

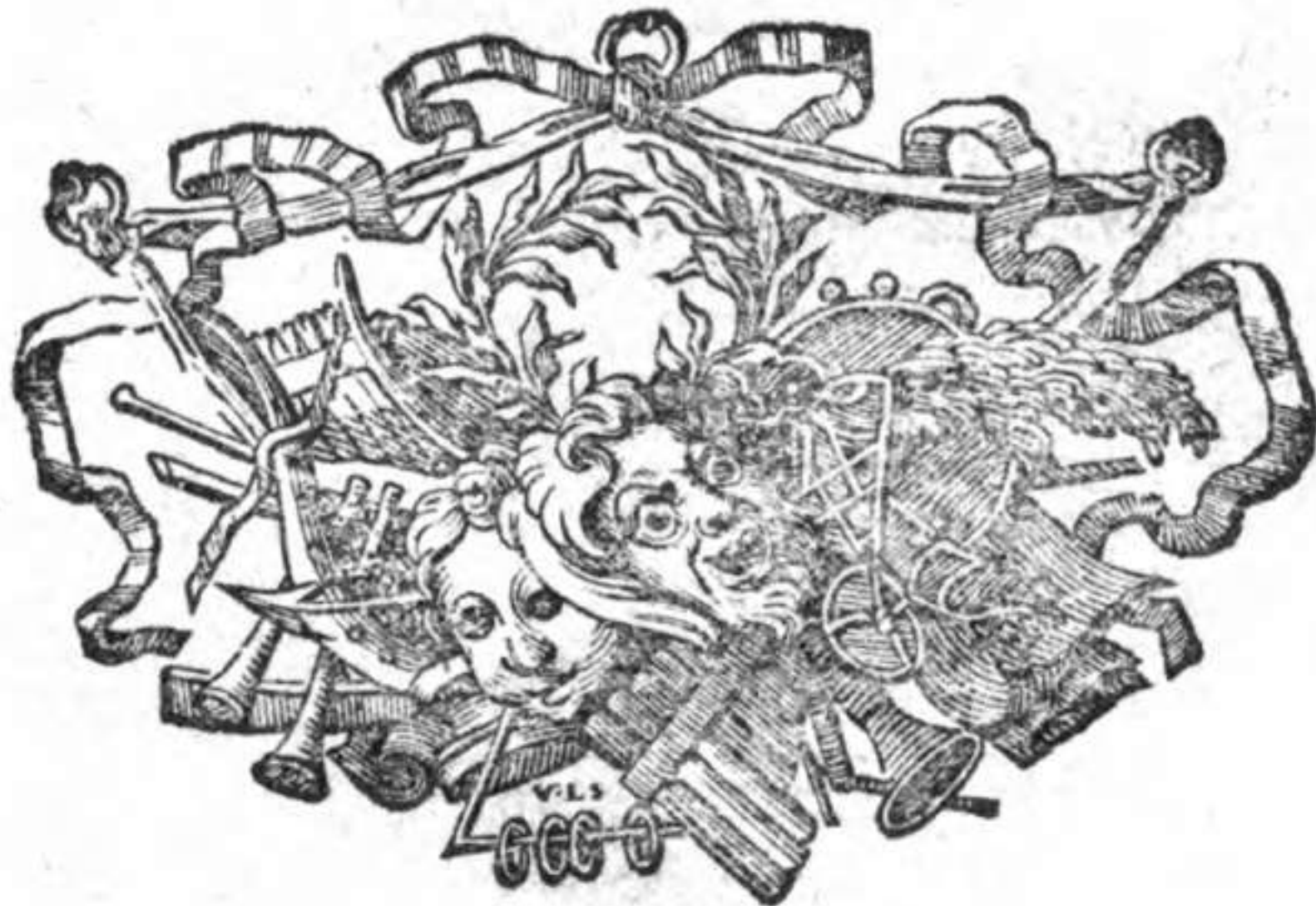
OBSERVATIONS

SUR

NOTRE INSTINCT POUR LA MUSIQUE, ET SUR SON PRINCIPE;

*Où les moyens de reconnoître l'un par l'autre,
conduisent à pouvoir se rendre raison avec
certitude des différens effets de cet Art.*

Par Monsieur RAMEAU.



A PARIS,

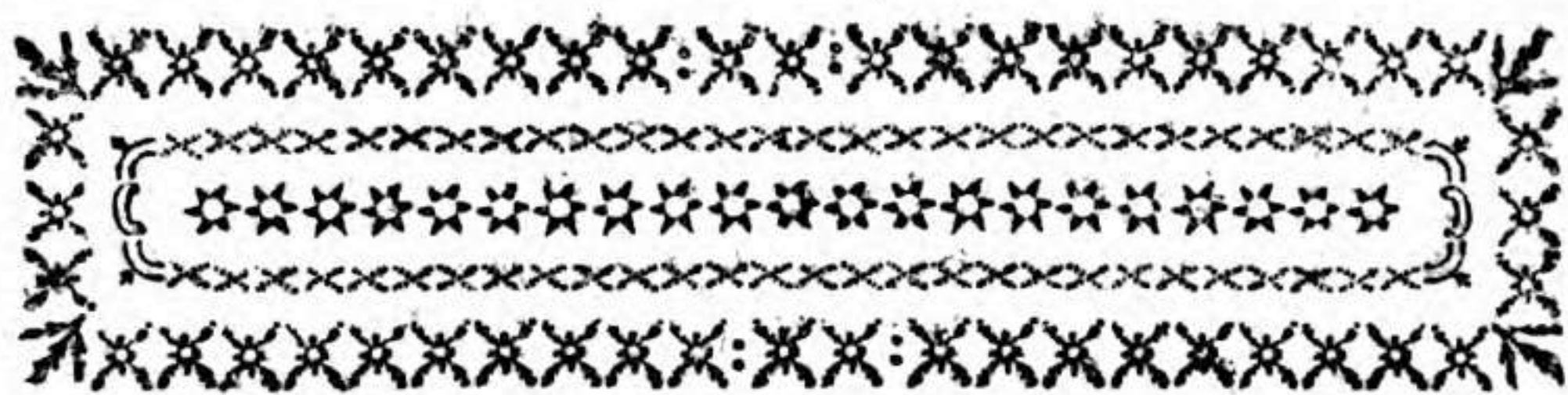
Chez { PRAULT Fils, Quai de Conti, à la Charité.
LAMBERT, rue de la Comédie Française, au Parnasse.
DUCHESNE, rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. D C C. LIV.

AVEC PRIVILEGE ET APPROBATION.

099287

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS



PRÉFACE.

P O U R jouir pleinement des effets de la Musique , il faut être dans un pur abandon de soi-même , & pour en juger , c'est au Principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter. Ce Principe est la Nature même , c'est d'elle que nous tenons ce sentiment qui nous meut dans toutes nos Opérations musicales , elle nous en a fait un don qu'on peut appeller *Instinct* : consul-

iv *PREFACE.*

tons-la donc dans nos jugemens , voyons comment elle nous développe les mystères avant que de prononcer : & s'il se trouve encore des hommes assez pleins d'eux-mêmes pour oser en décider de leur propre autorité , il y a lieu d'espérer qu'il ne s'en trouvera plus d'assez foibles pour les écouter.

Un esprit préoccupé , en entendant de la Musique , n'est jamais dans une situation assez libre pour en juger. Si dans son opinion , par exemple , il attache la beauté essentielle de cet Art aux passages du

PREFACE. v

grave à l'aigu, du doux au fort, du vif au lent, moyens dont on se fert pour varier les bruits, il jugera de tout d'après cette prévention, sans réfléchir sur la foiblesse de ces moyens, sur le peu de mérite qu'il y a à les employer, & sans s'appercevoir qu'ils sont étrangers à l'Harmonie, qui est l'unique baze de la Musique, & le principe de ses plus grands effets.

Qu'une ame vraiment sensible juge bien différemment ! Si elle n'est pénétrée par la force de l'expression, par ces peintures vives dont l'Harmonie est

vj *P R E F A C E.*

seule capable , elle n'est point absolument satisfaite : non qu'elle ne sçache se prêter à tout ce qui peut l'amuser ; mais du moins n'apprécie-t'elle les choses qu'à proportion des effets qu'elle en éprouve.

C'est à l'Harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions , la Mélodie ne tire sa force que de cette source , dont elle émane directement : & quant aux différences du grave à l'aigu , &c. qui ne sont que des modifications superficielles de la Mélodie , elles n'y ajoutent pour lors

PREFACE. vij

presque rien, comme on le démontre dans le cours de l'Ouvrage par des exemples frappans, où le principe se vérifie par notre Instinct, & cet Instinct par son principe, c'est-à-dire, où la cause se vérifie par l'effet qu'on éprouve, & cet effet par sa cause.

Si l'imitation des bruits & des mouvemens n'est pas aussi fréquemment employée dans notre Musique que dans l'Italienne, c'est que l'objet dominant de la nôtre est le sentiment, qui n'a point de mouvemens déterminés, & qui par consé-

viiij *PREFACE.*

quent ne peut être asservi par tout à une mesure régulière, sans perdre de cette vérité qui en fait le charme. L'expression du Physique est dans la mesure & le mouvement, celle du Pathétique, au contraire, est dans l'Harmonie & les inflexions : ce qu'il faut bien peser avant que de décider sur ce qui doit emporter la balance.

Le genre Comique n'ayant presque jamais le sentiment pour objet, il est par conséquent le seul qui soit constamment susceptible de ces mouvemens cadencés dont on fait

P R E F A C E. ix

honneur à la Musique Italienne, sans s'appercevoir cependant que nos Musiciens les ont assez heureusement employés dans le petit nombre d'Essais que la délicatesse du goût François leur a permis de risquer : Essais où l'on a prouvé, en se jouant, combien il nous étoit facile d'exceller dans ce genre. (a)

On peut regarder ce petit Ouvrage comme le résultat de tous ceux que j'ai donnés sur

(a) *Les Troqueurs* représentés aux Foires dernières de S. Laurent & de S. Germain, & la *Coquette Trompée* représentée à Fontainebleau en 1753.

x *P R E F A C E.*

le même sujet : & j'espère qu'on voudra bien me passer, en ce cas, quelques répétitions nécessaires à l'intelligence de ce qui s'y trouve lié de nouveau. Si je me suis un peu étendu sur certains articles qui n'intéresseront peut-être pas également tous les Lecteurs, quelques Auteurs, du moins, pourront y reconnoître en quoi ils ont pû se tromper.

Pendant que je travaillois à cet Ouvrage, où je n'avois d'abord en vuë que notre Instinct pour la Musique & son Principe, il a paru plusieurs

P R E F A C E. xj

Ecrits sur la Théorie de l'Art ,
(*b*) auxquels j'ai cru ne pouvoir mieux répondre qu'en profitant de mes premières idées pour mettre chacun en état ; non-seulement de juger par soi-même , mais de pouvoir se rendre raison des différens effets de l'Harmonie , sans qu'il en coûte beaucoup à l'esprit ni à la mémoire.

Il ne s'agit effectivement , pour parvenir à des connoissances qui ont pû paroître jusqu'à présent comme presque impénétrables , que de s'atta-

(*b*) Peut-être que les Auteurs de ces Ecrits me sçauront bon gré de ne les point nommer.

xij *P R E F A C E.*

cher uniquement aux produits du Corps sonore , produits qui se distinguent en deux genres , genres qui se reconnoissent par le rang qu'occupent ces mêmes produits dans l'ordre de la génération , rang qui , de son côté , se reconnoît par deux termes de l'Art très-significatifs d'ailleurs , sçavoir la *Dominante* , *Quinte* au dessus , & la *Soudominante* , *Quinte* au dessous : l'une indiquant que la Voix doit s'élever , l'autre qu'elle doit s'abaisser : l'une étant toujours secondée d'un nouveau *Diéze* ou *Béquare* , l'autre d'un nouveau *Bémol* ,

PREFACE. xiiij

l'une ayant généralement la force, la joye en partage, l'autre la foiblesse, la douceur, la tendresse, la tristesse : l'une & l'autre, enfin, nous servant le plus souvent d'interprètes dans nos expressions, lors, par exemple, que nous citons le *Diéze*, le *Béquare* en signe de force, de vigueur, & que nous élevons la Voix en pareil cas, & lorsque nous la baïssons & citons le *Bémol* en signe de mollesse, de foiblesse : si bien que le tout considéré avec un peu de réflexion se réduit à la plus grande simplicité.

Les Exemples contenus dans

xiv *PREFACE.*

mes Observations confirment la vérité des préceptes que je donne pour arriver à la connoissance des causes , & vont jusqu'à justifier le goût de la Nation sur les Ouvrages de Musique auxquels elle a accordé son suffrage.

Pour donner à ces préceptes toute la force nécessaire , il m'a fallu prouver l'Instinct par son Principe , & ce Principe par le même Instinct : ils font , l'un & l'autre , l'ouvrage de la Nature : ne l'abandonnons donc plus , cette mere des Sciences & des Arts , examinons-la bien , & tâchons

PREFACE. xv

déformais de ne plus nous laisser conduire que par elle.

Le Principe dont il s'agit , est non-seulement celui de tous les Arts de goût , comme le confirme déjà un *Traité du Beau essentiel dans les Arts, appliqué principalement à l'Architecture* , (c) il l'est encore de toutes les Sciences soumises au calcul : ce qu'on ne peut nier , sans nier en même tems que ces Sciences ne soient fondées sur les proportions & progressions, dont la Nature nous fait part dans le Phénomène du Corps sonore , avec des circonstances

(c) Par M. Briseux.

xvj *P R E F A C E.*

si marquées , qu'il est impossible de se refuser à l'évidence : & comment le nier ! puisque point de proportions , point de Géométrie.

Toute Hypothèse , tout Système arbitraire doit disparoître auprès d'un pareil Principe , on ne doit pas même se flater d'en découvrir jamais un aussi lumineux : si l'on y trouve déjà le germe de tous les Elémens de Géométrie , de toutes les règles de la Musique & de l'Architecture , que n'en peut-on pas attendre en le sondant plus scrupuleusement encore qu'on ne l'a fait ?

OBSER-



OBSERVATIONS

SUR

NOTRE INSTINCT

POUR LA MUSIQUE,

ET SUR SON PRINCIPE.



LA MUSIQUE nous est naturelle, nous ne devons qu'au pur Instinct le sentiment agréable qu'elle nous fait éprouver : ce même instinct agit en nous à l'occasion de plusieurs autres objets qui peuvent bien avoir quelques rapports avec la Musique, c'est pourquoi il ne

A

2 *OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT*
doit pas être indifférent aux personnes qui cultivent les sciences & les arts , de connoître le principe d'un pareil Instinct.

Ce principe est maintenant connu : il existe , comme on ne peut l'ignorer , dans l'Harmonie qui résulte de la Résonance de tout Corps sonore , tel qu'un Son de notre voix , d'une corde , d'un tuyau , d'une cloche , &c. & pour s'en convaincre encore davantage , il ne faut que s'examiner soi-même dans tous les pas qu'on fait en Musique.

Par exemple , l'homme sans expérience en Musique , de même que le plus expérimenté , prend ordinairement dans le milieu de

fa voix le premier Son qu'il entonne, dès qu'il chante de fantaisie, & monte toujours ensuite, quoique l'étendue de sa voix soit presque égale au dessous comme au dessus de ce premier Son : ce qui est absolument conforme à la résonance du Corps sonore, dont tous les Sons qui en émanent sont au-dessus de celui de sa totalité, qu'on croit entendre seul.

D'un autre côté, pour peu d'expérience qu'on ait, on ne manque guères, lorsqu'on veut préluder de soi-même, d'entonner de suite, toujours en montant, l'accord parfait composé de l'harmonie du Corps sonore, dont le genre, qui est *Majeur*, est toujours préféré

4 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
au *Mineur*, à-moins que celui-ci
ne soit suggéré par quelques rémi-
niscences.

