

P R É C I S

Des Talens & du Savoir

Du M U S I C I E N,

A V E C

Une NOUVELLE MÉTHODE

Qui peut guider l'Amateur dans son Etude.

Par M. BEMETZRIEDER.

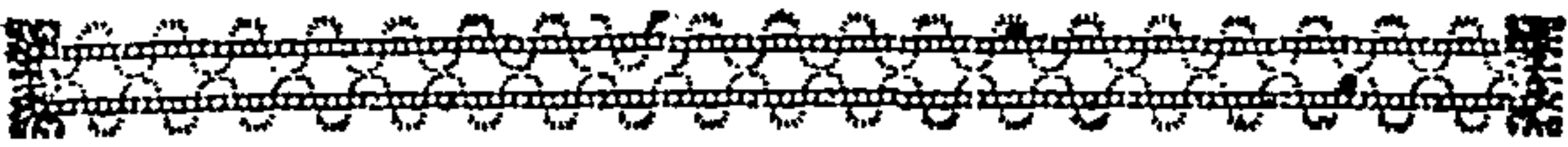
À L O N D R E S :

Chez l'AUTEUR, N^o 2, Stephen-Street, Rathbone-Place.

E T

Aux Adresses ordinaires de Livres & de Musiques.

M D C C L X X X I I I .



LE tableau des différentes parties de la musique, classées & mises dans leur ordre naturel, avec une methode qui puisse servir de guide & d'aide à l'etude musical, est je crois un présent pour l'Amateur ; ce présent n'est ni apparent ni caché dans aucun Livre de Musique, pas même* dans les miens qui ont précédés celui-ci, & son compagnon *mes nouvelles Leçons de Clavecin* : mais en forgeant on devient forgeron. J'ose ici annoncer au lecteur du nouveau ; une nouvelle & très belle maniere d'envisager la musique, une nouvelle methode pour apprendre cet art agreable, plus simple, plus courte, plus lumineuse & plus satisfaisante que toutes celles qui sont publiées : je ne
crois

* Pardonnez cette haute opinion que j'ai de mes ouvrages ; tout Hibou croit ses petits mignons, &c. c'est aux Aigles à devorer les petits monstres.

crois pas dire de trop, si je prédis que tous mes Confreres m'approuveront, lorsqu'ils se feront donné la peine d'examiner, de comparer, & d'essayer.

LECTURE

LECTURE MUSICALE.

LIRE la Musique, c'est prononcer les notes en mesure avec la voix ou sur un instrument, leur donnant vers l'aigu & vers le grave leurs véritables intonations, & observant l'égalité du mouvement indiqué par les mots *Allegro, andante, Adagio, &c.* qui denotent plus ou moins de vitesse, mais toujours une vitesse déterminée qui, dans le même morceau, ne doit être ni accélérée ni retardée.

On peut arriver à ce but de deux manières, *machinalement & par principes.*

L'Oreille préside dans la première méthode, la quelle, à la vérité, conduit à savoir très bien prononcer la Musique, & même à savoir lire des yeux ; mais l'entendement qui divise, qui Compare, qui distingue & qui voit ce qui ne tombe pas immédiatement sous les sens, y entre pour peu de chose dans cette *Lecture machinale & aveugle* : aussi, après quinze ou vingt ans de Lecture pareille n'est on guère en état de noter un
air

air qu'on fait par cœur, ni celui qu'un autre vous joue ou vous chante. On croit que savoir noter un petit air que la mémoire vous fournit, est un des talens merveilleux de la Composition; on veut apprendre ce grand Art, tandis que pour savoir noter tous les chants d'inspirations & de mémoire, il ne faudroit apprendre qu'un supplément de Lecture. . . Quand on a mal appris à lire la Musique, feroit on *Habilisme* & inspiré par la Mélodie, on ressembleroit toujours à ceux qui pensent & qui parlent très bien, sans savoir écrire, pas même leur adresse.

Suivant l'autre maniere, l'Entendement dirige les yeux, les doigts, la voix, prépare & augmente le plaisir de l'oreille: lisant la Musique on décompose les notes, on suit la mélodie dans la gamme principale & dans les gammes intermédiaires; on jouit doublement; la raison est satisfaite, & les sens sont charmés.

Lisant ainsi un ou deux ans, on fait noter les airs qu'on a retenu, on fait noter les airs qu'on vous dicte avec la voix ou avec un instrument, on fait noter ses propres pensées Musicales en cas qu'on est inspiré par la Mélodie ou par la réminiscence.

C'est

C'est cette Lecture agréable que j'enseigne sur le Clavecin ou sur le Piano-forté; elle est aussi facile à apprendre, qu'elle est satisfaisante quand on la fait. Toutes mes Leçons sont accompagnées par les principes concernant le nom & la valeur des notes, l'ordre & le nombre des notes *naturelles, dieses & bémolés* qui appartiennent aux gammes des différens tons, la différence de nos deux modes, les analogies & autres rapports qui lient & séparent les tons, enfin la mesure & le mouvement: par ce moyen mon Eleve les apprend peu-à-peu, sans peine & sans s'en appercevoir.

Chaque Leçon commence par un petit interrogatoire que je lui fais devant le clavier & devant quelques planches de mes *Nouvelles Leçons de clavecin*, qui contiennent tous les principes; j'ordonne mes questions de maniere à obliger L'Eleve de comparer, de deduire des conséquences, de voir plusieurs choses à la fois, & de se servir des yeux de l'intelligence, pour voir ce qui est caché aux sens.

J'applique aussitôt les principes à la Lecture des airs & des Pieces, mais d'abord point de cadences, point d'agremens; lire correctement, est notre premiere affaire: pour prélude, nous lisons une des 24 gammes de
mes

mes *Nouvelles Leçons* doigtés pour le clavecin ; ce sont des petits morceaux de chant fondés sur la suite immédiate des sons de la gamme & des sons de la principale consonnance du ton ou de l'accord parfait de la tonique, qui font voir l'origine & la progression de la Mélodie, & qui apprennent à savoir distinguer les deux sortes de chant, l'Harmonieux & le Mélodieux.

Point de notes arrangées en mesure ; je fais toujours lire des airs choisis & connus, point de difficultés, point de longueurs, beaucoup de variété. . . Les Hommes de Génie devroient bien suspendre un peu leurs grands travaux pour faire quelque chose en faveur des commençans ; par exemple une collection complète d'airs & de morceaux détachés, seroit un grand présent pour la jeunesse ; apprenant à lire, elle apprendroit en même tems à connoître la nature, le genre, l'espece & la différence de la multitude d'airs & de Pieces usités dans les concerts & dans les spectacles. Un autre bien pour la jeunesse seroit une collection d'airs & de Pieces détachés & choisis de tous les bons Auteurs & mis en ordre de difficultés, commençant par les plus simples & les plus faciles,

faciles, & allant par gradation aux plus compliqués & aux plus difficiles; s'exercant à lire dans un pareille Livre, on se formeroit un bon goût. J'ai commencé une pareille collection, je la continuerois, si j'avois des souscripteurs pour les frais.

Pour le doigté, je fais voir à mon Eleve, qu'il est fondé sur l'inégalité des touches du clavier & des doigts; touches longues, touches courtes: le pouce & le petit doigt courts, & les trois autres longues. Trois touches courtes de suite, & deux touches courtes de suite: les trois doigts longues pour la premiere division, & les deux premiers doigts longues pour la seconde division; par ce moyen le pouce est toujours prêt pour reprendre les touches longues tant en montant qu'en descendant. Le pouce & le petit doigt pour deux touches éloignées d'une octave ou d'une septieme quand même elles seroient courtes toutes les deux. Deux doigts de suite pour deux notes qui se touchent ou qui ne sont séparées que par une touche: les deux premiers doigts, c'est à dire le pouce & l'index, peuvent jouer deux notes éloignées d'une tierce & d'une quarte: &c. Pour le placement de la main je dis, qu'il faut plaire aux yeux & chercher sa commodité, je fais remarquer à l'Eleve qu'on a tous les avantages

B **tages**

tages, si le coude est un peu plus élevé que la main, & si les doigts sont courbés en rond, mais non pas en crochet.

Une troisième partie de mes Leçons sur la Lecture est, de faire chanter mon Eleve; car au moins faut-il savoir mettre les notes sur l'air. Nous ne cherchons ni ne brillant ni le difficile, nous chantons seulement l'intonation des sons de l'accord parfait de la tonique & les sons de la gamme; j'arrange cette Leçon dans une étendue convenable à toutes les voix, je la varie & je la transpose dans tous les tons; mais j'ai grand soins de donner au *La* (à l'*A mi la*) toujours le même son ainsi qu'aux autres *toniques*, afin d'exercer l'oreille de l'Eleve à pouvoir dire, en entrant dans un spectacle de Musique, on est à présent dans un tel ton.

