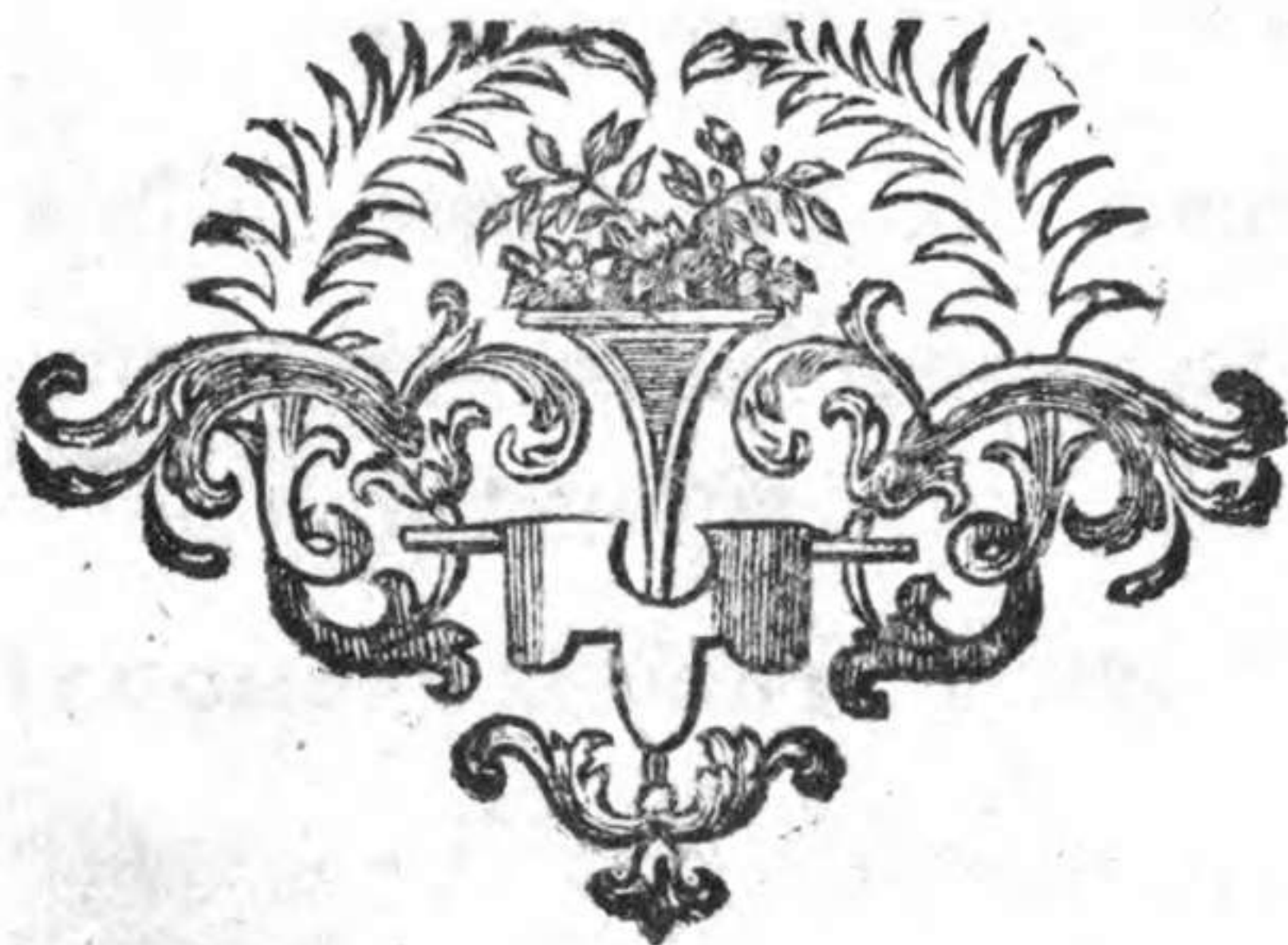


E R R E U R S
S U R
LA MUSIQUE
D A N S
L'ENCYCLOPEDIE.



A P A R I S ;
Chez SEBASTIEN JORRY , Quai des
Augustins , près le Pont S. Michel ,
aux Cigognes.