Si l'on entonne ordinairement
la *Tierce* la première dans l'accord
parfait, en montant, quoique le
Corps sonore ne la donne qu'à la
double *Octave* qui est la 17^e, &
cela au-dessus de l'*Octave* de la
Quinte qui est la 12^e; c'est que
nous réduisons naturellement tous
les intervalles à leurs moindres
degrés, parce que l'oreille les
apprécie plus promptement, &
que la voix y arrive plus aisé-
ment; (a) mais il n'en fera pas
de même d'un homme sans expé-

(a) Voyez ma Réponse à M. Euler sur l'iden-
tité des *Octaves*, pag. 13.

rience , qui n'aura jamais entendu de Musique , ou qui ne l'aura point écoutée ; car il y a différence entre entendre & écouter. Si cet homme entonne un Son un peu grave , bien net & bien distinct , & qu'il laisse aller ensuite sa voix avec promptitude , sans être préoccupé d'aucun objet , pas même de l'intervalle qu'il voudra franchir , l'opération devant être purement machinale , il entonnera certainement la *Quinte* la première , préférablement à tout autre intervalle ; selon l'expérience que nous en avons faite plus d'une fois. (b)

(b) Le R. P. Castel a parlé de cette expérience dans le Journal de Trévoux.

6 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT

On sçait assez que la *Quinte* est la plus parfaite de toutes les consonances : la suite de ces Observations ne servira qu'à le confirmer.

Les moindres degrés naturels , appellés *Diatoniques*, ceux, en un mot, de la game *ut ré mi fa*, &c. ne sont suggérés qu'à la faveur des consonances auxquelles ils passent , & qu'ils forment en se succédant ; de sorte que ces consonances se présenteront toujours les premières à toute personne sans expérience. Au reste , dès qu'on voudra suivre l'ordre de ces moindres degrés , sans le secours d'aucune réminiscence , on montera toujours d'un *ton* , & l'on

descendra d'un *demi-ton*, surtout dès qu'on voudra retourner incontinent après au premier Son d'où l'on fera parti: par exemple, si l'on appelle *ut* ce premier Son qui représente un Corps sonore, sa *Quinte sol*, (c) qui résonne avec lui, s'emparera sur le champ de l'oreille, & voulant passer d'*ut* à son degré le plus voisin, ce *sol* se présentera pour lors comme nouveau Corps sonore avec toute son harmonie, qui consiste dans sa *Tierce majeure si* & dans sa *Quinte ré*; de sorte qu'on sera forcé par-là de monter d'un *ton* d'*ut* à *ré*, & de descendre d'un *demi-ton* d'*ut* à *si*.

(c) On dit *Quinte* au lieu de 12^e, & *Tierce* au lieu de 17^e à cause de leur identité ou æquifonance, qu'occasionne l'Octave.

D'un autre côté, après le *ton* en montant, on fera naturellement porté à en entonner un autre : le *demi-ton* ne s'y présentera que par réminiscence, parce que les deux *tons* forment la *Tierce majeure* qui résonne dans le Corps sonore, au lieu que le *ton* & *demi* ne forme qu'une *Tierce mineure* qui n'y résonne point ; mais aussi, après ces deux *tons*, on se sentira forcé d'en entonner un demi, pour passer à la *Quarte*, le troisième *ton* qui s'y refuse pour lors, donnant une dissonance : & c'est pour cette raison qu'on a toujours dit, parce qu'on l'a senti, que trois *tons* de suite n'étoient pas naturels : après ce dernier *demi-ton* en-

core, jamais il ne s'en présentera un autre ; le *ton* prévaudra dans toutes les oreilles pour arriver à la consonance de la *Quinte*.

Tel est l'empire des consonances sur l'oreille, qui n'est pour lors préoccupée que des degrés qui les forment, ou qui y conduisent ; ces consonances n'étant d'ailleurs que le produit de la résonance du Corps sonore : ce qu'il faut bien remarquer, puisqu'on n'en peut inférer autre chose, sinon que le principe démontré est l'organe de toutes ces facultés qu'on vient de reconnoître nous être naturelles.

Il y a plus ; & pour peu qu'on ait d'expérience, on trouve de

foi-même la Basse fondamentale de tous les repos d'un chant, selon l'explication donnée dans notre *nouveau Système*, &c. pag. 54; ce qui prouve encore bien l'empire du principe dans tous les produits, puisqu'en ce cas-ci la marche de ces produits rappelle à l'oreille celle du principe qui l'a déterminée, & suggérée par conséquent au Compositeur.

Cette dernière expérience, où le seul Instinct agit, de même que dans les précédentes, prouve bien que la mélodie n'a d'autre principe que l'harmonie rendue par le Corps sonore : principe dont l'oreille est tellement préoccupée, sans qu'on y pense, qu'elle

fuffit feule pour nous faire trouver fur le champ le fond d'harmonie dont cette mélodie dépend : ce qui arrive non-feulement à l'Auteur qui l'a imaginée , mais encore à toute perfonne d'une médiocre expérience : auffi trouve-t'on quantité de Muficiens capables d'accompagner d'oreille un chant qu'ils entendent pour la premiere fois.

Quel eft d'ailleurs le moteur de ces beaux préludes , de ces caprices heureux , auffi-tôt exécutés qu'imaginés , principalement fur l'Orgue ? Envain les doigts y feroient exercés fur tous les chants poffibles , & en état d'obéir dans le moment à l'imagi-

12 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
nation guidée par l'oreille, si le
guide de celle-ci n'étoit pas des
plus simples.

Ce guide de l'oreille, n'est
autre, en effet, que l'harmonie
d'un premier Corps sonore, dont
elle n'est pas plutôt frappée,
qu'elle présente tout ce qui peut
suivre cette harmonie, & y rame-
ner : & ce tout consiste simple-
ment dans la *Quinte* pour les moins
expérimentés, & dans la *Tierce*
encore lorsque l'expérience a fait
de plus grands progrès. (d)

(d) Voyez la démonstration du principe de
l'Harmonie sur la formation du *Mode*, pag. 33,
sur celle du *Mineur*, pag. 62, & sur le rapport
des *Modes*, pag. 42. On laisse à part l'*Enhar-*
monique, parce qu'on peut se passer, absolu-
ment parlant, de ce genre, quoiqu'il ait ses
beautés. Il y a très-peu de tems qu'il est en

Mais n'allons pas si loin, & remarquons toujours que pour peu d'expérience qu'on ait, on ne manque jamais de suivre d'abord l'ordre du *Mode* annoncé par la première harmonie, & que le premier nouveau *Mode* où l'on passe ensuite, est généralement celui de cette même *Quinte* dont nous recevons le sentiment du *ton* en montant, & celui du *demi-ton* en descendant, selon ce qui en a déjà été dit : *Quinte* sur laquelle est fondée toute la mélodie qu'on peut tirer avec justesse des Instrumens naturels, tels que la Trompette & le Cor-de-Chasse,

usage, & souvent sans beaucoup plaire, tant il est rare de pouvoir l'employer heureusement.

& qu'on a donnée aux Tymbales pour servir de Basse à cette mélodie : (e) & de quelle Basse encore? de *Basse fondamentale*, sans qu'on en ait eu le dessein, puisqu'elle n'est connue que de nos jours.

Ces Instrumens naturels sont eux-mêmes des Corps sonores, qui n'ont de juste, dans toute leur étendue, que ce qui appartient à leur harmonie, & à celle de leur *Quinte* : de sorte qu'en confirmant l'Instinct qui nous porte généralement du côté de cette *Quinte* ou de son harmonie, cet Instinct confirme, à son tour, le principe qui le guide.

(e) La *Quarte*, que forment entre elles les deux caisses, est une *Quinte* renversée.

Une pareille conduite de notre part, conduite purement machinale, devrait bien faire ouvrir les yeux sur le principe qui en est le seul & unique moteur : & les personnes qui cultivent d'autres Sciences devroient bien examiner aussi la conduite qu'elles y tiennent : elles y reconnoîtroient, sans doute, ce même principe, du moins dans les proportions sur lesquelles elles fondent presque toutes leurs opérations. Aimeroit-on mieux les devoir au hazard, ces proportions, plutôt qu'à un phénomène où la Nature les a toutes englobées, avec des circonstances qui peuvent bien s'étendre sur d'autres objets que sur la Musique ?

Au lieu de consulter la Nature sur la Musique, l'esprit Philosophique s'y est tourné dès les premiers tems, du côté de la Géométrie, pour suivre en cela Pythagore, sans examiner auparavant si cet Auteur étoit bien ou mal fondé : on le fait parler, on le fait agir, comme on croit qu'il a pû le faire : on imagine avec lui, ou après lui, des hypothèses pour faire quadrer les rapports qu'il a donnés aux Sons, avec les différens ordres que l'expérience suggère : chacun dit ce qu'il en pense ; & tous s'y trompent également.

Quel est le Philosophe, quel est l'homme, qui avec un peu de sens commun, ne reconnoitra pas
devoir

devoir à la Nature , à son pur Instinct , ce sentiment agréable qu'il éprouve en entendant certains rapports de Sons ? Et quel est celui qui pour lors ne profitera pas des moyens qu'il pourra découvrir dans cette Mere des Sciences & des Arts , pour opérer en conséquence ? Mais point du tout ; on veut que Pytagore , après avoir reconnu l'*Octave* composée de deux intervalles inégaux , qui sont la *Quinte* & la *Quarte* , dont le *Ton majeur* fait la différence , ait de sa propre autorité ajouté ce *ton* à lui-même , pour en former la *Tierce majeure* : cela est-il conséquent , & peut-on supposer une pareille

erreur à un si grand Homme ?
Quoi ! il trouve dans la Nature un intervalle composé de deux inégaux , & l'on veut que de lui-même il en ait composé un autre de deux égaux ? On s'est certainement trompé sur son compte , en ce cas & dans tous les tems. Il est bien plus probable que cet Auteur fertile en progressions , comme on en peut juger par ce qui nous reste de lui , ayant reconnu le rapport de la *Quinte* ou double *Quinte* dite 12^e , entre 1 & 3 , aura formé une progression triple de ce premier rapport , & l'aura poussée jusqu'à sa douzième puissance , comme le confirment

tous les intervalles donnés pour être de son système, (f) & notamment son *coma* formé de la comparaison de l'unité avec cette douzième puissance : *coma* dont la source a été ignorée de tout tems, même des sectateurs de Pytagore, puisqu'on n'en a jamais parlé que sous le titre de *Coma de Pytagore*, sans autre explication.

Dès qu'on ne consultera pas l'oreille, on fera toujours séduit par le produit d'une progression triple, où se trouvent tous les intervalles nécessaires en Musique, à l'exception de l'*Enharmonique*,

(f) On peut confronter le système de Pytagore avec la progression triple de ma Démonstration, Exemple A ; tout y est absolument conforme.

dont l'usage n'a été connu que de nos jours, quoique les Anciens en aient parlé, mais fort confusément : or il y a tout lieu de croire que Pythagore n'a pas plus consulté l'oreille sur les intervalles donnés par sa progression, que tous les Auteurs qui ont adopté son système, puisqu'il n'y a de juste dans cette progression que le *Ton majeur* & les *Quintes*, dont se forment des *Quartes* par renversement, tout le reste y étant faux, sans qu'il s'y trouve de *Tons mineurs* : & de-là vient que la *Tierce majeure* y est composée de deux *Tons majeurs*. (g)

(g) On doit juger par cet exposé que l'autorité de Pythagore, non plus que celle de tous les Anciens, ne peut guères avoir de poids en Musique.

L'oreille, en Musique, n'obéit qu'à la Nature, elle ne tient nul compte de la mesure ni du compas, le seul Instinct la conduit. Nos Modernes ont donc eû tort de conclure, sur la fausseté du systême de Pytagore, que les Anciens ne pratiquoient pas l'harmonie : nous avons, nous-même, donné dans cette erreur par trop de confiance en ceux qui nous avoient prévenus sur cet article ; & sans les chimères qu'on débite chaque jour sur la Musique, une réflexion si juste & si simple nous auroit peut-être encore échappé. L'oreille, en Musique, n'obéit qu'à la Nature, nous le répétons encore, & tous les faux systêmes qu'on a

22 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
débités jusqu'à ce jour, les faux
rapports qui se trouvent, même,
dans le système parfait, (h) n'ont
pas empêché nos Musiciens de
chanter juste, & de porter leur
Art à un très-haut degré de per-
fection.

Ce système de Pytagore, mal-
gré toutes ses imperfections, n'a
pas laissé que de subsister pen-
dant un assez grand nombre de
siècles, & cela jusqu'à Ptolémée,
si je ne me trompe, qui a enfin
découvert le *Ton mineur*, pour en
former une *Tierce majeure* juste
avec le *Majeur*.

Zarlino part de-là, imagine en
conséquence une division harmo-

(h) Démonstration, &c. pag. 54. jusqu'à 59.

nique, à l'aide de laquelle il trouve les justes rapports du système parfait ; (i) mais bientôt après il s'égaré : il ne sçait pas d'où vient que dans ce système il se rencontre des consonances sous de faux rapports, (k) nous croyons même qu'il évite d'en parler ; ce qui a été cause que plusieurs, après lui, ont crû devoir changer l'ordre des *Tons*, sans prendre garde que le défaut qu'ils vouloient éviter revenoit ailleurs.

Tous les Musiciens, tant en pratique qu'en théorie n'ont fait

(i) Il ne s'agit ici que des systèmes Diatoniques qui président seuls dans toute la Musique en général.

(k) Démonstration, &c. pag. 54. jusqu'à 59.

que copier cet Auteur jusqu'à ces derniers jours.

Avant les systêmes dont on vient de parler, il y en avoit un primitif, appelé *Tétracorde*, parce qu'il n'étoit composé que de quatre cordes ou sons, dans cet ordre, *si ut ré mi*, ce n'étoit, à proprement parler, qu'un demi-systême, puisqu'il falloit l'ajouter à lui-même, pour en former un complet; mais aussi, par cette raison-là même, il étoit suffisant, & l'idée en étoit très-heureuse.

Sans nous mettre en peine de l'Auteur de ce *Tétracorde*, voyons ce qui a pû l'y conduire, & commençons par examiner de quels rapports de Sons a pû être frappé

d'abord, le premier homme qui y a été sensible.

Pour qu'un rapport de Sons puisse attirer l'attention, la première fois qu'on en est frappé, il faut du moins qu'il soit agréable, sinon il en est de celui-là, comme de tout autre, dans le discours, où l'on n'y est sensible qu'autant qu'il donne plus de force & plus d'énergie à ce qu'on veut peindre; mais quant aux Sons en particulier, jamais ils ne distrairont des idées dont on est préoccupé, s'il n'en résulte une sensation assez agréable pour engager à y fixer l'attention. Il s'agit ici d'un sentiment involontaire, que le hazard produit, & qui ne

peut être dû qu'à ce hazard la première fois qu'on l'éprouve.

Nous laissons à juger, à présent que le moteur de toutes nos sensations en Musique est connu, laquelle des deux, de la consonance ou de la dissonance, est capable de nous prévenir en faveur de son rapport; attendu, ce qu'il faut bien remarquer, que tous les rapports de Sons, dans le discours, ne sont pas simplement dissonans, ils y sont même inappréciables à l'oreille.

Les degrés du *Tétracorde* sont tous dissonans dans leur ordre successif de l'un à l'autre, de sorte qu'en entendant de suite *si ut*, *ut ré*, ou *ré mi*, cela n'a rien d'assez

agréable pour nous fixer : de les entendre ensemble, ce seroit encore pire : au lieu qu'en entendant ensemble, ou de suite, *ut mi*, & sur-tout *ut sol*, on n'en peut être que très-agréablement affecté.

Ce ne peut donc être que par le sentiment de la consonance, que le rapport des Sons a pû attirer l'attention pour la première fois ; d'autant plus que le principe qui nous meut, ne fait entendre que des consonances, & cette raison seule pouvoit suffire, sans en alléguer d'autres.