La première partie de mes *Nouvelles Leçons de Clavecin* offre aussi quelques échantillons de cette Leçon, dont l'exercice est très utile même à ceux qui ne veulent pas apprendre à chanter; il accélère les progrès de la lecture sur l'instrument, & augmente les dispositions pour les autres parties de l'éducation Musicale.

Enfin le dernier objet de mes Leçons sur cette première partie est, de faire noter à mon Eleve les airs qu'il a retenu par cœur, & de lui faire transposer, par écrit, nos petits préludes d'un ton dans un autre.

EXÉCUTION.

E X É C U T I O N.

BIEN lire & bien exécuter la Musique est le talent du *Virtuose*; qui ne borne pas son chant & son jeu à la simple Lecture : animé par le Génie & dirigé par le Goût, il imprime aux sons une force & un charme qui entraînent l'Auditeur & lui remplissent l'ame de sensations délicieuses. L'Eleve exercé dans la Lecture Musicale, peut profiter des Leçons d'exécution, qui consistent plus dans l'exemple que dans le principe.

J'avois négligé les instrumens pendant 10 ans pour étudier les Livres & pour faire des Livres moi même, mais depuis que je suis en Angleterre je me suis un peu remis sur le Piano-forte, je peux déjà servir d'un petit Modèle en cas de besoins; je jouerois la Piece qu'on veut perfectionner, le Disciple m'écouteroit & observeroit mon attitude & mes doigts; je recommencerois pour lui faire remarquer les Cadences, les agrémens nés & ceux que j'ajoute de ma tête, la légèreté, les difficultés jouées avec aisance, le

tact, la différence d'un passage simplement joué & du même passage bien joué : ensuite je quitterois l'instrument, le Disciple prendroit ma place pour m'imiter, je serois attentif à mon tour ; je ne lui passerois rien ; je lui ferois répéter les passages manqués, & je faciliterois son imitation par les observations & par les moyens qui viendroient se présenter à mon esprit dans l'occasion. Au bout de deux ou trois mois je l'enverrois à un autre *Virtuose*, qui feroit très bien de m'imiter & de l'envoyer, après 3 mois, à un troisieme, qui l'enverroit à un quatrieme ; celui à un Cinquieme, & ainsi de suite ; car la variété des tactis, des manieres & des expressions, est la meilleure Leçon pour celui qui veut devenir vraiment habile.

ACCOMPAG-

ACCOMPAGNEMENT.

ACCOMPAGNER une basse chiffrée, accompagner une basse non chiffrée ; accompagner un air voyant le chant & la basse ; accompagner un air voyant le chant, la basse & toute la Partition ; enfin accompagner un air voyant le chant seul, sont les cinq vœux de l'Amateur qui veut apprendre l'Accompagnement.

J'enseigne tous ces accompagnemens, qui sont plus difficiles en apparence qu'en réalité. Un petit extrait de la science des harmonies & des accords suffit pour tout. Je disperse cet extrait dans mes Leçons d'accompagnemens & je l'enseigne à mon disciple à mesure que les exemples l'exigent ; j'analyse le chant & je fais voir comment on reconnoit les notes essentielles & les notes de remplissage, de passage ou d'agremens ; je multiplie & je varie les exemples allant du simple au compliqué, de l'aisé au difficile.

Sans savoir bien jouer on peut apprendre l'accompagnement, qui perfectionne la Lecture & contribue beaucoup à la bonne exécution.

La

La SCIENCE & la PRATIQUE de l'HARMONIE.

ICI commence le Savant, le Difficile, mais le Sublime de la Musique : J'enseigne cette Science aimable & *nouvelle* de la manière suivante. . .

Sans parler des principes physiques & géométriques de la résonnance des sons & de la vibration des cordes, qui appartiennent plutôt au mécanisme de la facture d'instrumens, qu'à l'art Musical, je vais droit au fait pour développer au Disciple la véritable théorie de la Musique ; sans fatiguer sa mémoire avec une vaine Erudition sur la Musique des Anciens & sur l'incertaine Origine des sons de l'Octave, je lui explique tout bonnement notre Musique actuelle, lui faisant voir l'usage qu'on fait des 13 sons de notre octave dans l'harmonie & dans la mélodie. Je fais abstraction de l'altération que le *Virtuose* met par instinct & par sentiment dans les sons de l'octave, quand ils figurent pour *sensibles*, pour *secondes*, pour *quartès* ou pour *fixtes*

fixtes de la gamme. Prenant les sons de l'octave pour les 12 toniques, je les suppose fixes & d'un demiton distans les uns des autres, tels qu'ils le sont & qu'ils doivent l'être quand ils sonnent comme *toniques* & chefs de 24 gammes de notre Musique.

Je fais encore abstraction des noms *d'accords*, considerant l'ensemble des sons relativement à la gamme & distinguant les différens ensembles de sons par les mots *d'harmonies consonnantes* & *d'harmonies dissonantes* d'une telle note de la gamme, ou bien tout simplement par les mots de *consonnances* & de *dissonances* d'une telle note de la gamme.

Devant le clavier, & les planches de la seconde partie de mes *Nouvelles Leçons de clavecin* sous les yeux, j'expose les consonnances & les dissonances de la gamme, leurs positions ou leurs renversemens avec leurs basses, leur étendue & leur decomposition.

Par des exemples je fais voir au Disciple, que l'enchainement des tons & la succession des harmonies sont le principe & l'extrait de toute Musique ; que les tons & les harmonies sont ordonnés & construits, dans la
partition

partition des hommes de génie, suivant les Regles de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique*.

Pour la Succession des harmonies dans une même gamme, je dis que les harmonies (c'est à dire les consonnances & les dissonances) sont les mots du langage Musical ; qu'elles doivent être ordonnées de manière à former des phrases ; que *l'Opposition* & le *Contraste* qui regnent entre les harmonies *Sollicitantes* & les harmonies *repos*, donnent le sens à la phrase harmonique ; qu'il y a *quatre repos* dans chaque gamme ; que la consonnance n'est pas toujours *intonation* dans la construction, qu'elle est tantôt *Contraste* & *Sollicitation* & tantôt *repos* ; que souvent plusieurs consonnances appartiennent à la même gamme, deviennent tour à tour *repos* & se sollicitent réciproquement ; que les dissonances mêmes sont parfois des *repos* & fervent d'interrogation, d'admiration & de suspension.

Les deux premières planches du N^o I de ma Science Harmonique représentent les quatre repos de la gamme & leurs *sollicitations* avec les nuances & gradations de repos.

Les

Les exemples sont écrits de deux manières, *Constructivement*, ou mesurés à l'ordinaire.

L'écriture Constructive est nouvelle dans la Musique, il a fallu recourir à des signes nouveaux ; je fais abstraction de la mesure & du mouvement ; les barres verticales simples & doubles séparent les phrases, les périodes, les membres & les tons ; les notes *rondes* représentent le premier & plus grand repos de la gamme, que je regarde comme un repos de *point* ; les *blanches* désignent le second repos, le repos de *deux points* ; les *blanches pointées* sont pour le 3^{eme} repos, pour le repos de *virgule & point* ; les *croches* marquent le 4^{eme} & le plus foible repos de la gamme, qui figure dans le discours Musical comme un repos de *Virgule* ; enfin les *noires* sont destinées pour les notes de toutes les *sollicitations*.

Les positions ou renversemens des harmonies sont toujours ordonnés avec leurs basses naturelles & extraordinaires suivant les regles ordinaires de la marche en sens directe & en sens contraire, le tout est concentré dans l'étendue naturelle au discours harmonique : dans la construction les

extrémités de l'instrument sont évitées ; les sons les plus aigus & les plus graves sont plutôt une extension de la mélodie que de l'harmonie : le sens contraire regne le plus souvent entre la basse & le dessus : l'unisson de la basse est le plus souvent omis dans l'harmonie.

Faisant jouer les exemples au Disciple je lui fais remarquer toutes ces choses, & cela pour cause (*).

Le même exemple est parfois écrit des deux manières 1^o *constructivement*, 2^o *mesuré*
&

(*) En cas que le Disciple soit tenté d'imiter mes exemples harmoniques, & qu'il veuille composer avant le tems, il observera la grande Règle des quintes & des octaves, qui selon les préceptes de toutes les Ecoles ne doivent point se suivre immédiatement, si les notes vont vers le même sens ; & on ne doit pas non plus arriver à elles que par le sens contraire : de plus il restera dans l'étendue harmonique indiquée par les nombres 1, 12 & 17, qui font deux octaves & une tierce ; distance fixée par la Nature pour le plus grand éloignement des sons qui doivent s'accorder ensemble : car la *douzième* & la *dix septième* sont les répliques ou les harmoniques des cordes vibrantes & des corps sonores. Rapprochant les sons harmoniques du son fondamental on fortifie leur union ; on l'affoiblit, si on les éloigne.