M. D C C. L V.

Avec Approbation & Privilège du Roi.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS



ERREURS
SUR LA MUSIQUE
DANS L'ENCYCLOPÉDIE.

Les Chiffres comme 1. 2. 3. 4. &c. marqueront les Alinea de l'Article dont il sera question.

ACCOMPAGNEMENT , p. 75.

I.  *'E S T l'exécution d'une harmonie complete & régulière (a) &c. à quoi j'ajouterai , représentant le corps sonore , pour éviter*

(a) Définition dont il faut bien se souvenir dans toute la suite.

dans la suite toute équivoque, toute discussion.

Il semble , en effet , que le Musicien ait imaginé l'Accompagnement de l'Orgue ou du Clavecin , pour présenter continuellement à l'oreille cette *harmonie* fondamentale , *complete & régulière* , que nous offre la Nature dans tous les Corps sonores.

2. *On y a pour guide &c. Les Italiens méprisent les chiffres ; la partition même leur est peu nécessaire ; la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée , & ils accompagnent fort bien , pour ceux qui ne s'y connoissent pas (falloit-il ajouter) sans tout cet appareil.*

C'est justement parce que les Italiens n'ont que leur oreille pour guide dans la Composition, aussi bien que dans l'Accompagnement, que le Chiffre, faute de Méthode, ne leur est pas d'un grand secours : & c'est aussi la raison pour laquelle ils péchent à tout moment, dans cet Accompagnement, contre la plénitude de l'harmonie, & contre la succession naturelle, comme cela va se vérifier.

Pour juger d'un Art, surtout en Législateur, il faut non seulement le connoître, il faut de plus être doué de tous les talens qu'on doit y supposer, pour pouvoir se rendre raison des effets qu'on en éprouve.

On dit que les Italiens accompagnent fort bien sans Chiffres, même sans Partition : remarque frivole , à laquelle je répondrai , sur le même ton , que les François font plus , puisqu'ils accompagnent d'oreille les yeux fermés. Donc la promptitude & la finesse de l'oreille l'emportent chez ceux-ci sur les premiers.

Les moins expérimentés accompagnent sans chiffres & sans partition les Rondeaux qui ne roulent presque jamais que sur deux ou trois tons relatifs ; mais lorsqu'il s'agira de ces transitions que l'oreille ne peut pressentir, & dont je parlerai bientôt , c'est-là qu'échouent les plus grands talens au défaut de la Méthode.

La plus grande preuve qu'on puisse donner contre son oreille en Musique, c'est de vouloir faire entendre qu'une nation peut en être plus favorisée qu'une autre.

L'expérience forme l'Oreille, Il y a des têtes également bien organisées chez toutes les Nations où la Musique est en régné; mais tel qui aura passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la Musique, peut fort bien n'être pas compris dans le nombre.

P. 76. 6. 8^e. ligne, M. Rameau réduit à deux cas cette succession & il prononce en général, qu'un Accord consonnant ne peut être précédé que de celui de septième

de la dominante , ou de celui de sixte-quinte de la sousdominante, excepté dans les cadences rompuës , & dans les suspensions ; encore prétend-il qu'il n'y a point d'exception quant au fond. Il nous paroît que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de septième diminuée , & même de sixte superfluë.

Cette citation de M. Rameau est tirée de son Plan d'Accompagnement , p. 22. (a) où il admet les *cadences* pour principe (ce qu'il falloit dire) & auxquelles il n'oppose d'exceptions que relativement à sa méthode & à son

(a) Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement.

doigter (ce qu'il falloit dire encore) fans qu'oï il n'auroit pas ajouté immédiatement après, où (ce mot se rapporte aux cadences) *je prouverai cependant qu'il n'y a point d'exception quant au fond;* puisqu'effectivement l'Accord consonnant qui termine la cadence rompuë est précédé de même que celui qui termine la parfaite, & puisque la suspension ne fait que suspendre pour un instant la route d'une ou deux notes de quelque Accord que ce soit.