Si cela est, & l'on n'en peut guères douter, il faut que l'Auteur du *Tétracorde* en question, ait été frappé du rapport de quelques

28 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
consonances , avant que d'ima-
giner ceux dont il a composé ce
Tétracorde ; mais bien plus , jamais
l'Instinct ne se prêtera au *demi-ton*,
pour premier degré d'un ordre
diatonique en montant : chacun
peut en faire l'épreuve , & ce
n'est point à l'habitude qu'il faut
imputer le contraire , c'est à l'im-
pression seule d'un premier Son
donné , qu'il faut s'en rapporter :
l'habitude ne commande point à
l'Instinct : c'est au contraire sur
l'Instinct que se forme l'habitude :
aussi tout homme sans expérience ,
comme avec de l'expérience ,
commencera toujours un ordre
diatonique en montant , par le *ton*
d'*ut* à *ré* ; & s'il continue de monter ,

il chantera de lui-même ce *Tétracorde*, *ut ré mi fa*, conséquemment à toutes nos remarques précédentes qu'on peut relire, supposé qu'on les ait oubliées.

Si donc le *Tétracorde* des Anciens n'a pû être inspiré dans l'ordre où il se trouve, & si la connoissance de quelques antécédens a été nécessaire pour arriver à cet ordre, il y a tout lieu de présumer que son Auteur l'a tiré du même principe sur lequel nous l'avons établi. (1)

Mais pourquoi cet Auteur, dira-t-on, n'auroit-il exposé que le produit, sans en déclarer le principe? On pourroit dire de

(1) *Démonstration*, &c. p. 46. Exemple B.

même : pourquoi Pytagore n'a-t-il exposé que les rapports des Sons, sans déclarer la source où il les a puisés ? Le mystère régnoit assez volontiers parmi les Anciens, & ceux-là pouvoient avoir leurs vues. Quoi qu'il en soit, on fera toujours surpris, que parmi tant de grands Hommes qui ont écrit sur la Musique, aucun n'ait porté ses réflexions jusques-là, pas même depuis que le phénomène en question est connu.

Le Mathématicien s'excusera peut-être sur ce qu'il étoit privé du secours de l'oreille, pour pouvoir tirer quelques avantages d'un pareil phénomène : il ne peut disconvenir du moins, qu'il n'y ait

dû reconnoître le germe des proportions & progressions , dont l'objet ne peut lui être indifférent.

Quand le P. Pardies , dit , à l'occasion de la progression Harmonique , où la proportion se trouve confondue : *Tout ce que l'on a dit jusqu'à présent de cette progression , n'est pas de grand usage ; & je ne veux pas m'engager à dire ici des choses extraordinaires , il faut apparemment qu'on en eût déjà dit des choses qui lui eussent paru extraordinaires ; mais bien souvent elles ne nous paroissent telles que parce que nous ne les concevons pas ; & quant à l'usage de la proportion harmonique*

d'où naît sa progression, il peut se faire qu'on ne l'ait pas encore bien examinée.

Il s'agit d'un Corps sonore, lequel n'est pas plutôt mis en mouvement, qu'il se divise dans toutes ses parties aliquotes; (m) il en fait même résonner les plus grandes; sçavoir, son tiers $\frac{1}{3}$ qui est sa 12^e, ou double *Quinte*, & son cinquième $\frac{1}{5}$ qui est sa 17^e majeure, ou triple *Tierce majeure*; (n) de sorte que ce Son qui paroît unique, est cependant triple de sa nature, & doit si bien l'être, pour

(m) Les parties aliquotes sont le demi $\frac{1}{2}$, le tiers $\frac{1}{3}$, le quart $\frac{1}{4}$, le cinquième $\frac{1}{5}$, &c. on les appelle aussi *sou-multiples*.

(n) Ce double & ce triple naissent des Octaves qui se rencontrent entre deux Sons comparés ensemble.

que

que l'oreille puisse l'apprécier, que si le corps est assez grand pour que son $\frac{1}{7}$ y résonne aussi fortement que son $\frac{1}{3}$ & son $\frac{1}{5}$, dès lors ce n'est plus qu'un Son confus & inappréciable : il en est de même lorsque le corps est si petit que son $\frac{1}{3}$ ne puisse plus résonner : ainsi le trop grand corps qui donne un Son trop grave, & le trop petit qui en donne un trop aigu, passent également la portée de l'organe ; (o) mais ce qui confirme bien davantage encore la réunion de ces trois Sons en un seul, c'est cette expérience proposée dans notre Génération Harmoni-

(o) Génération Harmonique, pag. 16.

que, (p) où l'on voit que les Sons du $\frac{1}{3}$ & du $\frac{1}{5}$ constituent tellement celui du corps total, que quelques soient les dissonances qui se rencontrent entre les harmoniques (q) de différens Sons fondamentaux, entendus ensemble; on ne distingue que ces seuls fondamentaux, comme s'ils y étoient seuls & uniques: ce qui doit paroître d'autant plus *extraordinaire*, c'est le terme du P. Pardies, que l'expérience se fait avec des tuyaux, dont la résonance est

(p) *Ibidem*, pag. 13.

(q) On appelle *Harmoniques* les Sons qui composent l'harmonie du Corps sonore, sçavoir, la *Quinte* dite 12^e. $\frac{1}{3}$, & la *Tierce majeure* dite 17^e majeure $\frac{1}{5}$. Et l'on appelle *Fondamental* le Son de la totalité de ce même Corps sonore.

bien plus forte que celle des parties aliquotes relativement au fondamental.

Le Corps sonore ne se borne pas à la génération de ses *sou-multiples* , il engendre encore un pareil nombre de ses *multi-ples* (*r*) en même rapport avec lui à l'inverse , en les faisant frémir , d'où naît la proportion arithmétique 1. 3. 5. étant à remarquer qu'au-delà du quintuple , les corps donnent déjà des Sons trop graves , & que celui qui les met en mouvement , n'a plus assez de

(*r*) Si les soumultiples sont des parties aliquotes , les multiples sont au contraire des parties aliquantes , c'est-à-dire , qu'ils sont formés de corps plus grands que celui qui les met en mouvement.

36 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
puissance pour en rendre le fré-
missement sensible à l'œil. En un
mot, il en est de ces *multiples* com-
me des *soumultiples*, ce qu'on peut
voir d'un côté, & entendre de
l'autre au-delà du quintuple & du
cinquième, se perd à la vue com-
me à l'oreille, il n'y a plus rien
de distinct ni d'appréciable.

Non-seulement les multiples
frémissent, mais ils se divisent en-
core dans tous les unissons du
corps qui les met en mouvement;
ce qui ne leur arrive qu'à la fa-
veur de la proportion dans la-
quelle ils se trouvent : donc cette
proportion y donne la loi, & doit
nécessairement concourir à quel-
que chose de nouveau.

S'ils se divisent, ces multiples, ce n'est que pour se réunir tous dans le sein de celui qui les appelle à son secours en les faisant frémir, & pour indiquer par-là qu'ils se reposent entièrement sur lui de tout le fruit qu'on peut tirer de la proportion par le moyen de laquelle il les rappelle à la mémoire. Voyez l'article du *Mode mineur* dans la *Démonstration*, &c. pag. 62.

Ces deux proportions, l'harmonique & l'arithmétique, forment chacune une espèce de groupe harmonique, auquel on ajoute autant d'*Octaves* que l'on veut, & qui, à la faveur de cette addition, peut se combiner de toutes

les façons possibles. Il en suit d'ailleurs deux progressions, l'une descendante, où le générateur se divise en une infinité de parties sans cesser d'exister en entier; l'autre ascendante où le générateur se multiplie à l'infini : (f) de sorte qu'en ne formant qu'une seule progression des deux, on n'y trouve ni commencement ni fin.

Au reste toutes les proportions se manifestent dans le Corps sonore au premier moment qu'il réson-

(f) La progression descendante, où le corps se divise, est au contraire ascendante en Musique-Pratique, parce qu'on y passe toujours du grave à l'aigu : & par la même raison, l'ascendante où le corps se multiplie, est descendante, parce qu'on y passe toujours de l'aigu au grave.

ne, on y entend l'Harmonique, on y sous-entend la Géométrie dans les *Octaves* 1. 2. 4, & l'on y voit celle de l'Arithmétique dans le frémissement des multiples.

L'Harmonie est donnée par la résonance du Corps sonore, & s'il ne manque plus que d'en trouver la succession, nous voyons qu'elle se présente tout naturellement dans les progressions qui se forment d'elles-mêmes entre les sousmultiples d'un côté, & les multiples de l'autre, où il ne s'agit seulement que de regarder comme Corps sonores tous les Sons que nous choisirons pour cet effet : ce qui ne peut s'entendre autrement.

On choisit donc , pour cet effet , le premier Son qui se présente après celui de la totalité du Corps sonore , & qui se trouve être justement sa *Quinte* , laissant à part son *Octave* qui ne fait que le représenter : & de la succession alternative de ces deux Corps sonores , naît entre leurs Sons harmoniques , ce même *Tétracorde* des Grecs , *si ut ré mi* , dont nous cherchions , il n'y a qu'un moment , où ces Grecs pouvoient en avoir trouvé la source , (*t*) & dont l'ordre se présente presque entièrement dans la nécessité où l'Instinct nous met de monter d'un *ton* , & de descendre d'un *demi-ton* après

(*t*) Pag. 29.

un premier Son donné : (u) & si l'on y fait bien réflexion, l'on verra que ce ne peut être qu'à la faveur de cette succession alternative de deux Corps sonores à la *Quinte* l'un de l'autre, que naît en nous le sentiment de cette différence entre les degrés que nous parcourons.

Remarquons de nouveau que le premier Son de ce Tétracorde est harmonique de la *Quinte*, & que toute *Quinte* ne peut être suggérée que par son générateur ; donc il n'est pas en nous de pouvoir l'imaginer, cette *Quinte*, sans être frappés auparavant de ce qui la produit.

(u) Pag. 6. & 7.

Dès que ce Tétracorde est donné, on sent que le même ordre peut être continué toujours en montant, & pour obtenir du principe ce que demande en ce cas l'oreille, il suffit de se rappeler que ce principe s'est également procuré une *Quinte* au dessous, comme au dessus, l'une par le frémissement de ses multiples, l'autre par la résonance de ses sous-multiples : de sorte qu'en formant un nouveau Corps sonore de cette *Quinte* au dessous, (x) on aura un nouveau Tétracorde pareil au premier, mais dans d'autres degrés de la voix, sous les noms de *mi*

(x) On rend compte dans la suite de la nécessité de cette résonance.

fa sol la, ce qui donne tous les moindres degrés naturels contenus dans l'étendue de l'*Octave* du premier générateur appelé *ut*, ainsi *si ut ré mi fa sol la*.

On ne sçauroit trop réfléchir sur ces dernières remarques, où il ne s'agit que de mettre dans tout leur jour les conséquences que fournit le principe dans l'ordre de ses produits, pour en tirer des lumières convaincantes sur tout ce que nous avons avancé jusqu'à présent.

Si l'on voit d'abord dans la résonance des Corps sonores, d'où nous vient le sentiment naturel de l'Harmonie, on verra de même par les Sons communs à l'Har-

44 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
monie des différens Sons fondamentaux qui se succedent immédiatement, d'où nous vient celui de sa succession, appelée *Mélodie* dans chaque partie en particulier: en voici l'explication.

Quand *ut* résonne, sa *Quinte sol* résonne avec lui: donc ce *sol* nous est présent en entendant *ut*, & dans le moment que l'oreille s'y fixe, son Harmonie s'y trouve naturellement sous-entendue: de sorte que tout nous invite pour lors de passer d'*ut* à *sol*, ou à l'un de ses Sons harmoniques: le retour de ce *sol* à *ut* est tout simple; donc nous pressentons la *Quinte* au dessous comme au dessus: d'où il suit qu'en entendant *ut*, nous

pouvons également pressentir le *fa* dont il est *Quinte* : il y a de chaque côté un Son commun, qui est la *Quinte* au dessus ou au dessous ; & c'est par de pareils ressorts que l'oreille est guidée d'un Son à l'autre.

Le pressentiment d'un Son fondamental entraînant celui de son Harmonie, il en suit naturellement en nous la liberté du choix entre tous les Sons harmoniques qui se succèdent pour lors ; & c'est de ce choix dicté par le bon goût que se forme la plus agréable Mélodie.

Comme ce n'est qu'à la faveur de la proportion Arithmétique, formée par la totalité des mul-

tiples, que ces multiples frémissent & se divisent, cette totalité doit au moins être supposée : & si de la même proportion naît une Harmonie presque aussi agréable, pour ne pas dire, aussi agréable que celle de la proportion harmonique, non seulement la totalité doit y être supposée, mais encore sa résonance doit être sous-entendue.

Ne voit-on pas, d'ailleurs, que le principe n'appelle ses multiples à son secours que pour se frayer une route de ce côté-là, de même qu'il se la fraye du côté de ses sous-multiples. Lui interdrons-nous cette route de notre propre autorité, lorsque de tous côtés il

se place au centre, d'où il ne peut partir qu'en passant d'un côté ou de l'autre.

E X E M P L E.



Ce qui se reconnoît dans cet exemple est une suite des deux générations, où l'on voit encore qu'elles ne peuvent se communiquer sans l'entremise du principe qui s'y tient au centre. (y) Il fait plus, ce principe, & pour fixer leur succession dans des bornes proportionnées à celles de nos sens, il y prend à part ses deux

(y) Demonstration, &c. pag. 46. jusqu'à 52.

Quintes, avec lesquelles il forme cette proportion, triple, $\frac{1}{3}$ 1. 3, ou 1. 3. 9. en nombres entiers, proportion, dite, Géométrique, d'où naît l'ordre le plus parfait & le plus agréable en même tems entre les Sons, celui qu'on appelle *Diatonique*, connu sous le titre de *Game*, & dont se compose ce que nous appellons *Mode*. (z)

(z) Le principe est sensé le générateur de tout *Mode*, on l'appelle *Tonique* en terme de l'Art, *Dominante* sa *Quinte* au dessus, & *Soudominante* sa *Quinte* au dessous; ces trois Sons portent toujours le titre de *fondamental* par tout où il s'agit de la Basse, sinon ce ne sont plus que des *Octaves*, des *Quintes*, &c.

La *Dominante* & la *Soudominante* annoncent tous les repos de Chant qui se terminent sur la *Tonique*, repos qu'on appelle *Cadences*, c'est-à-dire, *Chûtes*: la première annonce la *Cadence parfaite* en descendant de *Quinte*, & l'autre la

Cette

Cette proportion est la base presque générale de toute la Musique : car chacun des Sons n'y pouvant plus paroître que comme Corps sonore, ou fondamental, il s'ensuit que chacun d'eux peut avoir sur ses *Quintes* le même droit que s'y est acquis le premier Corps sonore, principe & générateur : de sorte que la même proportion subsistant entre ces nouveaux Corps sonores & leurs

Cadence imparfaite ou *irrégulière* en montant de *Quinte* : toute autre *Cadence* suppose la *parfaite*, qui peut être *Rompue*, ou *Interrompuë*.

Il faut bien se ressouvenir des termes de *Dominante* & de *Soudominante*, de leur situation relativement à la *Tonique*, & de leur usage ; parce que tout ce qu'il y a d'intéressant dans la suite de ces Observations ne roule presque que sur ces mêmes termes.

D

Quintes, il en naîtra des *Modes* pareils au premier : ce qui, cependant, ne passe pas les bornes données ; c'est-à-dire, que le droit du générateur ne passe pas au-delà de ses deux *Quintes* dans tout ce qui doit se rapporter à lui, & conséquemment dans tout ce qui peut nous plaire relativement à la première impression reçue de ce générateur, impression sur laquelle seule l'oreille se guide ; ce qui constitue trois *Modes* pareils, appelés *Majeurs*, auxquels s'en joignent trois autres appelés *Mineurs*, où les *Quintes* s'approprient encore le droit, que s'acquiert le générateur, de former un nouveau

Mode de ce genre dans ses multiples. (a)

Ce nouveau *Mode* prend le titre du genre de la *Tierce mineure* que le principe y forme, pour s'y conserver le droit qu'il s'est acquis jusques-là, d'ordonner des différens effets qui résultent de l'Harmonie, & de sa succession; car toute la différence entre le *Mode majeur*, qu'il a d'abord engendré, & celui-ci, ne consiste que dans la *Tierce*.