& embelli par la Mélodie: deux fois j'ai mis des variations sur le même fond harmonique; enfin on trouvera des variations, des morceaux sur une seule phrase & même sur une seule consonnance. Cela donne nécessairement des idées au Disciple; il voit comment la Musique est faite, il voit sa naissance & sa progression.

De la Succession des harmonies dans la même gamme je vais au second chapitre des Leçons sur la construction, & pour instruire mon Disciple sur le changement & l'ordonnance des tons, j'expose le principe à peu-près dans les termes suivans. . .

Changeant de ton, *l'intonation* n'est pas indifférente; on peut élever & baisser la tonique de plusieurs degrés; le nouveau corps sonore peut avoir un ou deux sons communs avec celui du ton quitté; il peut même composer une harmonie toute nouvelle. En enchainant les tons, imitons la Nature; tout est lié dans sa marche, elle va par gradation: la lumière du jour croît & décroît; les ténèbres de la nuit s'épaississent & s'éclaircissent par degrés; la crainte & l'espérance séparent le plaisir de la peine: tout sentiment

naît, croît, décroît & meurt. Exprimons cette marche naturelle & simple ; augmentons ou diminuons les *dieses* & les *bémols*, un à un ; parcourons les gammes de proche en proche ; allons par degrés du naturel à tous les *dieses* ; retrogradons par degrés & allons de même du naturel à tous les *bémols* : rompons par fois l'uniformité, omettons les tons intermédiaires, & sautons du naturel à 2, 3, 4 & 5 *dieses*, ou du naturel à 2, 3, 4 & 5 *bémols* ; car la Nature elle-même est quelquefois extraordinaire, du moins paroît-elle l'être : nous ne voyons souvent que les extrêmes ; les degrés intermédiaires nous échappent ; elle produit des phénomènes & nous étonne. Ne la consultons pas quand elle fatigue, ni quand elle effraie. Bannissons pour jamais de la Musique les marches qui ennuient & qui blessent l'oreille.

Après ce début nous étudions les cercles de tons, les changemens de ton tant naturels qu'extraordinaires, les préparations ou annonces des tons, les transitions ou surprises ; les planches des N^{os} II & III facilitent notre étude ; & les Exemples du N^o IV font voir au Disciple l'application des principes ;

pes ; les tons & les harmonies y sont employés.

Du N^o IV nous allons au N^o V pour étudier les différens passages d'un ton à un autre ; pour voir comment la chaîne harmonique fait passer la même note de basse par tous les degrés de la gamme ; enfin pour voir comment une même consonnance s'étend à plusieurs tons.

Ici je m'arrête un peu pour familiariser le Disciple avec les chaînes générales & indéterminées de tons, & avec toutes les richesses harmoniques ; car on ne choisit bien les phrases & les marches particulières de chaque morceau, que quand on est maître de toutes les phrases & de toutes les marches.

Pour égayer notre étude, nous lisons les exemples du N^o VI & nous apprenons à faire de la Musique avec une seule phrase, même avec une seule consonnance. Nous appliquons ce nouvel art à toute la richesse harmonique, & nous apprenons à moduler & à préluder de tête (*).

À pre-

(*) J'enseigne aussi l'art de préluder & de moduler dans tous les tons sur la Harpe, par des essais réitérés j'ai perfectionné

A présent nous avançons ; nous abandonnons la chaîne générale, nous ferons le cercle de tons, nous ne parcourons plus dans le même exemple un si grand espace, nous ordonnons les inonations analogues & voisines pour approcher de la chaîne constructive de tons qui entrent dans la composition des morceaux usités en Musique ; bornant l'attention, on peut la captiver ; alors on peut persuader & séduire.

Nous commençons par rouvrir le Livre, nous nous arrêtons aux planches des N^{os} VII & VIII pour étudier les tons analogues & les tons naturellement subordonnés à un ton principal tant majeur que mineur ; nous examinons un échantillon de leur construction. Ensuite je divise la chaîne constructive de tons des morceaux de Musique en construc-
tion

fectionné une méthode particulière pour cet instrument, qui me paroît très-propre à exercer la puissance de l'harmonie. Sur la Harpe on étonne & on fait des merveilles avec les consonnances seules : quand on fait mêler les dissonances avec les consonnances, & qu'on fait interrompre adroitement les *harpégios* par des frappés ralentis & précipités & par quelques traits simples de mélodie, on est sur de savoir maîtriser les Ames.

tion d'*Ariette* & en construction de *Récitatif* : je subdivise le *récitatif* en *Récit simple* & en *Récitatif obligé*. Sur toutes ces constructions je fais les observations suivantes. . .

1^o Dans la construction d'*Ariette* il regne un ton principal qui commence & finit le morceau ; ce ton domine sur tous les tons intermédiaires, qui sont ordonnés de manière à ramener souvent le principal, au quel tout est subordonné.

2^o Dans la construction du *Récitatif* on ne voit pas une si grande soumission ; pour l'ordinaire un ton commence & un autre finit : les tons intermédiaires y sont aussi quelquefois enchaînés sans subordination ni au premier ni au dernier ton du morceau, se succédant tout simplement comme dans la chaîne générale, tantôt naturellement & tantôt extraordinairement. En général l'unité d'une intonation dominante ne peut pas avoir lieu, quand plusieurs passions diverses & souvent très opposées agitent & déchirent le cœur pour y régner tour-à-tour. L'ame livrée au sentiment par leurs combats & par leurs victoires, est bientôt esclave du délire ; l'imagination s'exhale & offre aux sens mille fantômes
divers ;

divers ; les cris de douleur, de terreur & de désespoir sortent du fond du cœur, se succèdent sans ordre, sans liaison, & se confondent avec les accens déréglés de joie & de plaisir. Il faut du mouvement & du désordre parmi les intonations intermédiaires, pour suivre ce langage violent, tumultueux ; & pour faire naître de pareilles sensations dans l'ame de l'Auditeur.

3.º Les tons analogues, voisins & naturellement subordonnés au principal ne sont pas les seuls tons intermédiaires, tous les changemens naturels & extraordinaires peuvent fournir des tons intermédiaires tant pour la construction de *l'Ariette* que pour celle du *Récitatif*.

4.º Les gammes intermédiaires étendent & arrondissent le champ de la gamme principale ; leur secours est nécessaire pour développer & pour suivre le sentiment dans ses gradations ; l'affection la plus légère produit des sensations diverses ; un tout le plus simple est composé de parties très distinctes, & la plus grande variété orne la moindre partie. Les tons intermédiaires subordonnés à un principal sont donc des Elémens essentiels

tiels à la construction Musicale, soit qu'on veuille parler le langage des passions, ou qu'on veuille imiter la nature physique pour former des tableaux.

5^o Tous les tons intermédiaires ne sont pas nécessaires à la construction d'un seul morceau ; la gamme principale, entremêlée des gammes de la quarte, de la quinte & de la sixte, offre un champ très fertile. Il y a de beaux morceaux encore moins étendus ; nous avons même des airs charmans, qui ne sont fondés que sur une seule gamme : un ou deux changemens extraordinaires mêlés avec quelques intermédiaires naturels, pourroient suffire aux inflexions & aux gradations de la passion la plus fougueuse, ainsi qu'au dessein du plus grand phénomène.

6^o Le nombre & la qualité des tons intermédiaires ne sont pas indifférens, le ton principal même n'est pas arbitraire : mais ce n'est pas l'Art qui peut les fixer ; son affaire est de familiariser le Disciple avec tous les intermédiaires & avec tous les principaux. Le *Compositeur* médite son sujet ; quand il en est pénétré, il consulte son sentiment & écrit. S'il est inspiré par le Génie & dirigé par le

bon goût, il donne la vraie intonation, & n'emploie que les seuls intermédiaires nécessaires pour l'expression ou pour le tableau du sujet.

7^o Le seul conseil que le Maître puisse donner au Disciple sur le choix & sur l'ordonnance des tons, est de chercher à plaire à l'oreille dans tous les cas ; car l'organe une fois charmé, le chemin du cœur est ouvert ; alors le moindre mouvement suffit pour éveiller les passions ; celle-ci excitées & calmées à propos, on dispose du sentiment.

Munis de ces notions préliminaires nous allons à l'*Analyse* ; nous décomposons le chant la sonate, le concerto & la *Partition*. Je fais remarquer au Disciple que le chant est divisé en phrases ; que les notes du chant & des accompagnemens mesurés ne sont pas également importantes, que les unes servent d'ombres & de Liaisons aux autres ; que la construction harmonique est l'accompagnement du chant, des Pièces, & de la *Partition* ; que l'harmonie accompagnante renferme les notes essentielles, qu'il y a rarement plus d'harmonies que de tems ; que souvent la

même

même harmonie dure toute une mesure ; & qu'elle enjambe quelque fois sur la mesure suivante ; que les repos du chant tombent sur les notes des *harmonies repos*. Comparant les Pièces & les Partitions, je lui fais remarquer les deux fortes de chant, je dis que l'un est symétrique, versifié & rimé, que l'autre est profaïque, irrégulier & rapide ; que le premier est le chant de l'oreille, & que le seconde est le chant de l'ame : & je lui fais aussi appercevoir la distance qu'il y a de ces passages fourmillans de notes, introduits en Musique par l'Habileté, au chant dialogué & intentionné, dicté par le Génie.