Quant à l'objection, *Il nous paroît &c.* c'est manquer de connoissance & d'oreille, que de ne pas reconnoître l'Accord sensible, seul annexé à toute Domi-

nante qui précède un Accord consonnant, dans les Accords de septième diminuée & de sixte superfluë, qui annoncent toujours, de même que le sensible, une Cadence parfaite, plus ou moins absoluë, en quoi consiste toute leur différence. S'il s'y trouve encore une différence entre le Mode majeur & le mineur, ce n'est pas là le cas d'en faire mention, puisqu'il ne s'y agit que des *Cadences* également pratiquées dans l'un & l'autre Mode par tous ces mêmes accords : étant à remarquer que M. Rameau a donné le nom d'*Accord sensible* à celui de la septième d'une Dominante qui précède le Consonnant, Do-

SUR LA MUSIQUE. II
minante qu'il appelle ensuite *Dominante tonique* , pour que ce même accord soit toujours reconnu dans toutes les différentes combinaisons ou imitations , de même qu'il y est sensible , & cela relativement à la tonique , de laquelle seule on doit être principalement occupé dans l'Accompagnement.

Dans quel labyrinthe ne jette-t-on pas un Amateur Curieux par toutes ces différences qui peuvent être recueillies sous un seul objet ? Le détail des règles de la Musique est immense , il est impossible de pouvoir les communiquer par ce détail ; au lieu que leur principe est simple , précis , & facile à concevoir.

C'étoit dans un Ouvrage , tel que le Dictionnaire Encyclopédique , qu'il falloit s'attacher uniquement au principe , fans y entrer dans des détails qui , quand même ils feroient justes , jettent de la confusion & rebutent à la fin.

Après le principe posé , on peut donner à la fin le détail qui en dépend , mais en recommandant de s'y attacher plus ou moins , selon que le besoin le requiert , comme je le dirai en tems & lieu.

P. 76. 2^e. colonne. 1^o. *Quoique suivant les principes &c. il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage....*

Un accord n'est tel qu'avec tout son remplissage, il doit être complet selon la définition : s'il est insupportable, pourquoi l'employer ? Mais en ce cas ce n'est plus un Accord, & s'il est Accord il est donc supportable.

Le défaut d'oreille est un grand obstacle à quiconque prétend se donner pour Législateur en Musique.

Ibid. Dans la plupart des Accords dissonnans... il y a quelque son à retrancher... Ce Son est... quelquefois la Quinte. Peut-on se donner pour Musicien, & prononcer contre la Quinte qui est l'arbutant de l'harmonie, & qu'on doit par conséquent préférer partout

où elle peut être employée ? A-t-on oublié que l'*Accompagnement est l'exécution d'une harmonie complotte & régulière* ? On décide ici déjà contre le complotment ; mais comment la régularité se trouvera-t-elle dans un Accord dont on retranchera quelques sons ? La régularité de l'harmonie consiste autant dans sa succession que dans sa plénitude : un son doit y être précédé & suivi de tel & tel autre , si vous le retranchez , que devient pour l'oreille le son qui le précède , & comment reçoit-elle celui qui doit le suivre , lorsqu'elle n'est nullement prévenue en sa faveur ? Il en est de ce défaut de succes-

sion , pour les oreilles délicates ,
comme d'un homme à qui la voix
manque au milieu d'une phrase.

Comparons la définition de
l'Accompagnement avec les re-
tranchemens qu'on propose, nous
verrons qu'on n'y est nullement
d'accord avec soi-même. Voyons
maintenant jusqu'où l'Auteur va
porter son indiscretion, nous re-
connoîtrons bientôt , ou qu'il s'en
est laissé imposer , ou qu'il veut
nous en imposer lui-même.

P. 77. 5°. 14°. ligne. *Les Ita-
liens font peu de cas du bruit....
Une tierce , une sixte bien adap-
tée , même un simple unisson ,
c'est-à-dire , rien , quand le besoin
le demande , leur plaisent plus*

que tout notre fracas &c. En un mot ils ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement, dans la Basse, qui puisse distraire l'oreille de l'objet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouït en se partageant. Les François enchérissent encore sur cette opinion : car ils prétendent qu'on ne doit point s'appercevoir de l'Accompagnement dans un Concert, qu'on doit seulement s'appercevoir qu'il n'y est pas lorsqu'il y manque.