Pour que ce principe forme la *Tierce mineure*, il est forcé de se choisir un son fondamental qu'il charge de toute la conduite du

(a) Article du *Mode mineur* dans la *Démonstration*, &c. p. 62.

nouveau *Mode*, fondé néanmoins sur le *majeur* qu'il a d'abord engendré ; ce qui lie ces deux *Modes* d'un rapport très-intime : & de-là suit une succession fondamentale par *Tierces*. (b)

Toutes ces découvertes conduisent à des Observations d'autant plus nécessaires que la suite roule absolument là-dessus.

S'il s'agissoit ici de comparaisons , n'attribueroit-on pas naturellement à la joye cette foule de descendans qu'offrent les sou-multiples , dont la résonance indique l'existence ? C'est-là justement aussi que prennent leur source la *Tierce majeure*, le *Mode*

(b) Démonstration , &c. pag. 79 & 81.

majeur, le *Diéze*, le Chant dont la force redouble en montant, & la *Dominante*, *Quinte* au dessus. Et par une raison toute opposée, n'attribueroit-on pas aux regrets, aux pleurs, &c. ces multiples dont le morne silence n'est réveillé que par des divisions à l'unisson du Corps qui les fait frémir, pour marquer que c'est à lui de les représenter? Eh bien, c'est de ce côté-ci, pour lors, que prennent leur source la *Tierce mineure*, le *Mode mineur*, le *Bémol*, le chant qui s'amolite en descendant, la *Soudominante* *Quinte* au dessous, & qui plus est, le *Chromatique* & l'*Enharmonique* dont il fera bientôt question.

On n'y a peut-être pas encore bien pensé , & cependant on donne tous les jours dans ce sens , lorsqu'on cite le *Diéze* , ou le *Bé-quare* en signe de force , de joye , lorsqu'on élève la voix dans les mêmes cas, dans la colere , &c. & lorsqu'on cite le *Bémol* en signe de moleste , de foiblesse , &c. lors enfin qu'on rabaisse la voix dans les mêmes cas. Chacun s'apperçoit encore à peu-près de ces différences , pour peu d'expérience qu'on ait en Musique , lorsque le *Mode majeur* , & le *Mode mineur* se succèdent sur une même *Tonique*.

Mais pour juger par soi-même du sentiment que ces deux différens côtés , celui de la *Dominante*

& celui de la *Soudominante*, peuvent inspirer, nous avons jetté les yeux sur une Parenthèse de Lulli, qui nous a conduit à des Observations dont les Compositeurs, même, pourront tirer quelques fruits.

Lorsqu'Armide dit: *le Vainqueur de Renaud....* & que par réflexion elle ajoûte: *Si quelqu'un le peut être!* la Musique semble lui faire prononcer cette réflexion avec une espèce d'humiliation, de mortification, comme si dans le moment la crainte de ne pouvoir triompher de ce Héros lui venoit à l'esprit, conséquemment aux neuf premiers Vers de son début, dont les deux derniers sont:

Non je ne puis manquer, sans un dépit extrême,
La conquête d'un cœur si superbe & si grand.

D i i i j

En effet, une pareille conquête est une grande victoire pour une Coquette : de sorte qu'Armide peut fort bien se comprendre dans le nombre, en se disant en elle-même : *Puis-je me flater, moi-même, d'en être le Vainqueur?* Tel est sans doute le sens qui a guidé Lulli; car si l'on vouloit qu'Armide n'eût prétendu qu'exalter simplement la gloire de son Héros, sans se rappeler en même tems la crainte de n'en pouvoir triompher, Lulli n'auroit pas manqué de nous le faire sentir par un autre fonds d'Harmonie. Voyez l'Exemple A. (c)

(c) Les termes de Tonique, Dominante, & Soudominante ne s'employent que pour la Basse;

Cot
en desc

LE vainqueur de Re- naud, Si

6

Ton de Sol.

Idem en montant.

ou, naud, Si quel-qu'un le peut-

Bemol.

6 5

Ton de Sol.

Ton d'Ut.

LE vainqueur de Re- naud, S

6

Ton de Sol.

Ton de Re.

Idem en montant.

naud, Si quelqu'un le peut ê-t

6

Dieze.

7

Ton de Re.

7

Il faut d'abord chanter cette Musique dans le mouvement qu'exigent les paroles, sans les y joindre, & sans s'y occuper d'aucun autre sentiment que de celui que la Mélodie peut y faire naître d'elle-même, en y remarquant le côté pour lequel on se sentira plus de penchant à la mollesse ou à la fierté : & pour lors, toute prévention à part, le nouveau *Bémol* qui se trouve du côté de la soudominante, soit en descendant, soit en montant, fera incliner naturellement pour la mollesse : au lieu que le nouveau *Diéze*, donné par le fonds d'Harmonie du côté de

on dit Tierce, Quarte, Quinte, &c. quand il s'agit de comparer les parties entr'elles.

58 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT

la Dominante, obligera d'animer le Chant, & le rendra susceptible de toute la fierté dont on voudra l'accompagner.

Dès qu'on veut éprouver l'effet d'un Chant, il faut toujours le soutenir de toute l'Harmonie dont il dérive; c'est dans cette Harmonie même que réside la cause de l'effet, nullement dans la Mélodie, qui n'en est que le produit: vérité qui va se reconnoître dans un moment au sujet du *Chromatique*: il faut, de plus, chanter ce qui le précède, ce Chant, parce que c'est l'impression reçue du *Mode* par lequel on débute, qui occasionne le sentiment qu'on éprouve du *Mode* qui le suit.

Trois moyens concourent pour lors à la différence des exprefions, le côté de Lulli descend, paffe à la foudominante, & à un nouveau *Bémol*, & tient à l'idée que j'y ai fupposée : l'autre au contraire monte, paffe à la Dominante & à un nouveau *Diéze* dans le fonds d'Harmonie : *Diéze* qui est expreffément noté au deffus de la Baffe. Il est vrai qu'on monte & descend de chaque côté; mais on en va trouver la raifon dans le moment.

Deux de ces moyens n'en font qu'un, fçavoir, la *Dominante* avec le *Diéze* d'un côté, & la *Soudominante* avec le *Bémol* de l'autre : ce font d'ailleurs les feuls dont

dépende la principale expression en fait de sentimens & de passions : l'autre moyen, sçavoir, la différence du haut & du bas, n'y est qu'accessoire, il la fortifie seulement, cette expression, mais il n'y peut rien par lui-même ; pour preuve de cela ; c'est que le côté de la *Soudominante* produira un effet presque égal, soit en montant, soit en descendant, de même que celui de la *Dominante* : on sentira toujours, d'un côté, cette espèce d'humiliation que nous y avons supposée, & de l'autre cette fierté qu'on peut y désirer : qui plus est, le côté de la *Dominante* en descendant tient toujours de la fierté, & ne donne aucun

sentiment de mollesse comme celui de la *Soudominante* en montant, où le nouveau *Bémol* oblige de ramolir le Chant malgré qu'on en ait; à moins qu'on ne veuille s'y donner la torture pour en tirer une expression contraire au sentiment que ce *Bémol* fait naître, comme cela arrive quelquefois à des personnes, qui prévenues en faveur d'une certaine expression, veulent la faire quadrer, à quelque prix que ce soit, avec un Chant qui y est tout opposé: & c'est à quoi il faut bien prendre garde.

Souvent on croit tenir de la Musique, ce qui n'est dû qu'aux Paroles, ou à l'expression qu'on

veut leur prêter, on tâche de s'y soumettre par des inflexions forcées, & ce n'est pas-là le moyen d'en pouvoir juger : il faut, au contraire, se laisser entraîner par le sentiment qu'elle inspire, cette Musique, sans y penser, sans penser en un mot, & pour lors ce sentiment deviendra l'organe de notre jugement. Quant à la raison, elle est à présent entre les mains de tout le monde, nous venons de la tirer du propre sein de la Nature; (d) nous avons prouvé, même, que l'Instinct nous la rappelle à tout moment, & dans nos actions, & dans nos discours. Or, dès que la raison & le senti-

(d) Pages 52. 53. & 54.

ment feront d'accord, il n'y aura plus moyen d'en appeller.

La Modulation, fixée d'abord dans les deux *Quintes* (e) du générateur, ne se borne pas-là : & pour en étendre les limites, ce générateur s'est encore réservé ses deux *Tierces majeures*, dont il forme, avec lui, une proportion quintuple, dans cet ordre pris en nombres entiers, 1. 5. 25, où 5. le représente au centre, place qu'il occupe de tous côtés : de sorte que des produits de son Harmonie & de celle de l'un des extrêmes, n'importe lequel, 1 ou 25, naît le *demi-ton*

(e) Il y a *Quinte* & *Tierce* au dessous comme au dessus.

64 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
mineur, dit *Chromatique* : & des
produits de l'Harmonie de ces
deux extrêmes 1. 25, naît un
quart de ton, dit *Enharmonique*, ab-
solument inappréciable. Ce qui
confirme bien la supériorité de la
Quinte, selon nos premières re-
marques, puisqu'elle est l'unique
source du vrai naturel, du vrai
beau, de ce qui peut seul nous
fournir une Musique suffisamment
agréable : nous en appellons, pour
la preuve, aux Operas de Lul-
li, (f) & même à la Musique Ita-

(f) Il n'y a point de *Chromatique* en descen-
dant dans Lulli, si je ne me trompe, il n'y en
a qu'en montant, & généralement d'une *Tierce*
mineure à la *majeure*, ce qui approche beaucoup
du *Diatonique*, parce que la même *Tonique* y
subsiste toujours, & y devient Son commun pour
ces deux *Tierces*.

lienne

lienne de son tems , qui n'étoit guères plus variée que la sienne : & pour en juger avec équité , il faut se transporter dans ces tems-là. Au reste , comme on ne peut jamais interrompre l'ordre Diatonique que par un seul intervalle *Chromatique* ou *Enharmonique* , qui sert pour lors au passage d'un *Mode* à un autre , dont le rapport est plus ou moins éloigné , & comme ce passage est généralement praticable à la faveur du Diatonique , excepté celui qui dépend de l'Enharmonique , qui n'a encore eû lieu dans les Opéras François , que dans un Monologue de Dardanus ; on en doit nécessairement conclure que

quelque avantage qu'on puisse tirer de ces derniers intervalles, toute Musique peut plaire sans leur secours : & cette réflexion doit toujours être présente à l'esprit pour ne pas s'en laisser imposer par de grands mots qui ne signifient rien.

Ne dit-on pas tous les jours, les uns pour blâmer, les autres pour louer : c'est une Musique *Chromatique* ; quoique souvent il n'y en soit du tout point question : d'un autre côté, on ne soupçonne pas ce *Chromatique* dans une Musique où il abonde, parce qu'on ne se l'est encore représenté que dans l'intervalle, lorsque cet intervalle n'est que l'accident causé

par les produits d'une succession fondamentale, d'où naît le sentiment qu'on en éprouve : examinez, pour cet effet, le Rondeau du Monologue *Tristes apprêts*, &c. dans l'Opera de Castor & Pollux : le sentiment d'une douleur morne, & du lugubre qui y règnent, tient tout du *Chromatique* fourni par la succession fondamentale, pendant qu'il ne se trouve pas un seul intervalle de ce genre dans toutes les parties : (g) sentiment qui n'est pas le même dans le Chœur d'auparavant, où les

(g) Le sentiment qu'on éprouve du Chromatique, qui n'existe point formellement dans ce Monologue, prouve la nécessité qu'il y a de joindre à la Mélodie tout le fonds d'Harmonie dont elle dépend, selon la remarque de la page 58, pour pouvoir juger de son plein effet.

68 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
intervalles *Chromatiques*, qui abondent en descendant, peignent pour lors des pleurs & des gémissemens causés par de vifs regrets.

Nous citons ce *Chromatique*, principalement pour faire connoître, que si le sentiment qu'on en éprouve tient toujours de la tristesse, quelquefois de la mollesse, de la tendresse, c'est qu'il prend sa source aussi-bien que l'*Enharmonique* dans le *Mode mineur*, (h) côté des multiples comme nous l'avons déjà annoncé : nouveau surcroît de preuves en faveur de la résonance de la totalité des Corps, d'où naît la proportion Arithmétique, sur la-

(h) Démonstration, &c. pag. 28. & 92.

quelle ce *Mode* est fondé, & d'où naissent aussi la *Tierce mineure*, la *Soudominante* & les *Bémols*, ce qu'on ne sçauroit trop répéter : mais nous gagnerons peut-être plus par des exemples que par des raisons, & cela va justement nous fournir l'occasion de rendre à Lulli la justice qui lui est due, & qu'on a voulu lui ravir par une Critique d'autant plus mal fondée, qu'elle est généralement contradictoire aux Principes que l'Auteur, lui-même, avoit posés dans l'Encyclopédie : voyons donc de quoi il s'agit :

Enfin il est en ma puissance. (i)

(i) Page 81. de la Lettre sur la Musique Française de M. Rousseau.

Voilà un Tril & qui pis est, un repos absolu dès le premier Vers.

Le Tril (*k*) fait beauté dans notre Musique, sur-tout dans le cas présent, où il ajoute de la force au mot *puissance*, sur lequel porte tout le sens du Vers : & si plusieurs en abusent, c'est à tort qu'on s'en prend à la chose.

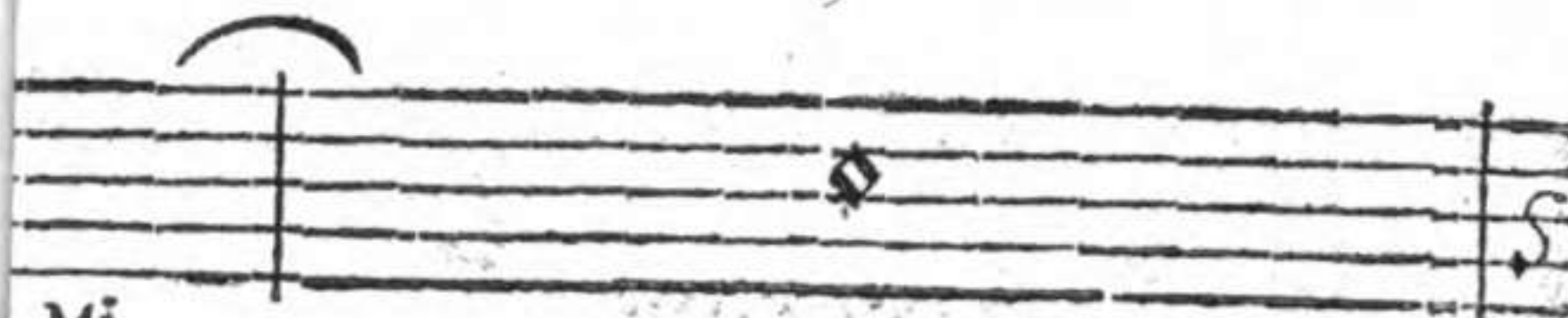
Armide s'applaudit ici d'avoir Renaud en sa puissance, & pour y exprimer son triomphe, rien n'est mieux imaginé que le *Tril* qu'elle y employe : *Tril* justement semblable à celui des Trompettes dans les Chants de Victoire.
Exemple B.