Toujours le chant, les Pièces & la Partition sous les yeux, nous étudions *le Caractère, la forme & le style* des différens morceaux de Musique. Nous puisons dans la même source pour avoir quelques notions sur l'effet des voix & des instrumens : mais si le Disciple me questionne sur leur étendue, je le ramène aux premières planches de la 1^{ere} partie de mes *Nouvelles Leçons de Clavecin* ; là, nous trouvons les limites que la Nature leur a posé : je prouve que ces limites sont tirées

des loix universelles de la Nature, qui a tout marqué & tout borné. S'il m'objecte les progrès de l'Art, je lui reponds, que la perfection même a ses bornes, au-delà des quelles tout redevient imparfait. S'il me parle de quelques bonnes voix & de quelques bons instrumens plus étendus que toutes mes limites, je replique que la Nature fait par fois des prodiges, que je fais bien que nous avons parmi nous des êtres privilégiés, qui ont reculé les bornes tant des voix que des instrumens : je les admire, mais j'avertis qu'on ne peut les imiter qu'aux dépens de la beauté & de la force. Nous payons bien cher ces miracles extraordinaires ; pour vouloir imiter les Apollons & les Sirènes, on crie & on hurle fort souvent : pour quelques bons sons de plus vers l'aigu & vers le grave qu'un instrument privilégié nous offre par-ci par-là, nous sommes obligés d'écouter beaucoup de sons maigres & defagreables, beaucoup de bruits de chaudron. Si le Disciple persiste dans ses objections pour blâmer le Compositeur, comme cela se pratique quand le *Chanteur* ou le *virtuose Instrumentaliste* est sifflé, alors je soutiens que le Compositeur

est

est obligé d'écrire sur une étendue illimitée ; car nous sommes aux Anges, quand une voix s'échappe par instans hors les bornes ordinaires : Les instrumens à vent ne peuvent plus consacrer leurs chants à la seule imitation de la voix humaine, nous leur demandons des variations, des sonates & des concertos : pour nous plaire, on est obligé de jouer du violon sur le violoncelle, du flageolet & de la serinette sur le violon. . .

Dissertant ainsi & comparant les chants, les Pièces, & les Partitions, nous epurons le goût & nous apprenons à distinguer le bon du mauvais. Les extraits du N^o IX sont un échantillon de notre travail.

Par le moyen de l'Analyse nous nous approprions les beautés Musicales, & nous nous meublons la tête avec les belles pensées harmoniques que nous rencontrons. Le N^o X en offre quelques unes qui ne sont pas indifférentes ; *quatre*, savoir la Regle de l'Octave, la progression des consonnances & des dissonances, & les phrases finales sont généralement approuvées ; elles ont passées en principes : *deux* demontrent qu'on peut faire beaucoup sur la même basse : & *celle* qui est mesurée,

mesurée, ne manquera pas d'approbateurs, à ce que je crois, malgré la grande diversité des goûts.

Nous voici enfin au sublime : *L'Harmonie* tirée du cahos vient de recevoir la forme, le mouvement, les organes, il faut l'animer. . .
 Tournons la feuille, & nous verons ce grand œuvre de la création Musicale ; au N^o XI *l'harmonie* reçoit le souffle divin de la *Mélodie*.

Ici le Disciple n'a plus besoin de mon secours, lisant les exemples il découvre tout seul la plûpart des secrets de la Musique.

Pour clôture des Leçons sur la science harmonique, je vais au douzieme & dernier Numero de cette partie, & je fais voir au Disciple les Regles que j'ai observé dans l'ordonnance de la basse avec les positions des harmonies, Regles que j'ai aussi observé entre la basse & le chant. De ces Regles je fais une Leçon pour celui qui veut faire lui même des constructions & des embellissemens, & je lui dis. . .

1^o Les Regles n'apprennent pas à savoir composer, mais seulement à savoir bien écrire, & cela est nécessaire en Musique comme en
 Littérature ;

Littérature; car si on n'est pas compté parmi les Littérateurs, à moins de savoir bien écrire une Langue, quand même on penseroit, dicteroit, & écriroit intelligiblement, à pouvoir éclairer ou amuser le monde entier; on n'est pas compté non plus parmi les Musiciens du haut rang sans savoir écrire correctement, quand même les œuvres seroient dictés par le Génie & corrigés par le bon goût.

2^o Il ne faut pourtant pas négliger l'invention pour un talent du second ordre; car l'art créateur de bien imaginer est le talent des Dieux, il est immuable & éternel comme eux: & l'art de bien écrire est le talent des hommes, il change avec les modes; c'est un habillement inventé par l'amour-propre du *Savoir*, pour en orner la mémoire & pour pouvoir couvrir le trop grand éclat du Génie.

3^o Si la première réflexion élève trop l'art de bien écrire, la seconde pourroit trop l'abaisser; & les deux extrêmes peuvent égare le Disciple: pour le maintenir dans un juste milieu, & pour l'exhorter à apprendre & à observer les Règles de l'art de bien écrire,
je

je continue mes réflexions & je le prévient, que le Compositeur est plus sensible à la critique qu'il n'est flatté de l'éloge; & qu'il y a des Amateurs *puristes* en Musique come en Littérature; que ce n'est pas toujours pour s'instruire & pour étendre la sphère de ses idées ou pour s'amuser qu'on ouvre les Livres; que plus d'un Lecteur cherchent des fautes de grammaire ou quelques quintes & quelques Octaves en défaut: que la critique fait plus de tort à l'Auteur, quand elle dit une fois d'un ton dédaigneux... *Que c'est mal écrit... c'est plein de fautes...*, que l'approbation ne lui peut faire de bien, quand même elle feroit cent fois résonner par la trompette de la Renommée des eloges sur l'invention, sur l'ordonnance, sur le feu & sur le goût qui regnent dans ses ouvrages.

4^o Voyant mon Apprentif Compositeur disposé à bien m'écouter, j'entre en matiere, & je dis... Dans la succession des harmonies les sons ont trois mouvemens :

Mouvement Direct (*motus rectus*)

Tous les sons vont ou vers l'aigu; ou vers le grave; ils montent ou ils descendent.

Mouvement

Mouvement contraire (*motus contrarius*)

Les sons graves montent, tandis que les sons aigus descendent ; ou les sons graves descendent, tandis que les sons aigus montent.

Mouvement oblique (*motus obliquus*)

Les sons graves font des tenuës, tandis que les sons aigus marchent ; ou les sons aigus font des tenuës, tandis que les sons graves marchent.

5^o Dans la Succession des harmonies de la même gamme, les premières & principales notes montent ou descendent d'une seconde, d'une tierce, ou d'une quarte ; car on arrive aux mêmes notes en montant d'une quinte & en descendant d'une quarte, en montant d'une fixte & en descendant d'une tierce, en montant d'une septieme & en descendant d'une seconde : il en est de même, si on descend d'une quinte, d'une fixte & d'une septieme, ou si on monte d'une quarte, d'une tierce & d'une seconde.

6^o Dans la succession des harmonies, si les premières notes marchent par seconde, 3 notes sont changées pour 3 nouvelles notes ; une seule note est échangée pour une nouvelle, si elles marchent par tierce ; & deux

E

notes

notes sont échangees pour deux nouvelles, si elles marchent par quarte.

7^o Dans la succession des harmonies, les notes sont placées dans la première position suivant l'ordre naturel & fondamental des nombres 1, 3, 5, & 1, 3, 5, 7; ou dans les autres positions ou renversemens indiqués au N^o I.

8^o Si les consonnances ou les dissonances se succèdent par seconde, les notes de l'harmonie ne doivent jamais paroître deux fois de suite dans la première position.

9^o Si les harmonies marchent par tierce & par quarte, les premières positions ne peuvent paroître deux fois de suite que sur une basse tenuë, ou sur des basses qui vont en sens contraire.

10^o Dans la succession des harmonies, si les notes fondamentales (*les premières notes*) sont à la basse, le mouvement contraire doit toujours regner entre la basse & l'harmonie.

Nous éprouvons l'effet de ces observations & de ces préceptes sur l'instrument; je fais appercevoir au Disciple que toutes ces précautions sont nécessaires à cause
des

des quintes & des octaves, & qu'il faut encore très souvent omettre l'unisson de la basse, pour ne pas placer des mauvaises octaves; une autrefois il faut répéter la basse à une octave plus bas ou plus haut; une troisième fois il faut répéter l'harmonie d'une position plus élevée ou d'une position plus baissée: & s'il a oublié ce que j'ai dit au sujet des quintes & des octaves dans la note de la page 18, je le répète ici...

