couramment utilisé pour indiquer la typologie vocale, hormis dans la dénomination de certains instruments pour indiquer l'extension de l'instrument lui-même. Le qualificatif «soprano» est ainsi utilisé comme un adjectif: *sassofono soprano*, *clarinetto soprano*, *flauto soprano*, *corno di camoscio soprano*, *trombone soprano* (Della Seta, 2012) etc. L'utilisation même de «soprano» comme adjectif en référence à certains instruments est analogue en français: *saxophone soprano*, *clarinette soprano*, *trombone soprano* etc.

#### 4.2. «Bas-dessus» vs. «Mezzo-soprano»: des enjeux définitoires

«Bas-dessus», quant à lui, correspond à une voix intermédiaire à peu près équivalente à la mezzo-soprano d'aujourd'hui. Notons que le genre des termes désignant une voix de femme est masculin, tandis que celui désignant une voix d'homme est féminin. Ainsi, les mots composés avec «dessus» sont masculins et ceux avec «haute» ou «contre» sont féminins. Dans le *Dictionnaire de musique* de Brossard, l'entrée «bas-dessus» n'est pas enregistrée, mais nous la trouvons sous la rubrique «CANTO»: «CANTO, au pluriel *Canti*, qu'on marque aussi souvent par un C. veut dire, BAS-DESSUS, ou *Second dessus*, surtout si le mot *secondo* ou 2 y est ajouté [...]» (Brossard, 1701, p. 16). Le Chevalier de Meude-Monpas enregistre l'entrée dans son *Dictionnaire* de la manière suivante: «On nomme ainsi le genre de voix d'une femme qui descend jusqu'aux sons les plus graves. [...] Ce genre de voix est nécessaire dans les rôles à *Baguette*, autrement dit de Magicienne etc. (Chevalier Meude-Monpas, 1787, p. 21). La transcription de «Bas-dessus» avec une majuscule est intéressante car elle indique une lexicalisation partielle du terme interprétée comme une indication de son statut intermédiaire entre une expression courante et un terme totalement intégré au stock lexical du français. Par conséquent, le terme n'était pas encore pleinement lexicalisé dans la lexicographie de l'époque et conservait une rareté dans son emploi.

#### 4.3. «Haute-contre» et «basse-contre» sous le prisme d'une approche comparative

Les termes «haute-contre» et «basse-contre», formés par la composition dite populaire, sont monoréférentiels: «HAUTE-CONTRE (Musique.) *altus* ou *contra*; celle des

Parties de la Musique qui appartient aux voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes, par opposition à la *Basse-contre* [...]» (Rousseau, 1768, p. 248). La définition du Chevalier de Meude-Monpas est également incluse, même s'il est évident qu'il s'est inspiré de Rousseau pour sa formulation: «Voix d'homme opposée à Basse-contre en ce qu'elle n'a que des sons aigus, et qu'au contraire la basse-contre n'a que des sons graves. [...] La haute-contre a toujours de l'aigreur, et rarement de la justesse» (Chevalier de Meude-Monpas, 1787, p. 76).

«Haute-contre», un ténor qui chante dans un registre aigu<sup>6</sup>, fait généralement référence à «tenore contraltino» ou à «contraltino» en italien. Notons que Rousseau signale dans son *Dictionnaire de musique* que «haute-contre» est la voix que les Italiens appellent «contr'alto», qui constitue un équivalent italien erroné de «haute-contre», puisque «contralto» ne désigne pas la voix d'homme la plus haute, mais plutôt la voix la plus basse du registre féminin. Cependant, Rousseau précise que cette partie est également chantée par des *castrati*, c'est-à-dire par des hommes ayant subi l'ablation des gonades pour préserver une voix similaire à la voix féminine. Il semble donc exister une divergence entre les deux terminologies, laquelle établit ainsi une relation asymétrique.

#### 4.4. «Basse-contre» et «Basse-taille» à l'égard de la «Taille»

Quant à «basse-contre» et à «basse-taille», on peut les définir comme l'«ancienne désignation d'une tessiture vocale ou instrumentale intermédiaire entre le baryton et la basse» (Larousse, *ad vocem*). Rousseau affirme que c'est la «Partie de Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Basse-taille* ou Concordant, et la supérieure s'appelle *Haute-taille*» (Rousseau, 1768, p. 248). Ainsi, d'après Rousseau, la «basse-taille» est la partie inférieure de la taille et elle est synonyme de «concordant». Le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard, sous l'entrée «concordant» (Brossard, 1701, p. 275), cite également «basse-taille» comme synonyme des traductions italiennes «baritono» et «tenore».