(*k*) *Tril*, ce terme convient mieux que celui de *Cadence* dont nous nous servons improprement en pareil cas.

de triomphe:



na puif- fance, Ce fa- tal ennc-

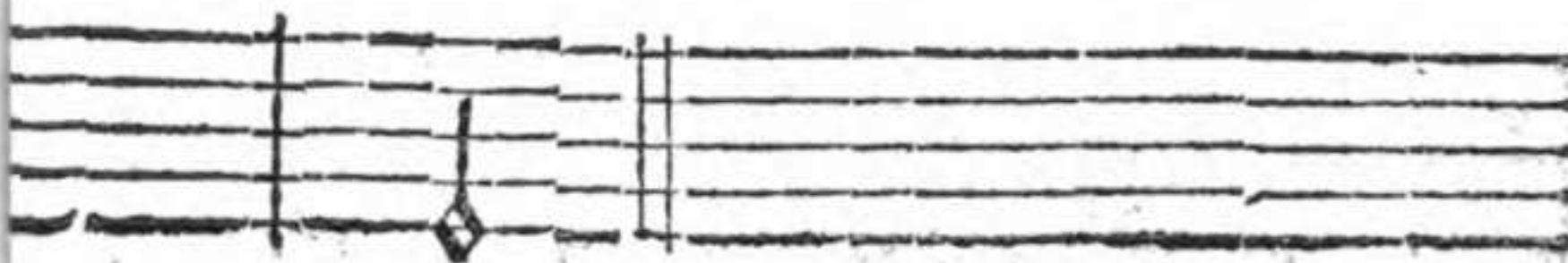


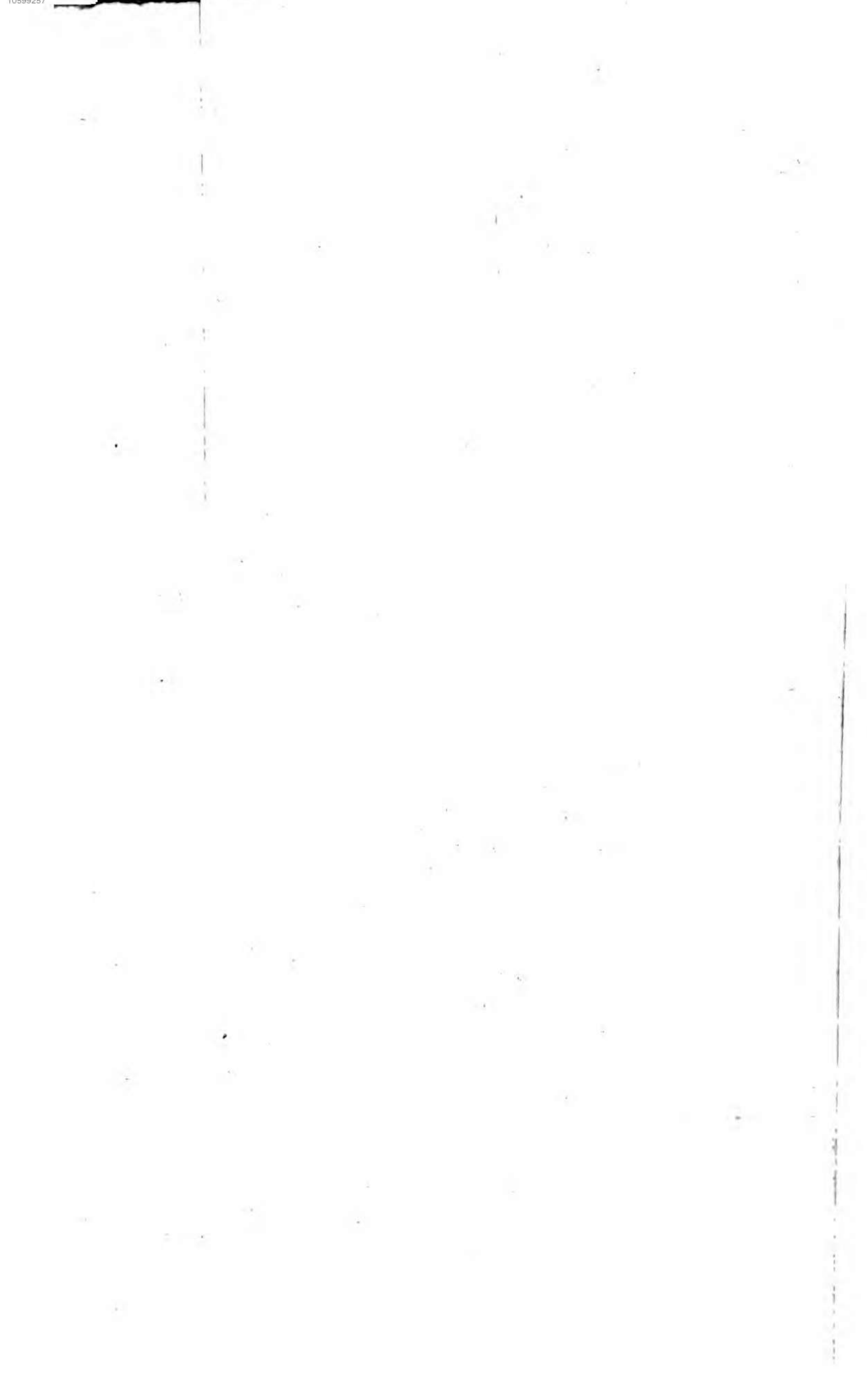
Mi.



Les notes de Basse, qui ne sont point de Lulli, ne changent rien au fond.

vain- queur.





Pour ce qui est du *repos absolu*, il n'y en a pas l'ombre en Musique selon les principes, même, que l'Auteur en a donnés. (1)

(1) Dans l'Encyclopédie, au mot *Cadence*, on trouve presque par tout le mot *repos* pour celui de *cadence* : & nommément au pénultième alinea de la page 514, il y a : *Pour établir un repos parfait*, &c. Or, *repos parfait*, *repos absolu*, *cadence parfaite*, *conclusion finale*, après laquelle on ne desire plus rien, tout cela est synonyme.

Puis au second alinea on lit : *Ce qu'on appelle Acte de cadence résulte toujours de deux Sons fondamentaux dont l'un annonce la cadence & l'autre la termine.*

Dans le troisième alinea : *L'accord formé sur le premier Son d'une cadence*, justement celui qui l'annonce, *doit donc toujours être dissonant*. Il y a donc erreur à la fin du premier alinea, où l'on dit précisément : *Il s'ensuit que toute l'Harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences*, puisque la Tonique ne portant jamais de dissonances, elle ne peut par conséquent jamais annoncer de *cadences* : aussi n'y en en a-t'il jamais dans le passage d'une Tonique à quelque note que ce soit : sinon de Tonique qu'elle

M. Rousseau ne peut ignorer que tant qu'un Chant roule sur la même Harmonie , la variété des Sons qu'on y employe ne sert qu'à l'agrément de la Mélodie , & que quant au fonds cette variété ne représente jamais qu'un même Son , comme on le voit dans la Basse de l'Exemple B : or comment a-t'il pû imaginer qu'il y eût repos , bien plus , *repos absolu sur puissance* , lorsque non-seulement la même *Tonique* , la même Harmonie subsiste dans tout le Vers , mais encore jusqu'à l'hémistiche du deuxième ? Que de-

étoit elle devient *Dominante* ou *Soudominante* : ce qu'il faut bien remarquer avant que de décider , & cette réflexion ne sera pas inutile dans la suite.

viennent les principes posés à ce sujet dans l'Encyclopédie?

Un repos forcé pour reprendre haleine, effectivement forcé pour détacher le premier *ce*, par où finit *puissance*, du *ce* qui commence le Vers suivant, comme tout Comédien y fera également forcé, un repos de cette nature, dis-je, peut-il être taxé de ce nom en Musique, & qui pis est, de *repos absolu*? Le *Tril* a-t'il ce caractère par lui-même, lorsqu'au contraire il n'est généralement employé que pour annoncer le repos. Une pareille contradiction avec des préceptes donnés est-elle pardonnable?

Ce fatal Ennemi, ce superbe Vainqueur.

Un Auteur, qui me fait la grace d'adopter mes Principes, n'ignore pas fans doute l'intime rapport déjà cité entre le *Mode majeur* & le *mineur*, il n'ignore pas, non plus, que celui-ci doit son origine au premier, qu'il en dépend, & que s'il a la moleffe en partage, l'autre au contraire est mâle, vigoureux. (m) Si cela est, pourquoi faire un reproche à Lulli, en disant : *Je pardonnerois volontiers*, &c. sur ce qu'il y a de plus admirable dans la conduite des deux premiers Vers? Eviter tout repos dès le début jusqu'à la fin du deuxième

(m) On peut voir aux pages 54. & 55. de la Lettre, &c. que l'Auteur reconnoît ces fortes de différences, & doit juger par conséquent de l'usage qu'on en peut faire pour contraster.

vers , pour y faire sentir la liaison du sens , puisque la même *Tonique* subsiste jusqu'à l'hémistiche du deuxième , où elle passe à une autre *Tonique* , voilà déjà beaucoup ; mais employer d'abord le *Mode mineur* , pour que sa mollesse opposée à la vigueur du *Majeur* y ajoute un nouvel aiguillon , & la redouble , pour ainsi dire , dans le moment que ce *Majeur* va terminer un repos absolu , sur ces mots , *ce superbe Vainqueur* , voilà le grand coup de Maître : car enfin ce n'est que sur ces derniers mots que porte tout le dépit d'Armide , ce n'est point *ce fatal Ennemi* qui l'occupe , non plus que ses captifs délivrés , comme elle le dit ensuite pour

s'exciter à une action que son cœur dément, ce n'est que le mépris de Renaud pour ses charmes qui blesse son orgueil.

Qu'on y fasse réflexion, après s'être bien mis au fait du fonds de l'Art, & l'on verra de quoi le seul Instinct est capable; car Lulli, conduit par le sentiment, & par le goût, n'avoit aucune connoissance de ce fonds, inconnu de son tems.

En voyant ce que peut le seul Instinct, on voit en même tems la simplicité du principe qui le guide : deux *Toniques* dont l'une est soumise aux loix que l'autre lui impose, voilà tout ce qui est employé pour rendre une expres-

sion dans la plus grande perfection qu'on puisse désirer.

Au reste, on doit toujours se méfier de son jugement, lorsque ignorant les Principes, on veut le séparer des impressions qu'on a reçues, ou qu'on reçoit. Livrons-nous au pur sentiment, écoutons sans y penser, & nous verrons que le *Tril* en question ne frappe que comme un simple repos de suspension, où s'exprime le triomphe dont Armide prétend jouir : nous sentirons de même la force d'expression qui tombe sur ces mots, *ce superbe Vainqueur*, sans sçavoir qu'elle naît de l'Art avec lequel la modulation y est observée ; mais qu'importe :

si nous sommes véritablement sensibles, & si nous ne jugeons que d'après le sentiment, nous jugerons toujours bien.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.

Un homme de goût & de sentiment peut-il se méprendre, quand la raison l'éclaire, sur le grand art qu'il y a d'adoucir une première expression pour porter toute la force sur la principale par l'opposition du contraste. (n) *Le charme du sommeil* ne conclut rien encore, & c'est sur, *le livre à ma vengeance*, que le tout doit porter. Voyez l'Exemple C.

Lulli pensoit en Grand, & certainement ne s'est point endormi

(n) Voyez la note précédente.



- be vain- queur. Le charme du- fo-
Ce guidon marque la Basse fondamentale!



Dieze de Lulli.



e livre à ma ven- geance , Je vais per-

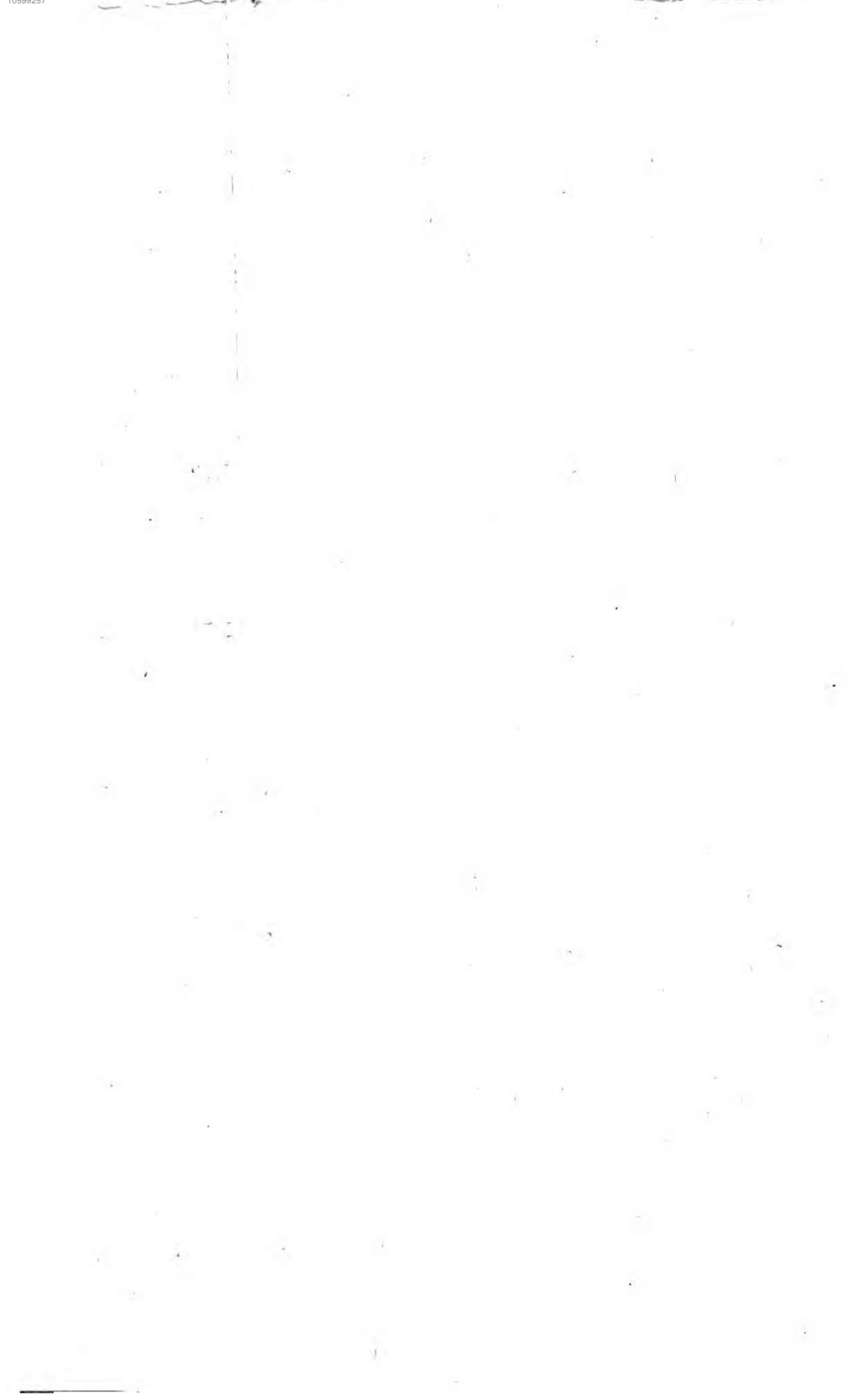


Ce guidon marque
la Basse fondamentale.



in- vin- cible cœur.