REGLE DES QUINTES & DES OCTAVES.

Pour bien aller d'une quinte à une autre quinte, d'une octave à une autre octave, & de deux sons d'un intervalle quelconque à une quinte ou à une octave, il faut donner aux sons le mouvement oblique ou le mouvement contraire.

Je répète aussi la Règle concernant l'étendue, & je dis que pour écrire correctement la construction harmonique, il faut que la basse ne soit jamais trop éloignée de l'harmonie, que les deux peuvent être ensemble dans une même octave, mais que leur plus grand éloignement ne doit pas passer deux octaves & une tierce.

Si le Disciple à bien suivi mon discours, & s'il se rapelle un peu mes propres exemples, il me fera sans doute quelques objections, & me dira que je n'ai pas trop scrupuleusement observé les Regles moi même ; alors je lui dirai que les unissons des basses répétés de tems en tems dans l'harmonie ne doivent pas être comptés parmi les octaves de la Regle ; que les sons de l'harmonie doublés vers l'aigu & les sons de la basse doublés vers le grave n'empêchent pas, que le fond ne soit placé dans l'étendue prescrite. S'il insistoit sur quelques quintes, qui dans les sollicitations du repos de Dominante prennent le mauvais chemin, je lui dirois qu'il ne faut pas toujours regarder de si près, & qu'un bon effet couvre bien une petite irrégularité.

La SCIENCE & la PRATIQUE des ACCORDS.

CETTE partie de l'éducation Musicale n'est pas nouvelle; on l'a déjà traitée séparément dans des ouvrages intitulés *Ecole de la générale basse, Traité des Accords, &c.* Mais j'ose croire, que le Lecteur qui voudra me suivre, & parcourir avec moi les planches de la troisième partie de mes *Nouvelles Leçons de Clavecin*, trouvera du Nouveau tant pour le fond que pour la forme, quand même il seroit très savant sur les accords.

Je pourrois répéter ici ce que j'ai dit plus haut sur la Lecture Musicale, & dire qu'il y a aussi deux chemins pour arriver à savoir lire & pratiquer les accords; qu'on parvient à ce talent distingué ou par une route obscure, hérissée de ronces & d'épines, toujours couverte des ténèbres les plus épaisses de la nuit; ou par un chemin facile, agréable, couvert de fleurs, & toujours éclairé par la lumière la plus brillante du jour: je pourrois indiquer les deux chemins; mais je crois que je remplirai la tâche que je me suis imposé
ici,

ici, en développant un peu ma méthode d'enseigner ; l'Amateur qui voudra l'essayer, & prendre de mes Leçons sur les Accords saura bientôt par l'expérience, que cette science n'est pas aussi difficile, ni aussi longue qu'elle l'est communément quand elle est enseignée d'après l'ancienne méthode.

Devant le clavier, & la planche du N^o I de ma science des accords sous les yeux, nous étudions le nombre & la nature des accords simples, leurs signes orthographiés de manière à pouvoir reconnoître les mauvais chiffres comme les bons. Nous examinons la division des accords simples en accords consonnans & en accords dissonans ; leur division en accords faux ou diminués, en accords superflus, en accords majeurs ou mineurs, & en accords communs aux deux modes.

Pendant cette étude qui n'applique que la mémoire, je raisonne avec le Disciple, & je lui fais découvrir la gamme de chaque accord simple ; lui rappelant la division de la gamme en sons consonnans & repos, & en sons dissonans, sollicitants ou appellants, il désigne de lui même les notes qui doivent succéder à chaque accord pour le sauver, en

cas qu'il est dissonant; de lui même il fait aussi résoudre les accords consonnans quand ils sont regardés comme *contraste & sollicitation*. J'indique les intonations de tons qui renferment les notes des accords consonnans, & les harmonies dissonnantes qui renferment les notes des accords dissonans.

Pour ne pas fatiguer la tête, nous apprenons cette Leçon petit à petit, parcourant légèrement & souvent la planche qui contient tous ces principes, elle sert d'introduction à chacune des Leçons suivantes: j'ordonne mes questions de manière à pouvoir abrégé, faciliter & éclairer l'étude du Disciple; en peu de tems il fait répondre sur ces objets, verbalement & sur l'instrument il donne les résolutions les plus savantes aussi bien que pourroit le faire un Professeur.

Dans les Planches du N^o II nous étudions la nature, les signes, le nombre, la division & l'emploi des accords composés consonnans.

Les exemples non mesurés sont écrits constructivement suivant les notions de la science harmonique développée dans la partie précédente; les basses de construction sont parfois embellies; par ce moyen mon Disciple

ciple répète & perfectionne un talent, tandis qu'il apprend un nouveau. Les Regles sur l'ordonnance des positions des accords avec la basse, sont indiquées par le discours & par l'exemple. Tout va par gradation ; les accords consonnans sont produits d'abord par quelques consonnances, & puis par toutes les consonnances de la gamme ; les accords consonnans sont enchainés d'abord dans quelques tons voisins, ensuite dans tous les tons analogues, enfin les accords consonnans seuls composent des morceaux où regne la plus grand variété de tons, qui puisse entrer dans la construction de *l'Ariette* & dans la construction du *Récitatif*.

Dès que mon Disciple est un peu familiarisé avec l'enchainement des accords composés consonnans, nous allons au N^o III pour faire connoissance avec les accords composés dissonans : l'inspection, l'examen & une très petite étude des deux Tables, mettent le Disciple au fait du nom, du signe, du nombre & de la division des accords composés dissonans ; il y trouvera, non seulement les accords les plus usités en Musique, mais aussi tous ceux qui sont possibles.

Le

Le N° IV indique les accords *de la Règle de l'Octave*, d'abord un seul accord accompagne chaque note de la gamme, c'est chaque fois l'accord le plus propre au degrés, & le plus fréquent dans notre Musique; ensuite tous les accords ordinairement usités sont distribués entre les huit degrés de la gamme. Je m'arrête un peu à cette Leçon, pour faire transposer au Disciple les deux exemples; je les lui fais noter & chiffrer dans toutes les octaves; j'exige qu'il exécute chaque fois ses notes chiffrées sur l'instrument; sur lequel je lui fais aussi transposer nos exemples de tête.

Pratiquant les exemples du N° V, nous apprenons l'emploi des accords dissonans mêlés dans la construction avec les accords consonnans.

Enfin le sixième & dernier numero de cette partie offre quelques exemples de curiosité: 1° Les accords consonnans sont mêlés avec les accords de la seconde Table, & sont enchainés sur la même basse. 2° Les accords consonnans sont mêlés avec les accords de la première Table, & sont aussi enchainés sur la même basse.

C O M P O S I T I O N.

SAVOIR imaginer un chant, & le distribuer aux voix & aux instrumens ; Savoir faire & adapter au chant une, deux & trois parties accompagnantes ; & savoir mettre le chant & les accompagnemens en partition, sont les trois grands talens de la Composition.

On sépare trop aujourd'hui les talens de l'Art des talens du Génie, & on apprend trop facilement le grand Art d'écrire en partition ; nous sommes inondés de Musique, l'Harmonie & la Mélodie sont noyées dans un déluge de notes. . . Que n'est il couvert, cet Art, d'un voile mystérieux, impénétrable au vulgaire des Musiciens ! Les enfans du Génie seuls sont dignes de savoir écrire cette Langue merveilleuse, qui exerce son empire sur toute la Nature : c'est au milieu d'un sanctuaire imposant qu'il faudroit les instruire ; là, on pourroit convaincre le Disciple que la Langue musicale est une Langue sacrée, qu'il faut être inspiré pour oser l'écrire. C'est au Temple

ple

ple de *Delphes*, qu'on initioit les enfans consacrés à *Apollon* dans les mystères *d'Orphée* : là, on ne profanoit pas la Langue sacrée par nos petits mots *Canon, fugue, remplissage, cadence interrompue, motifs, thème, arranger les notes en sextuor, &c.* On s'en servoit pour exprimer le beau en moral, & pour peindre le beau en physique. Le Prêtre du Temple disoit à ses Disciples : consultez le sentiment, & prononcez les accens précipités & coupés de la passion : chantez les aimables affections : employez les sons les plus hardis, si vous voulez imiter la Nature dans ses phénomènes : regardez *les Graces*, si vous voulez dessiner les pas du mouvement. Accompagnant votre chant, pensez que la tempête a ses accessoires propres ; que la physionomie & les gestes de la passion sont plus variés & plus animés que ceux d'une légère affection, &c. &c.

Le Disciple arrivé ici par l'étude de la science harmonique & de la science des accords, est préparé pour les grands talens de la Composition : même il peut sans vanité se croire déjà un petit Compositeur, s'il fait

imiter les Exemples de la seconde & de la troisieme partie de *mes Nouvelles Leçons de Clavecin* ; s'il fait faire des constructions harmoniques & des basses chiffrées, & s'il fait animer ces constructions & ces basses par la Mélodie ; avec cela s'il a reçu les dons du Génie, il est digne d'entrer dans le sanctuaire *d'Apollon* ; & il peut espérer d'être un jour grand Compositeur, s'il est guidé par un bon Maître.