Pour ce qui est de «concordant», entre autres, la définition de l'*Encyclopédie* n'est guère plus détaillée que les sources consultées précédemment. «Concordant» est cependant partiellement assimilable à «basse-taille», puisque, dans la musique baroque française, «concordant» était une forme intermédiaire entre la «taille» et la «basse-taille». En consultant l'*Encyclopédie Larousse* en ligne, elle utilise le terme «ténor» et non «basse-taille» pour le distinguer de «basse-contre» qui, comme évoqué plus haut, se situe entre un baryton et un ténor. Des doutes surgissent cependant à l'égard de la confusion actuelle entre «basse-contre» et «basse-taille». Les sources lexicographiques sont peu précises en raison de l'impossibilité de systématiser une terminologie appropriée de nos jours, compte tenu du renouvellement de la terminologie des typologies vocales d'aujourd'hui.

Nous proposons ci-dessous une réflexion sur le terme «taille» afin d'en comprendre le sens spécifique et l'usage dans le contexte de la musique baroque française.

Le terme «taille» désigne une tessiture vocale qui se rapporte à la voix de ténor. Selon l'Abécédaire du Centre de Musique baroque de Versailles, «le nom est propre à la musique baroque française». Ainsi, d'un point de vue contrastif, il n'existe pas d'équivalent italien du terme «taille». Le *Dictionnaire de musique* de Brossard propose l'équivalent «tenore», voire «tenorista» (ivi, p. 319), c'est-à-dire une voix d'homme qui chante dans un registre central. Cette absence d'équivalent direct dans la terminologie italienne témoigne des différences culturelles et stylistiques entre les traditions musicales françaises et italiennes. La «taille», en tant que catégorie vocale, reflète non seulement une tessiture particulière mais aussi des pratiques vocales et des rôles musicaux spécifiques à la musique française.

Une fois de plus, les documents historiques semblent révéler un intérêt prononcé pour la tessiture, l'un des éléments constitutifs de la typologie vocale comprenant également la puissance, la flexibilité, le timbre et la couleur de la voix. Cependant, à travers une perspective historique, l'évolution des typologies vocales a entraîné des modifications, influençant également la terminologie associée. Par exemple, le terme «taille», autrefois fréquemment utilisé pour définir les tessitures vocales, a graduellement perdu sa signification spécifique au fil du temps, devenant sémantiquement opaque.

## 5

### Conclusion

La résurgence de la musique baroque française s'est concrétisée au cours des deux dernières décennies par une abondance de productions discographiques. Notre étude se positionne dans le prolongement de cette renaissance musicale, en vue de la systématisation de la terminologie associée à la musique baroque française, jusqu'alors mal comprise. L'analyse du lexique spécialisé lié aux tessitures vocales dans la musique baroque française porte sur l'intersection entre la linguistique, la musique et la culture. En effet, au fil du temps, cette terminologie a évolué, souvent de manière asymétrique par rapport à celle de la tradition italienne, reflétant les préoccupations culturelles et artistiques de l'époque, telles que la volonté de Louis XIV de créer une tradition musicale française distincte. Notre approche vise à combler les lacunes dans la compréhension de la terminologie relative à la tessiture vocale, en mettant en lumière sa spécificité et ses nuances au moyen d'une approche comparative avec l'italien afin de souligner les interactions complexes entre les deux lexiques, ce qui offre un éclairage sur les influences mutuelles entre les traditions musicales et linguistiques. L'analyse des termes retenus et de leurs définitions lexicales révèle une tendance actuelle à les inclure dans des glossaires ou dans des dictionnaires spécialisés, papier et numériques, parmi lesquels on peut citer le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* de Marcelle Benoit (1992) et l'*Abécédaire* du Centre de musique baroque de Versailles, consultable informatiquement.

Notre démarche est influencée par l'évolution des connaissances, les progrès technologiques et les besoins communicationnels. La redécouverte de la musique baroque

française a entraîné une revitalisation de son lexique, réintégrant ses termes dans l'usage courant tout en les spécialisant de nouveau. Ce phénomène est particulièrement visible dans le contexte numérique, où les guides d'écoute et les programmes de salle numérisés contribuent à la diffusion renouvelée des termes opératiques liés à la tessiture vocale.