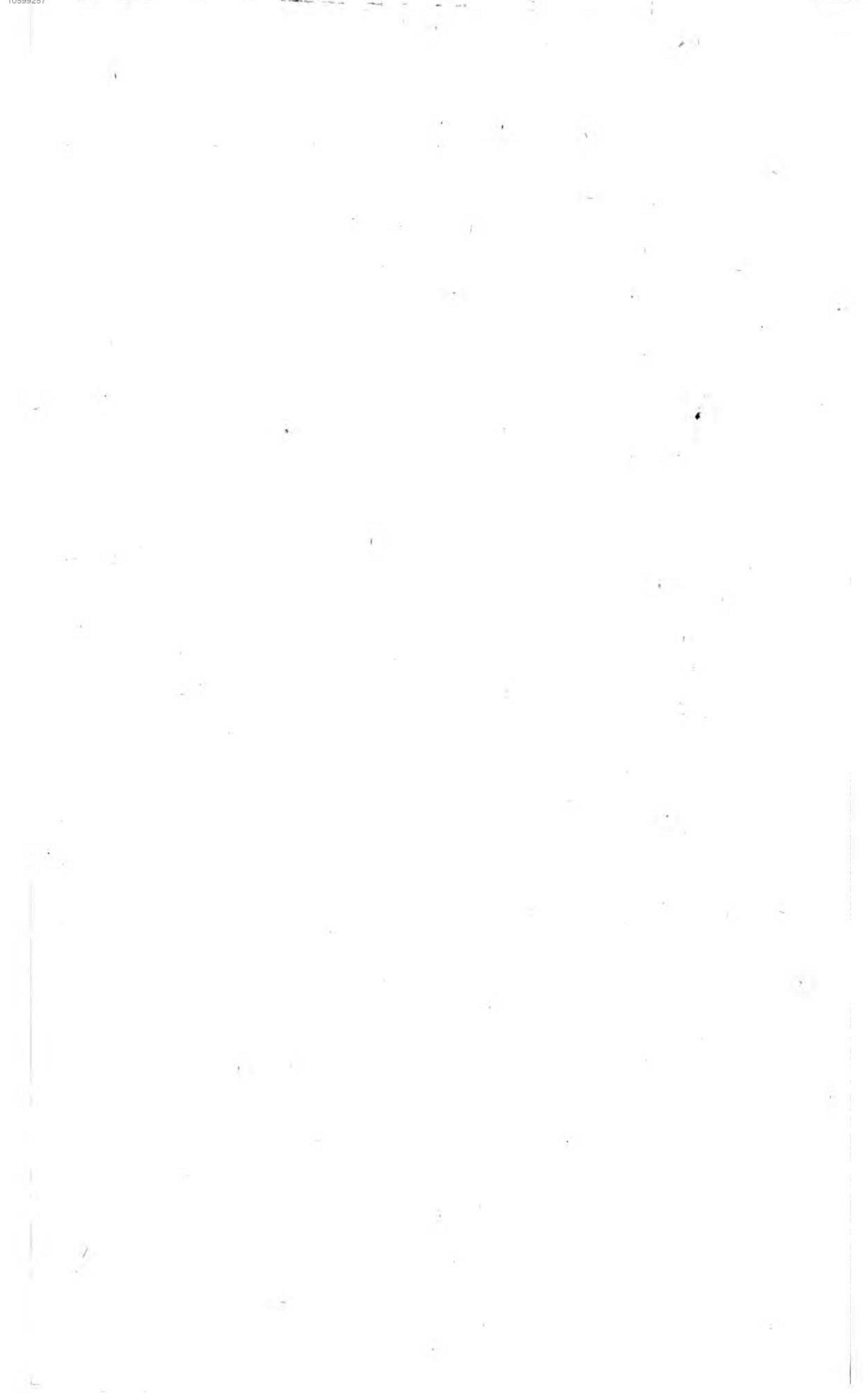
Sur ce dernier Vers : il le commence d'abord dans le Mode de la *Soudominante* qu'annonce le *Diéze* cité par l'Auteur de la Critique , puis enjambant sur la *Tonique* , il passe à sa *Dominante* où la force se redouble, (o) pour exprimer, *le livre à ma vengeance* , il porte la voix dans le bas , pour que s'élevant ensuite avec rapidité, elle fasse sentir toute la fureur à laquelle *Armide* s'efforce de se livrer , en disant , *je vais percer* , &c. Il y a plus, c'est que la *Dominante* , choisie pour le repos qui précède ce

(o) Souvenons-nous que le côté de la *Dominante* , celui de la *Quinte* en montant , est justement le côté de la force : de sorte que plus il y a de *Quintes* en montant , plus la force redouble : même raison à l'inverse pour le doux , côté de la *Soudominante*.

dernier Vers , fait souhaiter un nouveau repos sur la *Tonique* qui doit la suivre : de sorte qu'on sent par-là qu'Armide a encore quelque chose à dire , lorsque cependant le sens qui finit avec le Vers n'en donne aucun soupçon. L'adresse du Musicien fera-t'elle comptée pour rien en ce cas ? & peut-on la passer sous silence pour l'attaquer aussi mal à propos qu'on le fait ?

Contraste d'un côté entre la *Soudominante* & la *Dominante* , & de l'autre entre le bas & le haut , le tout observé dans la régularité qu'exige l'expression.

On auroit pû se dispenser de citer , pour preuve de ce qu'on
avance



Exemple D.

Dieze.

LE charme du so- meil le liv

Dieze de Lulli. Diez

geance. &c.

avance, un *Diéze* qui n'a de vertu que par sa Basse fondamentale : on en peut aisément juger en lui substituant cette Basse, l'effet de la Mélodie n'en changera pas pour cela : il y a plus, & ce même *Diéze* peut porter un Chant qui n'aura pas l'air d'un *Somme*.
Exemple D.

Il faut toujours chanter ce qui précède une Mélodie dont on veut éprouver l'effet, comme on l'a déjà remarqué : au reste si Lulli a suivi dans sa Mélodie une autre route que celle qui se trouve ici sous son même *Diéze*, & qui n'a pû manquer de se présenter à son oreille, car elle se présente tout naturellement avec ce *Diéze*, c'est

que ceux qu'on y voit à D, détruisent tout le contraste, sans lequel il a bien senti qu'il ne pouvoit donner aux deux expressions, qui viennent ensuite, toute la force qu'elles demandent, & cela par degrés.

Je vais percer son invincible cœur.

Si toute *l'impétuosité du mouvement* tombe sur, *Je vais percer son invincible*, peut-on mieux la rendre qu'en montant par gradation & avec rapidité jusqu'au moment où Armide doit avoir jetté tout son feu, pour la terminer par un *Tril* qui déplait à notre Auteur, il est vrai; passons-lui cette foiblesse, sans lui passer cependant que ce

Tril se fasse sur une syllabe brève. (p)

Remarquons au reste que Lulli a plus fait ici que dans une simple déclamation, où la voix se rabaisseroit naturellement au mot *Son* ; au lieu que dans la Musique elle monte jusqu'à *invin*.... étant forcée,

(p) C'est bien ignorer & bien peu sentir notre Profodie, que d'y taxer de *brève* la dernière syllabe masculine d'un mot, lorsqu'il n'y en pas une qui n'y soit *longue*. Il ne faut pas s'étonner, après cela, des conséquences qu'on en tire pour notre Récitatif : on a quelquefois ses raisons : le goût, le sentiment, & l'oreille ne sont pas de trop pour y réussir, & l'on n'est pas toujours également favorisé de ces dons. Il est vrai qu'ils sont presque inutiles dans le Récitatif Italien, où l'Art a beaucoup plus de part que la Nature : plus on y heurte désagréablement l'oreille par du Chromatique & de l'Enharmonique, mieux on croit y réussir, telle est la manie de l'Ecole Italienne, il n'est du tout point fait pour l'oreille : aussi ne voit-on pas que les Italiens même, se plaisent beaucoup à l'entendre.

par le goût du Chant qui doit finir sur la *Tonique*, de descendre ensuite sur le *Tril*.

Par lui tous mes Captifs sont sortis d'esclavage :
Qu'il éprouve toute ma rage.

Exiger des accompagnemens d'Orchestre lorsqu'on peut s'en passer, n'est-ce pas là une chicane déplacée ? Le Comédien a-t'il besoin qu'on peigne ses sentimens intérieurs, & le Chanteur a-t'il besoin d'autre chose que d'un silence en ce cas ? Il ne s'agit point ici de ce qu'on auroit pû faire de mieux, pourvû que ce qui s'y trouve soit bien.

Si l'on veut lire le premier alinea de la pag. 84. de la Lettre en question, on y reconnoitra

l'ascendant de la passion sur la raison , puisque toute la Critique y est contradictoire aux propres principes que l'Auteur a posés lui-même. Exemple E.

Au second alinea du mot *Cadence* , déjà cité dans une Note , on lit : *Ce qu'on appelle acte de Cadence résulte de deux Sons fondamentaux dont l'un annonce la Cadence & l'autre la termine ;* puis au troisième alinea : *L'accord formé sur le premier Son d'une Cadence doit toujours être dissonant.* Ce premier Son de la *Cadence* est celui qui l'annonce , ce ne peut donc être une *Tonique* , puisqu'elle ne porte jamais de *Dissonance*. Or quoique la note qui a terminé le Vers précédent

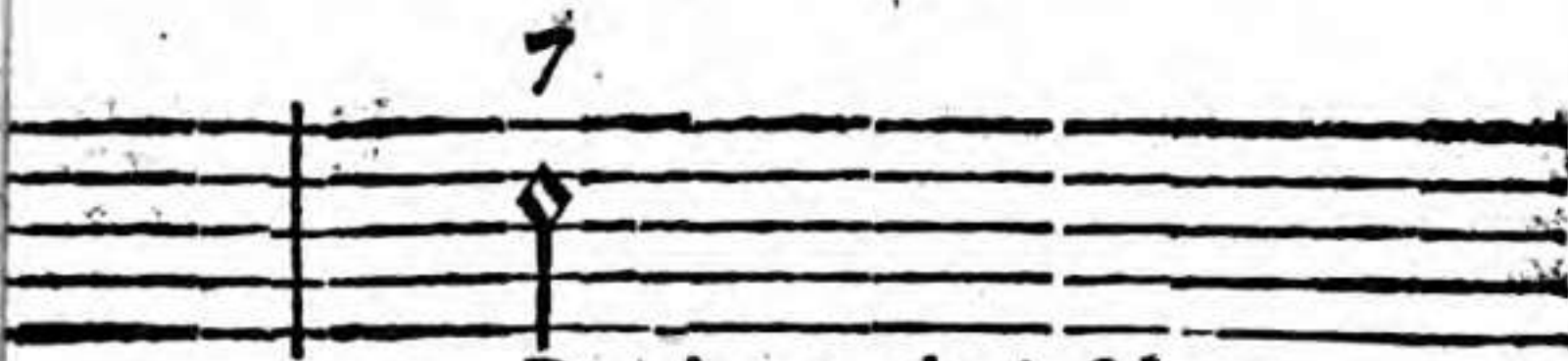
soit la même que celle qui commence le suivant, comme on le dit, l'oreille & le jugement en décident bien différemment que les yeux ; puisque, de *Tonique* qu'elle étoit, elle devient *Dominante* du repos, ou de la Cadence qui se termine à la fin du Vers,

*Par lui tous mes Captifs sont sortis
d'esclavage* : ce repos doit être annoncé, il ne peut l'être que par la note qui précède celle qui le termine ; cette note qui annonce, doit porter une *Dissonance* selon l'Auteur même ; ce n'est donc pas la *Tonique* d'auparavant : il est vrai que la Basse n'y est point chiffrée. (q) Mais les yeux suffisent-

(q) Voyez le troisième alinea de *Cadence* dans



Par lui tous mes ca-

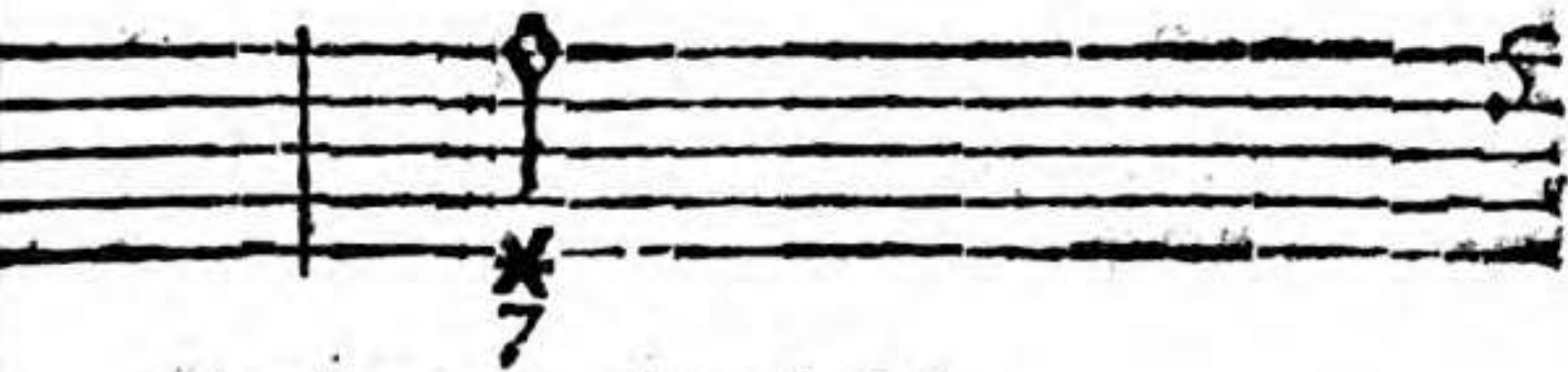


Dominante de la suivante.

Note sensible de Re.



d'escla- vage, Qu'il é-



Dominante tonique de Re,
sur laquelle il y a repos.



ma ra-ge...



Re

ils en Musique ? Il y faut des oreilles , & sur-tout un jugement impartial , où la raison ne se laisse point aveugler. Bientôt on verra cette *Tonique* devenir *Dominante* , dès qu'on croira pouvoir s'en autoriser.

Tirer avantage des notes qu'on cite pour être du même Accord , parce que ce sont effectivement les mêmes notes , pendant que l'Accord y change , garder le silence sur celles qui sont réellement du même Accord au Vers , *Enfin il est en ma puissance* , pour en conclure un *repos absolu sur puissance* , contre les Principes qu'on a

l'Encyclopédie , sur la *Dissonance* exprimée ou sous-entendue.