Je suspend mes Leçons de Composition jusqu'à ce que je me fois élevé au suprême rang par des sonates, des concertos, des scènes & des Operas : alors je donnerai au Disciple le précepte & l'exemple, il aura plus de confiance ; une fois applaudi, mes instructions seront aussi des Oracles, & mon avis fera une Regle du beau. Aujourd'hui je pourrois bien ne pas toujours être d'accord avec l'opinion du jour, blâmer ce qu'on approuve & recommander des chants & des accompagnemens qui ne sont pas de mode : le Disciple pourroit être dégoûté de mes Leçons, en s'entendre dire, quel est l'ignorant qui vous a enseigné cela ; & s'il avoit la tête assez forte, pour conserver sa confiance

ance

ance malgré ces petits complimens, il n'ose-
rois jamais se dire Eleve d'un homme qui
n'a pas primé sur les Theatres d'Italie, d'An-
gleterre, de France & d'Allemagne : ce
silence m'affligeroit, car il est triste d'éclairer
les autres, de les faire briller, & de ne pas
être apperçu. En attendant que je puisse
faire comme un autre *Apollon*, . . . , j'envoie
mes Disciples docils & bien préparés aux
grands Maîtres, qui ont le doux plaisir d'être
les Oracles des grandes Villes : j'espere de
recevoir quelques complimens, s'il leur ar-
rive un Disciple instruit jusqu'ici par moi,
ou par l'étude des trois parties de mes *Nou-
velles Leçons de Clavecin*.

Le Lecteur qui aime à mettre des bornes
à l'éducation Musicale, fera content de ce
chapitre, il croira voir les limites qu'il faut
placer entre le talent de l'Amateur & le ta-
lent du Musicien. Un autre qui n'a pas une
haute opinion de la Musique, me demandera
ce que le Maître merveilleux pourra dire de
plus à son Eleve. A ce dernier je répond,
qu'il peut faire mille & mille observations
nécessaires sur la Composition du chant ;
sur la division & sur la différence du chant
instru-

instrumental & du chant vocal ; sur le chant convenable & le plus propre à telle & telle Poësie, à telle & telle Langue, à tel & tel pays ; car le chant est aussi varié que la Parole, la différence est souvent très sensible d'une province à l'autre.

Sur le *Contrepoint* (*) ou *Composition* à plusieurs parties, il y a autant de réflexions à faire & plus encore ; mais je laisse aux Maîtres de *Composition* & de *Contrepoint* le soins de développer ce chapitre ; c'est à eux, à éclairer le public sur le talent qui les élève si haut : élevé à mon tour je renchérirai sur eux, si je puis.

(*) *Punctum & puncta contra punctum : & aujourd'hui notam & notas contra notam.*

ERUDITION MUSICALE.

VOICI enfin le dernier chapitre de l'education Musicale; ayant formé le Disciple dans la science & dans la pratique de l'art, on peut orner son esprit, & lui parler de l'origine des sons de l'octave, de la naissance de nos deux modes, du principe des harmonies & des accords, de l'ancienneté de la Musique, de ses progrès, des systèmes, enfin de l'histoire de la Musique, des Auteurs, des instrumens & des Musiciens.

Ici je reprend mon Disciple, en cas qu'il revient à moi, & nous causons ensemble sur toutes ces matieres. Nous ne tenons plus un ordre constant, nous suivons les objets comme ils se presentent à notre esprit; tantôt nous parlons des anciens & tantôt des modernes, tantôt de la Musique & tantôt des instrumens; une autrefois nous encensons le Génie & l'esprit des Auteurs, qui ont enrichi la Musique de chef-d'œuvres & de bons ouvrages pour éclaircir l'art & pour faciliter l'étude; par fois nous admirons la patience des Auteurs qui ont compilé & copié des volumes

volumes in quarto & in folio pour nous offrir les curiosités Musicales de tous les siècles.

Si mon Disciple a entendu parler quelques uns de ces jaloux, qui aiment mieux encenser les morts que de rendre justice aux vivans ; il me fera beaucoup de questions sur les *Grecs*, je lui dirai ce que ma mémoire me fournira sur leur gamme, sur la diversité de leurs modes & de leurs genres, sur le système de Pythagore & sur ses nombres mystérieux... S'il veut savoir mon opinion particulière, je lui dirai, que je ne crois pas qu'on puisse avoir une idée juste du talent Musical des *Grecs* ; leurs chef-d'œuvres de Musique n'ont pas pris la même route que ceux qu'ils nous ont laissé sur l'Eloquence & sur la Poësie ; nous ne pouvons savoir leur maniere de noter que par conjecture : nous changerions peut-être d'avis, si nous pouvions mettre leurs œuvres à côté de l'extase de leurs Poëtes ; pouvant examiner & comparer, nous serions certainement aussi étonnés, que le sera la Postérité, si l'enthousiasme de nos amateurs fanatiques lui parvient avec nos chef-d'œuvres.

Je crois aussi que le système & la théorie de Pythagore n'ont pas plus contribué à la

per-

perfection de la Musique Greque, que nos systêmes & nos théories modernes ne contribuent à la perfection de notre Musique; nous avons des chef-d'œuvres, & la plûpart de nos bons compositeurs ignorent les systêmes & les théories tant anciens que modernes; les productions du Génie ont de tout tems précédées les observations de l'Art.

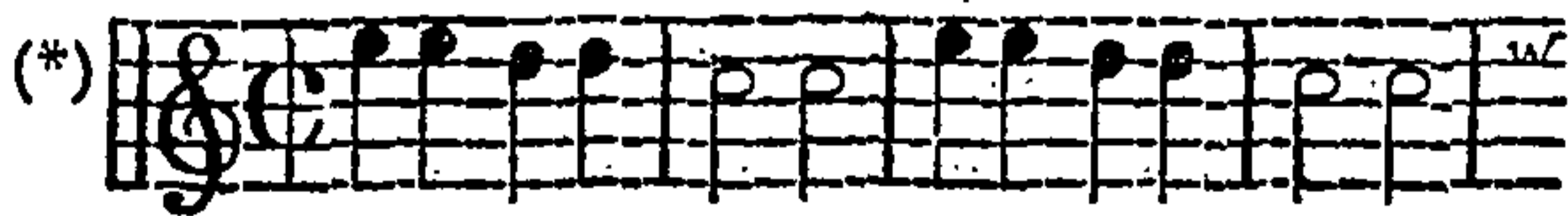
Je pourrois dire autant des nombres mystérieux. . .

1, 2, 3, 4, & . . . 10;

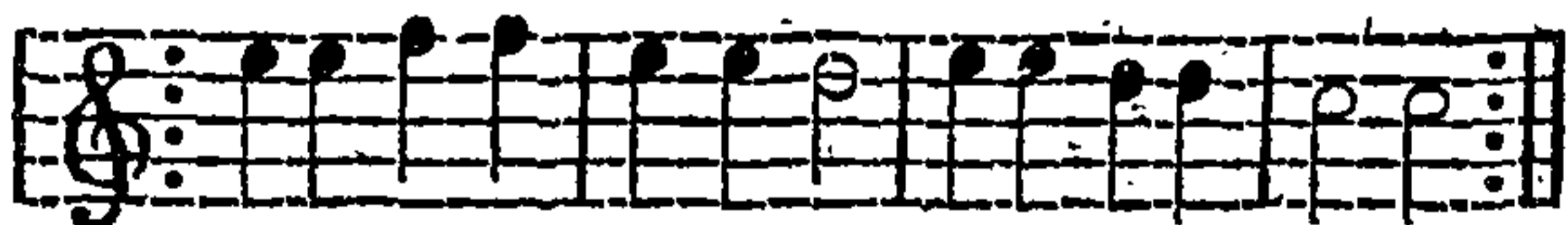
car le *Tetrachorde*, l'échelle ou la gamme de quatre notes & antérieur aux observations de Pythagore; *Eve* (selon un Auteur Allemand) a chanté le *susa* (*) du *Tetrachorde* naturel. . .

Ut ré mi fa (c d e f)

pour faire dormir *Cain*; & on a continué
G pendant



Suse :: :: :: :: ::



Suse liebes Kindelein, suse :: ::

pendant 3 4 3 4 ans à faire des chansons
& de la Musique avec les notes de trois *Tetrachordes* simples...

ut ré mi fa (*c d e f*);

ré mi fa sol (*d e f g*);

mi fa sol la (*e f g a*) :

& de trois *Tetrachordes* doubles...

ut ré mi fa, mi fa sol la;

c d e f, e f g a;

si ut ré mi, mi fa sol la;

b c d e, e f g a;

mi fa sol la, si ut ré mi.

e f g a, b c d e.