Nous avons mis en évidence la complexité de la systématisation de cette terminologie, due à la diversité des styles musicaux et à la multiplicité des termes spécifiques qu'elle engendre. À cela s'ajoute le constat de l'importance de poursuivre les recherches pour mieux comprendre l'évolution de cette terminologie afin de proposer une représentation fidèle de la riche tradition artistique de la musique baroque en explorant sa terminologie, tout en relevant les défis liés à la classification et à la systématisation des termes. Cela permettra de garantir la pertinence et la compréhension continues de la musique baroque dans notre contexte actuel.

## Notes

1. Les sources lexicographiques s'accordent plus ou moins sur la définition du baroque comme quelque chose d'irrégulier, de bizarre et d'emphatique comme en témoigne notamment le *Dictionnaire de l'Académie française* à partir de sa cinquième édition. Sans donner un sens purement négatif, l'*Encyclopédie méthodique* de Nicolas-Étienne Framery signale, parmi les diverses étymologies rapportées, que le terme dériverait aussi du grec *baros*, avec le sens de « chose désagréable » (*Encyclopédie méthodique, ad vocem*). Le *Trésor de la Langue Française informatisé* (désormais *TLFI*), dans son commentaire sur l'entrée « baroque », signale que ce terme était utilisé au XIX<sup>e</sup> siècle avec une connotation péjorative (*TLFI, ad vocem*), période pendant laquelle le concept de baroque est associé à l'excès et à une créativité parfois démesurée dans tous les domaines artistiques, se rapprochant, selon l'analyse de Rémy Stricker, du concept de « bizarre » avec une étymologie revendiquée comme portugaise (Stricker, 1968, pp. 17-8).

2. Parmi les figures pionnières, Jean-François Paillard se distingue particulièrement. Chef d'orchestre et fondateur de l'Ensemble instrumental Jean-Marie Leclair, qui deviendra en 1959 l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard, il a joué un rôle crucial dans la redécouverte et la popularisation de la musique baroque française. En outre, le travail des musicologues a été essentiel dans ce processus. Marcelle Benoit et Philippe Beaussant figurent parmi les chercheurs les plus influents dans ce domaine. Parallèlement, la maison de disques Erato a exercé une influence déterminante dans ce mouvement. Fondée en 1953, Erato s'est spécialisée dans l'enregistrement et la diffusion de musique ancienne, contribuant de manière significative à la redécouverte du répertoire baroque français. Le travail philologique de William Christie, qui a fondé en 1979 « Les Arts Florissants », un groupe vocal et instrumental dédié à l'interprétation de la musique ancienne, a également favorisé la réédition du répertoire baroque français. À sa suite, en 1991, le claveciniste et chef d'orchestre français Christophe Rousset a fondé « Les Talens Lyriques » avec l'intention de promouvoir la musique baroque européenne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Parallèlement aux fondateurs historiques, principalement liés à la redécouverte de la musique baroque française, il convient également de mentionner les ensembles: Musica Antiqua Köln, Il Seminario Musicale, La Petite Bande, Orfeo Orchestra, Les Ambassadeurs, Les Paladins etc.

3. Jean Duron (2007, p. 76) écrit: « La création de ce style français louis-quatorzien pour la musique se fit donc dans une certaine autarcie, le souverain et la cour participant de près à son élaboration par vagues successives. Il se construisit autour de Lully, en s'appuyant sur ce qui se faisait de plus remarquable auparavant à la cour, sans tenir grand compte des forces vives du royaume, et dans un climat d'opposition à la musique italienne [...] ».

4. Nous renvoyons à di Rosanna (1994, pp. 71-116); Bonomi (2015, pp. 10-30).

5. La tragédie lyrique, également connue sous les termes de tragédie en musique ou tragédie mise en musique, représente un genre d'opéra spécifiquement français qui a connu une période de grande fécondité aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Son origine remonte à l'initiative de Jean-Baptiste Lully qui, sous l'égide de l'Académie



royale de musique, a instauré ce genre en composant environ 16 tragédies lyriques dont la structure est généralement fixe, caractérisée par une alternance régulière entre le chant et la danse. Cette configuration marque une rupture avec l'*opera seria* italien traditionnel introduit par le lettré et librettiste Métastase (1698-1782), qui se caractérisait par une alternance entre arias et récitatifs secs. Nous renvoyons à quelques études critiques sur la tragédie lyrique française: Beussant (1992); Kintzler (1990).