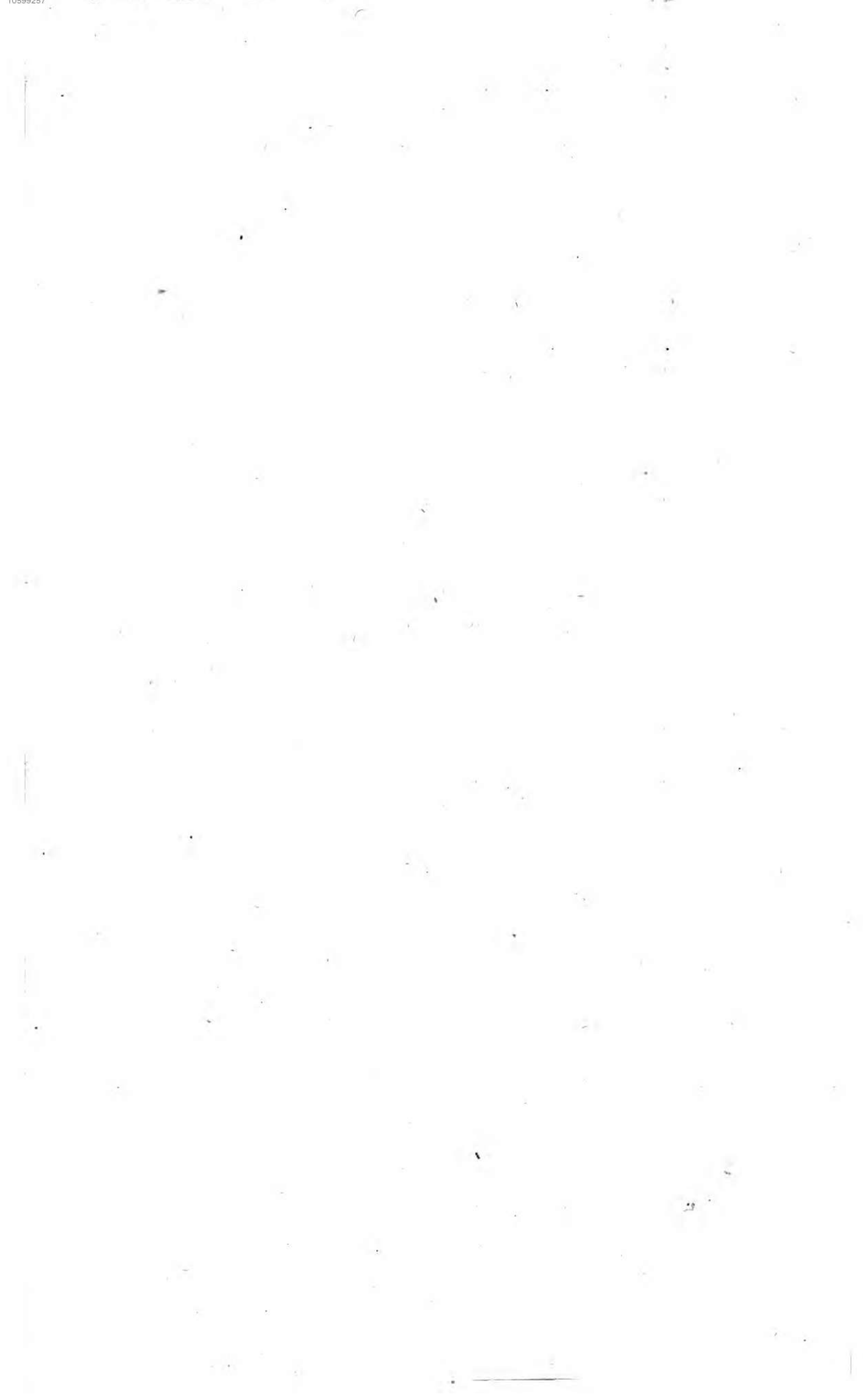
donnés à ce sujet , s'applaudir de son erreur même à l'égard de ce *repos*, & passer sous silence celui qui est si sensible au mot *esclavage*, puisque le Chant s'y termine sur une *note* appelée *sensible*, en termes de l'Art, silence apparemment affecté pour pouvoir dire que l'accord de la *Tonique* d'auparavant est le même que celui de la *Dominante* en laquelle elle se transforme d'un Vers à l'autre : s'attacher jusqu'à un zéro, c'est-à-dire, une brève, à laquelle on ne doit avoir aucun égard dans le cas présent, lui donner du poids pour autoriser ce qu'on avance contre toute vérité ; que peut-on penser d'une telle Critique ?

Dès qu'un Accord est revêtu de quelques nouveaux Sons, exprimés, ou sous-entendus, (r) l'effet en change totalement; mais on n'a eû garde de s'expliquer sur le deuxieme Vers : *Qu'il éprouve*, &c. On n'avoit pas dessein de louer, & il auroit fallu y rappeler la *Dominante* de la *Dominante Tonique*, qui fait si heureusement desirer une conclusion à laquelle on peut ne pas s'attendre, puisque le sens est fini au premier Vers : *Par lui*, &c. sur cette *Dominante Tonique*; la critique auroit échoué par-là.

Quel trouble me saisit ? qui me fait hésiter ?

(r) Voyez la Note précédente sur la *Dissonnance* exprimée ou sous-entendue.

Diffimuler ici la nature des repos, leurs différens *Modes*, pour dire hardiment que tout est dans *le même ton, presque dans le même accord que le précédent*, cela ne peut guères s'excuser dans un Musicien, du moins Théoricien, qui travaille pour l'Encyclopédie. Le *Mode* change à chaque phrase, & le mot *presque*, qui laisse de l'équivoque, qui n'annonce pas la bonne foi, & qui peut séduire toute personne peu versée dans l'Art, n'a nulle valeur en ce cas-ci: tout ou rien. *La Tonique, il est vrai, devient Dominante, &c.* c'est comme si l'on disoit, le jour, il est vrai, devient nuit; car effectivement le *Mode* s'y change en un autre du



Musical notation for the first system, labeled 'Tou de Re'. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics 'toute ma ra-ge... Que' and a fermata over the final note. The lower staff contains a guitar accompaniment with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The guitar part features a sequence of chords and notes, with a '6 6*' marking above the first two measures.

toute ma ra-ge... Que

6 6*

Tou de Re.

Musical notation for the second system, labeled 'Ton d'Ut'. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics 'Qui me fait hé-si-ter! Qu'est ce'. The lower staff contains a guitar accompaniment with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The guitar part features a sequence of chords and notes, with a '5' marking above the first measure.

Qui me fait hé-si-ter! Qu'est ce

5

Ton d'Ut.

Musical notation for the third system, labeled 'Ton de Mi'. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics 'tié me veut dire? Frapons...'. The lower staff contains a guitar accompaniment with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The guitar part features a sequence of chords and notes, with a '6' marking above the first measure.

tié me veut dire? Frapons...

6

Tou de Mi.

côté de la *Soudominante* , justement celui que demande la réflexion ; mais à qui parle-t-on ? Sans doute que l'on compte sur le peu de connoissance du Lecteur. Le *ton* change donc en cet endroit : Exemple F. De *ré* il passe en *sol* pour le premier hémistiche , puis en *ut* pour le deuxième , comme le prouve la Note *la* qui le suit , & dont le *ton* termine le premier hémistiche de l'autre Vers : *Qu'est-ce qu'en sa faveur* , &c. Cette Note devenant , incontinent après , *Soudominante* de *mi* , qui termine à son tour le même Vers : si bien que le *Mode mineur* de *mi* , celui qui règne dans tout le Monologue , celui qui seul y préoccupe,

& qu'on vient de faire désirer plus fortement que jamais par tous les différens *Tons* ou *Modes* qui l'ont suivi depuis le quatrième Vers, sçavoir, ceux de *ré*, de *sol*, d'*ut*, & de *la*, si bien, dis-je, que ce même *Mode* de *mi* tant désiré s'annonce, revient, & va tout d'un coup frapper sur sa *Tonique* en y montant de *Quarte*, justement pour exprimer le mot décisif, *Frappons*.

La Tonique, il est vrai, devient *Dominante*. Eh ! n'est-ce rien que cela ? Faut-il rappeler ce qu'on vient de remarquer sur le même sujet ? Y a-t-il d'autres Sons fondamentaux dans l'Harmonie que des *Toniques*, des *Dominantes*, &

des *Soudominantes*. Eh Dieux ! dit-on, il est bien question de *Tonique*, &c. & de quoi donc, s'il n'y a que cela ? Ne dit-on pas, au mot *Cadence*, quoiqu'en se trompant : Il s'ensuit que toute l'*Harmonie* n'est proprement qu'une suite de *Cadences*. Voyons à présent dans le même alinea de quoi se composent les *Cadences*, & jugeons. Nous ne croyons pas qu'on puisse, dans un pareil jugement, s'aveugler autant que celui qui nous parle : *Ce Vers* est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent : peut-on prononcer contre toute vérité avec tant de hardiesse ?

La Tonique, il est vrai, devient *Dominante*, nous le répétons en-

94 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
core. Eh ! pourquoi n'avoir pas
fait la même observation entre le
Vers par lui tous mes captifs, &c.
& celui qui le précède, feroit-ce
effectivement le chiffre qui se
trouve ici, feroit-ce la *note sensi-*
ble qui n'a point lieu de l'autre côté,
l'auroit-on fait exprès ? On en
pensera ce qu'on voudra, mais
un homme éclairé n'a pas besoin
de pareils signes pour se déter-
miner.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons.

Le repos suspendu au premier
Vers dans le milieu de la voix,
lui laisse assez d'espace pour mon-
ter d'une *Quarte* sur *Frappons*, puis
d'une *Tierce* encore au-dessus sur

l'exclamation, *Ciel !* l'un donnant la *Tonique* comme une chose décidée, *Frappons* ; l'autre montant jusqu'à la *Tierce* de cette *Tonique* pour marquer la surprise où l'on est de se voir tout-à-coup arrêté. Ici le changement de *Mode* ne convient nullement, parce que la surprise y est si subite, que le premier Son qui s'y présente en élevant la voix, est le véritable & le plus convenable à l'exclamation, & ce premier Son est justement la *Tierce*, selon l'ordre du principe & de l'instinct, & conséquemment à l'étendue qui reste à la voix. Ainsi cette décision de l'Auteur critique, *car sa note décide si peu la déclamation*, paroît bien

avoir été prononcée fans réflexion.

Si l'on observoit encore la nature des *Modes* employés dans les Vers précédens , pour y tenir toujours l'Auditeur en suspens jusqu'au moment où le grand coup doit porter : & si l'on considéroit comment , avec cela , le haut & le bas sont ménagés , on admireroit au lieu de blâmer.

Ciel ! qui peut m'arrêter !

Achevons...je frémis ! vengeons-nous...je soupire!

Qui croiroit , dit M. Rousseau , que le Musicien a laissé toute cette agitation dans le même ton , &c. Qui croiroit qu'après une affirmation aussi absolue on eût pû se tromper ? Non-seulement toute cette
 agitation

agitation n'est pas dans le même *Ton*, mais il y change par du Chromatique sous-entendu (*f*) à chaque demi-hémistiche.

Après le *Ton* de *mi*, qui peut *m'arrêter* passe à la Dominante tonique de *sol*, où cette Dominante monte sur le mot *achevons* : ce *sol* devient ensuite Dominante tonique de *fa* Soudominante *ut*, où il passe pour exprimer en descendant *je frémis* : de-là vient la Dominante tonique de *ré*, sur lequel *ré* le Chant monte pour exprimer *achevons* : puis ce *ré*, deve-

(*f*) Souvenons-nous de la Dissonance exprimée ou sous-entendue, & du Monologue cité à la page 67. où l'on éprouve l'effet du Chromatique, sans qu'il en paroisse le moindre intervalle dans toutes les parties.

nant à son tour Dominante tonique de *sol*, va expirer enfin en descendant sur la *Tierce* de ce *sol* pour terminer toute l'agitation, avec *je soupire*, sur le même *Ton* par où elle a commencé.

Autant de Dominantes toniques, autant de nouveaux Diézes ou Bémols, qui dans le fond d'Harmonie donnent du Chromatique aussi parfaitement distribué qu'il est possible, comme on peut le vérifier par l'examen; mais on dira peut-être qu'on ne voit aucun de ces Diézes ni Bémols dans le Chant, dans la Basse, non plus que dans le Chiffre: aussi faut-il plus que des yeux pour juger en pareil cas. Voyez l'Exemple G.

On fait sonner ici l'Harmonie avant la Mélodie qui en est produite , pour qu'elle inspire au Chanteur le sentiment dont il doit être affecté indépendamment des paroles : sentiment qui frappera tout homme sans prévention , qui voudra bien se livrer aux purs effets de la Nature : d'où l'on sera forcé de conclure, que l'Harmonie est le principal moteur de ce sentiment , & que si la Mélodie seule peut l'inspirer , c'est qu'elle fait sous-entendre , sans qu'on y pense , le fonds d'Harmonie dont elle dépend.

On ne peut décider que sur la Musique , le Chiffre de la Basse à tout moment plein d'erreurs , par

100 *OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT*
une faute de copie , d'impression,
ou de l'Auteur même , qui aura
passé légèrement sur cet article,
ne doit y être d'aucun poids. Ce-
pendant , à n'en juger que sur le
Chiffre de Lulli , on voit des es-
pèces de repos suspendus à cha-
que demi-hémistiche , ils ont lieu
sur différens Sons fondamentaux,
& cela seul suffit pour qu'on n'en
puisse conclure , que le même
sens convienne à chacun de ces
demi-hémistiches , sur-tout après
avoir dit , quelques pages aupa-
ravant , *Toutes les fois que les rapports*
sont différens , l'impression ne sçauroit
être la même ; mais il y a plus. Les
paroles ne suffisent point au
Chanteur pour le mettre en état



ster ? Ache-vons... je fré-mis ? vengeons

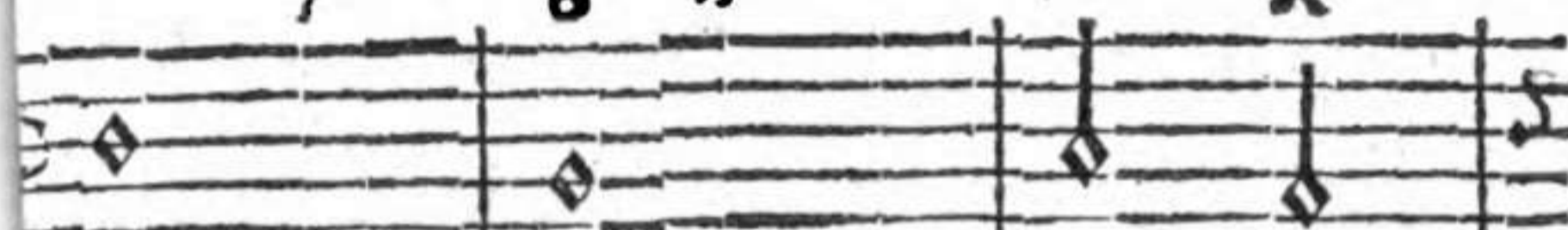


(a)

(a)

7 6 5

7



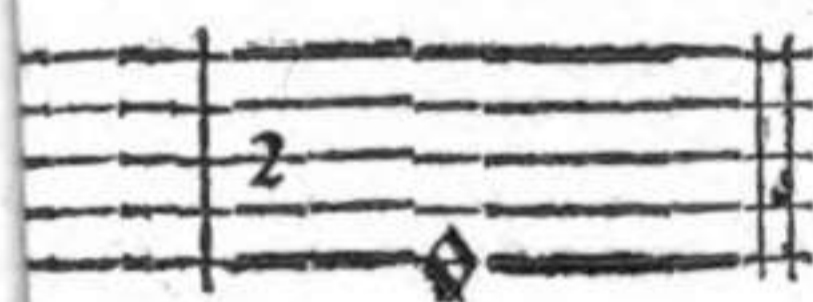
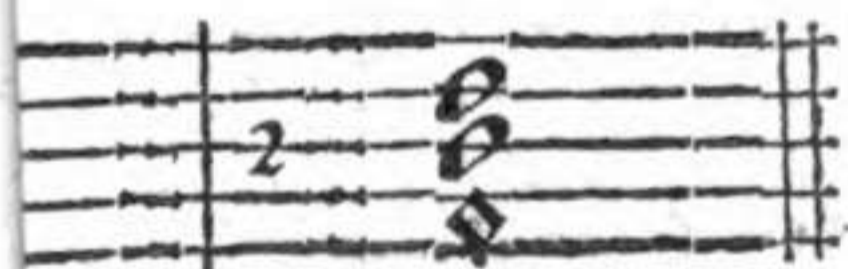
Ton de Sol.

Ton d'Ut, Ton de Re.



fou- pi-re ?

Les nouveaux Bemols & Diezes marquent visiblement les changemens de Ton, ou mode.



(a) Ces chiffres, qui ne font point à la Basse de Lulli, n'existent pas moins dans le fond d'harmonie.

ol.

de bien exprimer le sentiment qu'elles peignent, il faut, en même tems, que la Musique y réponde : pour preuve de cela, qu'on donne à *je frémis* le Chant de *vengeons - nous* d'abord après *achevons*, comme le permet la Modulation : le faïffissement, le trouble, que l'Acteur y voudra peindre, paroîtra gauche, forcé : lui-même aura besoin de toute sa présence d'esprit, pour rendre de son mieux ce que la Mélodie, & sur-tout le fonds de l'Harmonie ne lui inspireront point : & malgré tout son art, on y sentira toujours une disparate entre son jeu & la Musique : ce qu'il faut bien remarquer, pour

ne pas donner dans l'erreur de croire que le jeu de l'Acteur puisse en imposer en pareil cas : il faudroit être bien borné dans ses connoissances , & bien peu sensible , pour penser de la sorte.