Enfin Pythagore est venu, d'abord il a chanté comme les autres; mais les notes des *Tetrachordes* simples & doubles ne suffisoient pas à son vaste Génie, il a composé une échelle nouvelle, & a placé quatre *Tetrachordes* les uns à coté des autres de la maniere suivante...

Si ut ré mi, fa sol la sibémol,

b c d e, f g a bbémol,

si ut ré mi, mi fa sol la.

b c d e, e f g a.

Au grave de ces quatre *Tetrachordes* il a répété l'unisson *a* de la dernière note aigue pour

en

en faire la note principale, la tonique de son échelle.

Cherchant dans ses promenades un moyen physique, qui puisse guider l'oreille dans l'intonation de tant de *Tetrachordes*, & dans l'accord des instrumens, le hazard l'a fait passer devant la boutique d'un forgeron, dans laquelle quatre marteaux résonnant sur l'enclume donnèrent Leçon au premier Génie du Siècle: Pythagore distingua un son fondamental, une quinte, une quarte, & une octave; il examina l'enclume & les marteaux; il vît une inégalité de poids dans les marteaux; il attachâ les mêmes poids à quatre cordes, d'une égale grosseur & longueur, suspendues au plancher; il pinça les cordes ainsi tendues, & il entendit de nouveau un son grave, sa quinte, sa quarte & son octave: il soumit ces observations à l'examen, & forma le système de la division des cordes. *L'unité* devint le principe de toutes choses, & *dix* toute la Nature: Pythagore donna à *quatre* c'est à dire au *nombre quaternaire* toute la puissance de *dix*; car dit-il.....

I, 2, 3 & 4, font **IO**.

I, Donne la tonique, le son fondamental; $\frac{1}{2}$, son octave; $\frac{2}{3}$, sa quinte; $\frac{3}{4}$, sa quarte: 4, indique le nombre des degrés du *Tetrachorde*; 3, le nombre des intervalles qu'il faut franchir pour parcourir les degrés du *Tetrachorde* tant en montant qu'en descendant; 2, le nombre des intervalles de tons; & 1, le nombre des intervalles de demiton du *Tetrachorde*. 4, indique le nombre des *Tetracordes* renfermés dans l'étendue des voix & des instrumens; &c.

2286 ans après Pythagore on a augmenté le sacré collège des nombres mystérieux: Rameau, écoutant les cloches de clermont, a consacré à l'Harmonie les nombres. . .

5, 12 & 17;

mais aussi des siècles après la pratique de la Musique à plusieurs parties.

Le son d'une cloche n'est pas simple, outre le son grave on entend distinctement résonner à l'aigu un son à la douzième & un autre à la dix septième: la douzième rapprochée d'une octave vers le fondamental, fait sa quinte; & la dix septième rapprochée du
fonda=

fondamental de deux octaves, fait la tierce : le nombre $\frac{4}{5}$ donne cette tierce.

Le son de la corde vibrante a aussi les mêmes répliques ou harmoniques, mais leur effet est moins sensible que dans les corps sonores ; on peut néanmoins distinguer cet effet sur le clavecin, & même sur un bon Piano ; approchant l'oreille du dessus & jouant bref le second c de la basse ; quittant subitement la touche, les vibrations de la corde sont étouffées & les frémissemens des harmoniques deviennent sensibles, ils sont même assez forts pour faire sauter des petits morceaux de papier fort léger, qu'on auroit mis sur les cordes. Les frémissemens des harmoniques sont aussi très sensibles si on joue un son de contre basse dans la boutique d'un Luthier.

Il faudroit aujourd'hui sacrer encore bien des nombres, car dans notre théorie & dans notre pratique la tierce mineure, la sixte majeure & la sixte mineure sont aussi des accords consonnans (*).

Quant

* Dans la planche qui termine *mes nouvelles Leçons de clavecin*, je fais voir à mon Disciple tous les nombres sacrés & tous les nombres profanes de la Musique ; les sons de notre octave y sont représentés par les nombres & par les lignes.

Quant à la diversité des modes de Musique, je dis au Disciple, qu'il est possible qu'il en fut chez les anciens comme chez nous; le placement des deux demitons de notre gamme fait la différence de nos deux modes; en majeur ils sont placés entre tierce et quarte, et entre septieme et octave; et en mineur ils séparent la seconde de la tierce, et la sixte de la quinte: le placement du demiton entre les degrés du *Tetrachorde* au grave, à l'aigu et au milieu, a pu faire aussi une très grande différence. D'ailleurs ils avoient peut-être un *Diapason* (un *Ami la*) fixe tant pour les voix que pour les instrumens; alors un *Tetrachorde*, un ton plus ou moins aigu, plus ou moins grave, aura pu être consacré à une expression déterminée. Nous disons bien nous, que le mode mineur est triste, que le mode majeur est gai, que le ton majeur de *mibémol* est majestueux, que le ton majeur de *mi* est brillant, que le ton mineur de *fa* est touchant et pathétique, qu'on endore les gens en *ut*, est qu'on les enterre en mineur de *la* ou en mineur de *mi*, &c. Nous parlons ainsi, quoique nous Confondons les effets par. des continuels changemens de notre

A mi la. Que ne pourroient dire un jour nos Poètes de nos 24 tons, si nous avions le bon esprit de ne pas tant courir aux sons extraordinaires et forcés, c'est dans un petit cercle circonscrit et proportionné avec nos organes, qu'il faut chercher la beauté et la puissance des sons tant pour la voix que pour les instrumens : L'*A mi la* fixé dans l'étendue des vrais sons, l'expression particulière de chaque ton seroit bientôt sentie, alors on pourroit bien trouver dans notre Musique les merveilles des modes grecs.

Parlant des Musiciens, nous négligeons leur histoire personnelle, et nous nous occupons seulement de leur esprit Musical; nous suivons leur génie producteur et leur génie observateur : je fais remarquer au Disciple que l'un embellit l'Art, et que l'autre l'ennoblit; que le premier est plein de feu et de désordre; que le second est plein d'ardeur et de méthode; que l'un brille, et que l'autre éclaire.

Ici je suis un peu embarrassé, je ne puis rien dire de mémoire sur la marche de l'esprit Musical; pour indiquer comment il procède dans ses recherches & dans ses productions,

ductions, il faudroit puiser le modèle en moi même ; car les gros livres d'histoires nous offrent bien les anecdotes de la vie privé du Musicien, les dates de la publication de ses productions, avec un grain d'encens ou avec des volumes de critiques, mais rien sur la marche de leur esprit. C'est pourtant ce qui, à mon avis, forme le plus beau chapitre de l'érudition : je m'en tire le mieux que je puis ; par des petits extraits de l'ouvrage, je donne la marche de l'esprit de l'Auteur.

Parlant des vivans aussi bien que des morts, il peut se faire, que mon Disciple me prenne aussi pour quelque chose & me fasse beaucoup de questions sur mon propre compte ; en ce cas je fais taire la modestie, & je parle moi même de mon esprit musical ; je lui fais la petite histoire de mes recherches & de mes productions à peu-près dans les termes suivans. . . .

Sans principes, sans théorie, j'ai appris la Musique, & je suis parvenu, comme tant d'autres, à être un petit personnage merveilleux, sans savoir *comment* ni *pourquoi*. Un jour, fatigué de mon talent matériel, j'ai cherché la lumière dans les Livres de Musique ;

sique; j'ai travaillé en vain: j'y ai trouvé, à la vérité, des raisons pour expliquer le talent du Facteur d'Instrumens & les effets du corps sonore avec un fond d'érudition, pour pouvoir disserter sur la Musique des Anciens, & pour pouvoir critiquer la Musique des Modernes; mais rien n'a satisfait mon esprit, qui vouloit des éclaircissemens sur l'Art même. D'abord j'ai accusé mes facultés intellectuelles; ensuite j'ai causé avec les *Célèbres* du premier ordre. Cette tentative m'a raccommoqué avec moi même, mais elle m'a brouillé avec les Livres de Musique; j'ai vu qu'on pouvoit être un parfait Musicien, & ignorer tout ce qui est écrit sur la Musique.

Je n'ai pas pu me résoudre à errer toujours dans les ténèbres: j'ai médité & analysé le talent du Musicien; j'ai vu qu'il connoissoit les *tons*, les *accords*, l'*harmonie* & la *mélodie*. J'ai décomposé les Partitions de nos Compositeurs, je les ai dépouillées de la mesure pour en extraire la substance; j'ai trouvé *une chaîne de tons* & *une suite d'accords*; j'ai rassemblé & rapproché les accords pour les considérer de deux manières, relativement

à la gamme du ton, & relativement à la basse; les considérait relativement à la gamme, je leur ai donné le nom d'*harmonies consonnantes* & d'*harmonies dissonantes*; les considérant relativement à la basse, je leur ai laissé le nom d'*accords*. La considération des combinaisons ou des ensembles de sons, relativement à la gamme, m'a paru essentielle; aussitôt j'ai fait abstraction du nom d'*accords*, pour ne m'occuper que de toutes les *harmonies* qu'on pourroit faire dans une seule gamme. Ensuite j'ai comparé la chaîne des tons & la suite des harmonies avec le discours: dans la Partition des hommes de génie, les tons & les harmonies me paroissoient ordonnés & construits suivant les règles de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique*.