6. Le Lesmu mentionne une attestation de *contraltino* dans un traité de 1847, alors que le *Dictionnaire De Mauro* indique l'émergence du terme italien en 1874. L'*Encyclopédie Treccani*, quant à elle, n'enregistre pas d'entrée pour «tenore contraltino», mais elle renferme un article de 1999 de Serena Facci et Rodolfo Celletti dans lequel la comparaison entre la haute-contre française et le *tenore contraltino* italien est rapportée. Les sources lexicographiques italiennes demeurent bel et bien discrètes sur ce sujet.

## Références bibliographiques

- Altmanova Jana (ed.) (2018), *Terminology & Discourse/Terminologie et discours*, Peter Lang, Berne.
- Beussant P. (1992), *Lully ou le Musicien du soleil*, Gallimard, Paris.
- Bonomi I. (2015), *Italianismi musicali nel mondo*, in I. Bonomi, V. Coletti (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 10-30.
- Cabré M. T. (1994), *Terminologie et dictionnaires*, in "Meta", 39, 4, pp. 589-97.
- Cabré M. T. (1998), *La terminologie: théorie, méthode et application*, trad. M. C. Cormier, J. Humbley, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa.
- Cannone B. (1994), *L'éclipsé de la musique baroque au début du 19<sup>e</sup> siècle*, in "Dix-huitième Siècle", 26, pp. 523-38.
- D'Andrea G. (2019), *Accords et désaccords. L'Italie dans le discours français sur la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in "Synergies Italie", 15.
- Della Seta F. (a cura di) (2012), *Gli strumenti musicali*, Carocci, Roma.
- Duron J. (2007), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, textes réunis par J. Duron, Éditions Mardaga, Bruxelles.
- Fraht P. (2015), *Dénomination référentielle, désignation, nomination*, in "Langue française", 15, pp. 33-46.
- Kintzler C. (1990), *Pour une esthétique du théâtre lyrique français à l'âge classique: fondements philosophiques et système poétique (1659-1765)*, Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Kleiber G. (1984), *Dénomination et relations dénominatives*, in "Langages", 76, pp. 77-94.
- Kocourek R. (1991), *Textes et termes*, in "Meta", 36, 1, pp. 71-6.
- Petit G. (2012), *Pour un réexamen de la notion de dénomination*, in "Langue française", 2, pp. 27-44, En ligne, in <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2012-2-page-27.htm> (dernier accès 2023-12-20).
- Picton A. (2018), *Terminologie outillée et diachronie: éléments de réflexion autour d'une réconciliation*, in "ASP", 74, En ligne, in <http://journals.openedition.org/asp/5255> (dernier accès 2023-12-29).
- Rosanna G. (1994), *Italianismi tecnici ed estetica musicale nella lessicografia francese del Settecento. Da Brossard a Rousseau*, in F. Nicolodi, P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica*, 1. *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Olschki, Firenze.
- Souiller D. (1999), *Le Baroque, et après?*, in "Littératures classiques", 36, pp. 327-42.
- Stricker R. (1968), *Musique du baroque*, Gallimard, Paris.

## Dictionnaires

- Basso A. (a cura di) (1983), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, UTET, Milano.
- Benoit M. (1992), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Fayard, Paris.
- Brossard de S. (1701), *Dictionnaire de musique*, Ballard, Paris.
- Dictionnaire de l'Académie française* (diverses éditions en ligne), in <https://www.dictionnaire-academie.fr/> (dernier accès 2023-12-19).
- Diderot D. (1751), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, Paris.
- Larousse*, in <https://www.larousse.fr/encyclopedie> (dernier accès 2023-12-17).
- LESMU (2007), *LESMU – Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di F. Nicolodi, P. Trovato, Franco Cesati, Firenze.
- Meude-Monpas J. J. O. Chevalier (1787), *Dictionnaire de musique dans lequel on simplifie les expressions et les définitions mathématiques et physiques qui ont rapport à cet art, avec des remarques impartiales sur les poètes lyriques, les vérificateurs, les compositeurs, acteurs, exécutants*, Knapen et fils, Paris.
- Rey A., Rey-Debove J. (éds.) (2020), *Le Petit Robert de la langue française*, Le Robert, Paris.
- Rousseau J.-J. (1768), *Dictionnaire de musique*, Vve Duchesne, Paris.
- TLFI (*Trésor de la Langue Française Informatisé*), in <http://atilf.atilf.fr/> (dernier accès 2023-12-15).