C'est principalement du fonds d'Harmonie, dont se tire la Mélodie appliquée aux paroles , que le Chanteur reçoit l'impression du sentiment qu'il doit peindre : ces paroles ne lui servent, pour ainsi dire , que d'indication : on vient d'en donner la preuve , comme on l'a déjà donnée , mais dans des cas plus particuliers encore , soit à la *Parenthèse* de la page 57. soit aux mots , *Le charme du sommeil* , page 81. Aussi lorsque le Chan-

teur reconnoît, par les paroles, qu'il doit marquer du trouble à *je frémis*, sa voix l'exprime comme d'elle-même : & sans penser à la cause qui le fait agir, sans la soupçonner même, il se trouve entraîné à cette expression par le fonds d'Harmonie qui la lui inspire ; l'Auditeur, de son côté, se trouve ému : qu'il n'en cherche donc pas la raison, puisqu'il peut s'y tromper, ou du moins qu'il la reconnoisse dans le *Bémol* exprimé ou sous-entendu, qu'amène le fonds d'Harmonie par une espèce de Chromatique en descendant : qu'il reconnoisse pareillement que le sentiment de fureur qu'il éprouve, en entendant *Ven-*

geons-nous , vient de deux nouveaux *Diézes* , dont l'un forme le Chromatique en montant avec la Soudominante *ut* qui le précède immédiatement , ce même *Diéze* descendant ensuite à son *Bémol* pour exprimer *je soupire*.

Il y a là un jeu de Chromatique qui ne paroît point effectivement dans le Chiffre de Lulli , mais qui paroît si bien être le fondement des différentes expressions , qu'il suffit de les accompagner avec un Clavecin , pour en être absolument convaincu. Quel que soit le Chiffre , on doit juger , par les différens sentimens qu'éprouvent ici l'Acteur & l'Auditeur , que l'Auteur n'a pû être guidé que

par le fonds d'Harmonie que nous y prescrivons.

Quel mérite n'y a-t-il pas de sçavoir si bien cacher l'Art par l'Art même ? Mettons que ce ne soit que l'ouvrage du sentiment, comme il y a toute apparence, le mérite en est peut-être encore plus grand, d'avoir sçû si bien rendre l'impétuosité de tant de différens mouvemens avec un fonds d'Harmonie aussi simple que celui qui y est employé. Qu'on ne s'y trompe cependant pas : dans cette simplicité se rencontrent de ces *écarts harmoniques* qu'on demande : non pas, à la vérité, de ceux qu'on imagine peut-être, de ceux dont la dureté

se fait toujours sentir , & qui sont la ressource ordinaire des génies bornés , qui ne peuvent s'échauffer qu'en forçant la Nature , mais de ces *écarts* doux , dont la *liaison* , quoiqu'agréable , ne laisse pas que de faire sentir les différens mouvemens qu'ils peignent : on a déjà éprouvé si souvent l'effet de cette Musique ; on l'éprouvera toujours comme auparavant, tant qu'on s'y laissera guider par le seul sentiment , sans aucune préoccupation étrangere.

Il est bon de faire souvenir qu'il n'y a dans toute la Musique , que le Diatonique , le Chromatique , & l'Enharmonique ; que ce dernier genre n'étoit nullement

en usage du tems de Lulli , qu'on ne peut guères l'employer , qu'il n'en résulte quelques duretés , & qu'il ne l'a été qu'une seule fois dans notre Musique Théatrale : de sorte que reste le Chromatique pour tout *écart* : or si on ne l'a pas apperçu dans le cas présent , à qui en est la faute ? Ce n'est pas le seul morceau de Musique où le fonds d'Harmonie comporte du Chromatique , sans qu'il en paroisse le moindre intervalle dans toutes les parties , & où le sentiment qu'on en éprouve , naît directement de ce même fonds d'Harmonie. (*t*)

Il faut plus que des yeux , je

(*t*) Page 67.

J'ai déjà dit, pour juger d'un Art où la cause réside dans ce qui est sous-entendu de même que dans ce qui est exprimé, comme on le laisse entrevoir au mot *Cadence* dans l'Encyclopédie.

Les Trils font sur-tout un bel effet, &c. Ceci qui est dit ironiquement, mais sans distinction, caractérise de plus en plus son Auteur; car un Tril bref & battu rapidement sur la fin de *vengeons-nous*, & suspendu par un seul battement mol sur *je soupire*, ajoute à l'expression. Pourquoi mêler encore dans cette ironie la *Cadence parfaite*? Le sens n'est-il pas fini à *je soupire*? Encore est-ce sur la *Tierce*, dont l'effet est moins ab-

folu que celui de *fa Tonique*.

Toute personne qui voudra juger de la Musique du dernier Vers,

Achevons...je frémis ! vengeons-nous...je soupire !

par le seul secours des yeux, n'en jugera certainement pas comme notre Critique, puisqu'elle y verra du moins du haut & du bas : si elle y joint son oreille , cette différence la frappera comme appartenant à des repos de différente nature sur différens Sons fondamentaux : & si elle y joint encore quelques connoissances de l'Art, elle y reconnoîtra la cause de ce sentiment, telle que nous venons de la dépeindre ; mais

quelques Lecteurs décident sans rien approfondir, & se laissent séduire par le style : la chose est bien écrite, vraie ou fausse, n'importe, on y ajoute foi. Eh ! que doit-on chercher dans les ouvrages, si ce n'est l'imagination, le génie, le discernement, le jugement, le goût, le sentiment, l'oreille enfin, s'il s'agit de Musique : on peut bien s'y amuser aussi du caractère de l'Auteur, car on se peint volontiers dans ses écrits ; mais on ne doit s'attacher qu'à la vérité. L'homme sage craint & néglige des fleurs dont le parfum est souvent empoisonné.

*Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colere s'éteint quand j'approche de lui.*

Approuver la déclamation (u) de ces deux Vers , c'est critiquer sa propre critique , puisque cette déclamation est fondée sur les mêmes principes que toute celle qui a précédé : le plus d'intervalle qu'on y souhaite entre les deux Vers dépend de l'Acteur, & cela est dit apparemment sans réflexion, comme la plus grande partie de tout l'Ouvrage. Quant à la *Cadence parfaite* qu'on y reproche, c'est le tic de l'Auteur , on n'en connoît point d'autre pour terminer un sens fini.

Plus je le vois , plus ma vengeance est vaine.

On reconnoît donc ici la diffé-

(u) On approuve effectivement la déclamation musicale de ces deux Vers.

112 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
rence du haut & du bas , du fort
& du doux , puisqu'on voudroit
que la voix s'élevât sur *vengeance* ,
& retombât *doucement sur vaine* :
mais bientôt on l'oubliera de nou-
veau , comme on l'a oublié ci-de-
vant , (x) pour se donner le plai-
sir de dire un bon mot.

Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Mauvaise Cadence parfaite , dit-
on ; mais c'est à ceux qui ont de
l'oreille d'en décider : *d'autant
plus qu'elle est accompagnée d'un Tril* ,
bonne raison.

Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour ?
A ce jeune Héros tout cede sur la terre.

(x) Cette réflexion auroit fait tomber la
critique du Vers *Vengeons-nous* , &c. si on l'eût
faite dans le tems. Quand on ne juge pas par
Principes, il faut du moins de la mémoire.

Faites

Faites déclamer le deuxième Vers à la suite du premier, & vous verrez (nous parlons à l'Auteur même qui cite ici M^{lle} Dumefnil) qu'on abaissera la voix après *jour*, pour passer au deuxième Vers, qu'ainsi le Musicien n'a pû mieux faire de l'élever à *jour* pour se radoucir en descendant à ce jeune Héros, &c. & de quelle maniere encore en passant au *Mode majeur* relatif à celui de la *Soudominante* du *Mode* que l'on quitte à *jour*, & où l'on éprouve effectivement un radoucissement très-sensible; mais on n'a eû garde de le citer, ce deuxième Vers, il auroit fait échouer la plaisanterie. C'est ici où l'on peut dire

H

114 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
avec raison, ce que cet Auteur
dit à l'occasion du Vers : *Plus je
le vois, &c. la voix doit s'élever sur
jour & retomber doucement sur, à ce
jeune Héros, &c.*

La Critique ne roule plus que
sur une Parenthèse qui ne vaut
pas la peine qu'on s'y arrête :
celle que nous avons citée prou-
ve assez de quoi Lulli étoit capa-
ble à cet égard. Le triomphe de
M. Rousseau sur cet article ne le
mettra pas à l'abri de ses contra-
dictions, de ses faux exposés,
non plus que de son silence sur
les mêmes accidens qu'il annon-
ce, & qu'il supprime quand bon
lui semble, selon les avantages
qu'il prétend en tirer. Et pour

mettre le Lecteur tout d'un coup au fait, en voici une légère récapitulation, avec de nouvelles remarques qui ne feront peut-être pas inutiles.

Erreur, & contradiction en même tems avec lui-même, à l'occasion du *Tril*, (y) où l'on dit qu'il y a *repos absolu*.

Autre contradiction lorsqu'on dit, page 85. de la Lettre : *Eh Dieux ! il est bien question de Tonique, &c.* après avoir annoncé dans l'Encyclopédie, au mot *Cadence*, que le fonds de l'Harmonie ne consiste qu'en cela : de sorte que toutes les différentes tournures qu'il est possible de donner à la

(y) Page 70. de ces Observations.

Mélodie ne peuvent naître que de ce même fonds. (z)

Autre contradiction encore, mais tacite, lorsqu'après avoir repris Lulli sur ce qu'il auroit dû faire monter & descendre, pag. 88, & lorsqu'après être convenu, pag. 55, que *toutes les fois que les rapports sont différens, l'impression ne sçauroit être la même*, on veut que le même sens puisse être rendu par la Mélodie de chaque demi-hémistiche, pag. 87, pendant que les rapports y sont différens entre les repos, dont les uns sont pratiqués

(z) Page 93, étant à remarquer comme on l'a déjà dit, que les *Cadences rompuës & interrompuës* supposent toujours des *Cadences parfaites romp. . . . ou inter. . . .* & annoncées par conséquent par une *Dominante*.

dans le haut, les autres dans le bas, sur différens Sons fondamentaux : de sorte que les deux moyens de variété , qu'on se fait gloire de connoître , s'y trouvent employés à propos , & en même tems. (a)

Par cette façon d'agir on cache au Lecteur le côté de la perfection , pour ne lui montrer que des défauts imaginaires, comme on peut s'en appercevoir à présent.

Si l'on dit , pag. 82 , *Je pardonnerois peut-être au Musicien d'avoir mis ce second Vers dans un autre ton , &c.* C'est justement à l'endroit où le nouveau ton met le comble à l'expression : (b) & si l'on y

(a) Page 98.

(b) Page 70.

ajoute, s'il se permettoit un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires : cela prouve assez le peu de connoissance qu'on a du fonds de l'Art, puisque les tons sont variés autant, & le plus à propos qu'il est possible dans tout le Monologue. Un aveugle ne prononceroit pas si hardiment sur ce qu'il ne voit pas, il sçait du moins que d'autres voyent.

Céler d'un côté ce qu'on cite de l'autre, (c) porter l'abus jusqu'à des railleries piquantes, où l'on se trompe soi-même, (d) cela ne se comprend pas.

En célant, par exemple, les Cadences parfaites évitées sur des

(c) Pages 85. & 90. (d) Pages 81. & 113.

Dominantes toniques, à la fin du troisième, & du cinquième Vers, Cadences dont on fait mention dans l'Encyclopédie, on cache, par-là, au Lecteur peu instruit, le mérite de l'Harmonie, qui fait désirer ce que n'annoncent point les paroles, puisque le sens est fini à chacun de ces deux Vers, lorsqu'il ne l'est pas, cependant, dans l'esprit d'Armide; c'est de-là qu'elle conclud: on cache encore le mérite de la Mélodie, où les cadences sont ménagées de manière qu'il se trouve assez d'étendue à la voix, pour qu'elle s'élève avec rapidité jusqu'au mot qui doit faire sentir toute la

120 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
force de l'expression. (e)

Pourquoi dire au septième Vers,
La Tonique, il est vrai, devient Domi-
nante, &c. & le céler au cinquié-
me, lorsque tout y est pareil, ex-
cepté que l'une devient Dominante
tonique, & l'autre simplement Do-
minante? Pourquoi dire au cinquié-
me Vers, page 84, *Il recommence*
exactement dans le même ton, sur le
même accord, & au septième, presque
dans le même accord, lorsque la chose
est égale de part & d'autre? Le
presque n'y a aucune valeur, il est
même abusif, & contre la bonne
foi; mais si c'est le même accord,
ce n'est pas la même note fonda-

(e) Pages 79. & 85.

mentale , *la Tonique* , il est vrai , devient *Dominante* , on en convient à l'égard du septième Vers , & cela pour déguiser l'erreur dans laquelle on veut faire tomber en disant , *ce vers est dans le même ton* , lorsque cependant c'est tout le contraire , car le *ton* y change effectivement. (f)

Ce font-là des erreurs impardonnables ; mais bien plus , citer un *Diéze* en raillant , p. 83 , pour cause d'un effet auquel il n'a de part que comme son harmonique du fondamental : (g) que dis-je , *Diéze* au dessus duquel peut se former un Chant qui n'aura du tout

(f) Page 90.

(g) Page 81.

point l'air d'un *petit Somme* ; qu'est-ce que cela signifie ?

Quand on dit , pag. 87 , *Ces deux Vers seroient bien déclamés , s'il y avoit plus d'intervalle entr'eux* , ce plus d'intervalle dépend non seulement de l'Acteur , mais il est même forcé par le repos qui se termine au premier Vers. Donc ces deux Vers sont bien déclamés selon M. Rousseau même , donc la Critique tombe par cet acquiescement , puisque les mêmes Principes règnent dans tout le cours de la Scène.

Si la Lettre de cet Auteur fourmille d'une infinité de Sophismes , que nous sommes forcés de passer sous silence , parce que nous pou-

vons mieux employer notre tems, nous ne fçaurions cependant nous taire sur une contradiction avec soi-même , qui doit surprendre également tout le monde : il s'y agit des Chœurs de Musique.

Dans l'Encyclopédie , au mot *Chœur* , on lit , *Chœur est en Musique un morceau d'Harmonie complète , &c. On cherche dans les Chœurs un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau Chœur est le Chef-d'œuvre d'un habile Compositeur. Les François passent pour réussir mieux dans cette partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.*

Dans la Lettre , p. 43 , après avoir employé une vaine Rhétorique contre les Fugues, Imita-

124 OBSERV. SUR NOTRE INSTINCT
tions, & Desseins, qui sont ce-
pendant les plus beaux ornemens
des Chœurs, on croit que, pour
en dégouter, il suffit de dire, *pres-
que personne n'y réussit, à peine le suc-
cès peut-il dédommager de la fatigue
d'un tel Ouvrage. Quelle raison !
Tout cela n'aboutissant qu'à faire du
bruit, ainsi que la plûpart de nos Chœurs
tant admirés. Puis à la Note on
s'appuye d'un certain Terradeglias
à qui l'on fait dire, autrefois j'aimois
à faire du bruit, à présent je tâche de
faire de la Musique.*

Il y a d'abord ici une transpo-
sition d'ordre, & dans la forme,
& dans le fonds, qui doit surpren-
dre : il y a à-peu-près un an que
la Lettre C est donnée dans l'En-

cyclopédie , & il y a dix ans ou environ que la conversation avec *Terradeglias* peut être supposée. Il n'y a donc qu'un an que le *bruit* des Chœurs étoit pour M. Rousseau *agréable & harmonieux*, capable de *charmer & de remplir l'oreille*, & s'il y en a dix qu'on lui a fait entendre le contraire , il s'avise aujourd'hui de s'en souvenir : *heureuse mémoire !*

F I N.

A P P R O B A T I O N .

J'AI lû par ordre de Monseigneur le Chancelier , un Manuscrit intitulé , *Observations sur notre Instinct pour la Musique, &c.* & j'ai cru que l'impression en seroit également honorable & utile à la Musique Françoisè. A Paris le 12. Avril 1754.

TRUBLET.