Examinant & comparant ces matériaux j'y ai découvert des premiers élémens, des principes, qui m'ont garanti de l'erreur de ceux qui confondent la Musique avec les instrumens, & veulent expliquer les effets de l'Art avec des raisonnemens géométriques. J'ai vu à la vérité, que les rapports qui relient entre les *tons*, les *harmonies*, & les *accords*, sont la base de la science musicale,

comme

comme les rapports qui régissent entre les *lignes*, les *surfaces*, & les *solides*, sont la base de la science géométrique ; mais on mesure les uns avec la *regle* & le *compas*, tandis que l'oreille seule fait apprécier les autres.

Cette découverte m'a mené à la théorie qui regne dans mes Ouvrages. D'abord je me suis borné à l'utile ; j'ai pris les sons de l'Octave tels qu'ils existent aujourd'hui, tels qu'ils sont connus de tout le monde, & j'ai fait voir l'usage qu'on en fait & qu'on en doit faire dans notre Musique, pour en former l'harmonie & la mélodie. Ensuite je me suis élevé plus haut pour voir d'où nous viennent les sons de la gamme ; j'ai dirigé mes regards vers le *nord*, vers le *midi*, vers l'*orient* & vers le *couchant* ; ce riche présent nous vient il de l'*Egypte* ou de la *chine* ? Ou bien est il engendré par les *nombres mystérieux de la Grece* ? ...

Les Auteurs qui ont écrit avant moi, ont tous fouillé dans l'Antiquité pour ennoblir leurs idées ; l'exemple m'a séduit, j'ai remonté encore plus haut, pour donner à mon système une origine plus illustre ; j'ai pris l'homme sortant des mains de la Nature, pour

prouvèr que les sons de l'octave doivent être divisés en sons primitifs, *sons repos*, sons de la Nature; & en sons introduits, *sons appels*. Selon moi, voilà en Musique les loix & les Prophètes. . .

ut mi sol ut

c e g c

Sons innés, sons primitifs, sons naturels à la voix & à tous les instrumens.

fi *ré* *fa* *la*
b *d* *f* *a*

Sons appels, sons introduits par l'Art & par la succession des temps, pour *contraster*, pour dissonner avec les sons primitifs; sons qui chagrinent l'oreille & qui lui font désirer le retour du repos des sons de la Nature.

Ce système m'a paru si lumineux, que j'ai pris un ton d'Orateur & j'ai parlé *ex Cathedra* pour l'annoncer: voici l'exorde de mon discours. . .

L'Esprit humain, parfois solide & profond, ne se borne pas à observer & à cueillir les faits que la Nature lui offre de toute part; il les assemble, les divise, les distingue, les compare, & en déduit des vérités, avec
lesquelles

lesquelles il remonte jusqu'aux premiers principes des choses. Là, il contemple de nouveau la Nature, voit & admire ses opérations les plus secrètes.

D'autres fois, plus superficiel & plus téméraire, l'esprit, avec deux ou trois faits mal vus, s'élançe dans les vastes plaines du monde idéal : là, se livrant à l'imagination, il explique la Nature, &, d'un ton superbe, il dicte à l'Univers des loix.

Sur notre globe, la Nature opère lentement, le mystère voile toutes ses opérations ; la recherche est pénible, la vérité fuit & se cache.

Dans le monde idéal, tout est facile ; là on fait tout sans rien apprendre ; le feu sacré, répandu par tout dans ce pays divin, échauffe tellement l'esprit le plus pauvre, qu'il parle de tout agréablement : il fait si bien embellir le mensonge même, que les mortels le prennent souvent pour la vérité.

C'est des sons sur-tout qu'on s'occupe dans ces régions aériennes ; on y fixe le temps, le lieu, & la méthode d'après laquelle l'octave s'est complétée de treize sons ; on trace aux sons la route de la mélodie ; on calcule
pour

pour découvrir les sons qui doivent s'unir dans l'harmonie; on marque les sons qui doivent accompagner la Mélodie. . .

Les doctrines qu'on nous envoie sur cet Art enchanteur, sont tant respectées ici-bas, que le Génie même quitte souvent sa Lyre, pour nous dicter, du haut du monde idéal, des règles & des préceptes.

Malgré tant d'efforts, rien n'est plus obscur encore que la théorie de la Musique. A peine distingue-t-on le *Génie*, l'*Habilité* & l'*Art*, trois divinités souvent confondues & rarement réunies dans la même personne, mais toujours recommandables quoique séparées. Par-tout on doit admirer les chefs-d'œuvres du Génie: on peut toujours se plaire avec le *Virtuose*; son habileté transmet à l'ame des plaisirs purs & innocens. L'Artiste-observateur & *Maître* est le seul avec qui on peut s'instruire. Rien n'est pourtant plus ordinaire que de demander des conseils au *Génie*, au *Virtuose*. Eh! si par malheur ces deux Dieux raisonnoient, leur feu divin seroit bien vite éteint: alors, pour nous amuser, on réciteroit sur la scène fort sagement des *De profundis*; on y chanteroit des *Libera*. . .

L'Origine

L'Origine des sons de l'octave, la naissance des deux modes, la formation & la succession des harmonies, sont les premiers objets de la théorie musicale. Pour en avoir quelques idées exactes, observons & consultons la Nature, &c. &c.

Ici nous allons à la dernière planche de *mes Nouvelles Leçons de clavecin*, qui est consacrée aux Systèmes, & je montre au Disciple ces objets visiblement expliqués par mon Système des *appels*; je prouve que la division de la gamme, en sons de la nature & en sons *appels*, est une principe fécond, tant pour l'invention de la gamme, de la mélodie & de l'harmonie, que pour l'explication des différens objets de l'art & de la science Musicale. Mais, pour que mon Disciple ne mette pas trop d'importance à toutes ces choses là, je lui rappelle que nous sommes au chapitre de l'erudition, que nous savions la Musique avant que de venir ici: que les systèmes sont indifférens, qu'il peut adopter celui qui lui plait le plus, qu'il peut les rejeter tous, & raisonner à sa fantaisie sur les différens objets de L'Art qu'il possède.

Le Système des *appels* n'est pas la seule acquisition que j'ai rapporté du monde Primitif;

tif ; j'ai aussi fait une provision de principes sur la Composition du chant ; sur la nécessité de varier le chant pour le rendre propre aux Langues & aux Pays ; sur le goût du chant puisé dans l'accent & dans l'esprit de la Langue ; sur la nécessité de consulter les mouvemens extérieurs des peuples pour l'accompagnement du chant & pour la Musique instrumentale ; & sur mille autres connoissances nécessaires tant pour bien composer la Musique que pour bien la juger (*).

A cet article j'arrête : je remets mes observations sur cette partie de L'erudition avec mes Leçons de Composition que j'ai suspendu dans le chapitre précédent par de bonnes raisons, qui sont plus fortes ici ; le Fanatisme exerce aujourd'hui son empire sur la Musique, heurtant quelques opinions sacrées, je pourrois être sa victime. . . Un *bravo* nous échappe par hazard au spectacle qui est entendu par nos amis & par nos voisins qui ont quelques egards pour nous ; il est répété ce *bravo*, & devient *bravissimo* ; le *bravissimo*

nous

* Une partie de ces principes est déposée dans mon *Tolérantisme Musicale*.

nous enthousiasme, & l'enthousiasme se communique; nous devenons les chefs du *chorus*; les Heros de la piece font une humble révérence; nous prenons cela pour nous, dès ce moment nous sommes leur protecteurs ou leur esclaves; & nous dédaignons le goût & le talent Musical de tous ceux, qui ne partagent pas notre enthousiasme; souvent même nous devenons ennemis de ceux qui portent leur encens à un autre *Idole*, mais ennemis à leur dire des injures à les haïre & à les persécuter (*). . . Je ne condamne aucun culte, mais ne pouvant servir toutes les Divinités, je garde mon opinion *in pectore* crainte de choquer une Secte quelconque; j'aurai déjà assez d'ennemis si ma brochure a quelques merites telle qu'elle est. Au temps indiqué je continuerai l'histoire de mon esprit Musical, & dans une brochure séparée je développerai mes principes & ma méthode sur les Leçons de Composition, de Contrepoint & de la dernière partie de l'Erudition.

(*) Hélas! j'ai la triste expérience, qu'un moment d'extase, non partagé, peut changer la tête & le cœur des meilleurs amis. Le Fanatisme n'attaquoit autrefois que les fots & les ignorans; aujourd'hui il triomphe souvent de l'Esprit & du Génie,