M. Rousseau va plus loin dans sa Lettre sur la Musique Française p. 51. jusqu'à 56. où il prétend nous donner pour raffinement

ment de goût une harmonie dénuée de sa plénitude : pur effet de l'ignorance commune à tous ceux qui n'ont que leur oreille pour guide dans l'Accompagnement.

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

heureusement pratiqué , & si
heureusement conçu , commun
presqu'à tous les Accompan-
teurs sans Méthode.

Si le choix des intervalles , &
du lieu où ils doivent être placés ,
si encore la résonnance des uns
doit l'emporter sur celle des au-
tres , cela ne peut regarder que
l'objet principal du Concert , qui
seul doit occuper l'Auditeur ; mais
dans un Accompagnement qui ne
doit pas distraire de cet objet
principal , & qui n'est admis que
pour représenter le Corps sono-
re , ce choix devient non seule-
ment inutile , mais pernicieux ,
dès qu'il se fait au préjudice du
complément de l'harmonie or-

donné par la Nature même ; & confirmé par la définition donnée : outre qu'au défaut de ce complément , la succession est interrompuë par les parties omises : si bien que c'est justement en ce cas que l'Accompagnement pourra manquer , puisque l'oreille n'y trouvera plus cette nourriture d'harmonie que lui offre le corps sonore en résonnant.

Si nous y réfléchissons un peu , nous verrons combien la plénitude de l'harmonie dans l'Accompagnement est nécessaire aux Concertans , soit lorsque l'œil ou l'oreille même peut les tromper , soit par une faute de copie , soit surtout lorsqu'ils veulent ajouter

au Chant quelques ornemens de leur goût : ils ne voyent dans leur partie qu'une seule note d'une harmonie qui en peut contenir jusqu'à cinq différentes : or quelque bien organisés qu'ils soient, ils tomberont souvent en défaut, en se prévenant sur une modulation toute naturelle, dont le Compositeur se fera expressément écarté pour surprendre, si l'Accompagnateur n'a pas soin pour lors de rendre son harmonie complète, dans l'incertitude où il doit être de l'intervalle capable de guider l'oreille en pareil cas.

Les plus grands Musiciens, c'est-à-dire seulement ceux qui ont le plus de talens dans leur

Art, se préviennent quelquefois contre certains intervalles, faute de réflexion. Les Italiens, par exemple, ont affecté pendant longtems de ne point employer la quinte superfluë dans leur harmonie, quoique ce soit la *Note sensible* même, & par conséquent la plus capable de mettre l'oreille sur les voies de la modulation : je ne fais ce qui en est à présent : & c'est apparemment sur de pareilles préventions qu'on a fondé le prétendu retranchement, & le choix imaginaire absolument contraire à la définition.

Les Italiens font peu de cas du bruit. Je rappelle ce discours pour faire remarquer que le mot de

bruit trop familier à l'Auteur, en fait d'harmonie, ne peut guères être prononcé que contre une mauvaise harmonie, sinon c'est à l'oreille de celui qui la taxe de la sorte qu'il faut s'en prendre.

Quand il s'agit de résoudre une question en Musique, c'est la Nature qu'il faut consulter, & non pas son opinion.

Si l'harmonie de l'accompagnement doit être donnée avec une certaine discrétion, notre unique modèle, en ce cas, est le corps sonore qu'il représente : le son fondamental de ce corps sonore domine tellement sur ses harmoniques, qu'à peine ceux-ci se distinguent avec lui : donc on ne

ſçauroit trop multiplier les ſons de la Baſſe, & diminuer la force de ceux de ſon harmonie ; c'eſt pourquoi, non ſeulement on double la Baſſe avec ſes Octaves, d'autres inſtrumens l'exécutent encore avec le Clavecin : & quant aux Accords, ſi l'effet en domine trop, c'eſt le bruit de l'inſtrument qu'il faut diminuer, & non pas celui qu'on ſuppoſe ſi mal-à-propos dans l'harmonie, qu'on ne peut tronquer ſans déroger aux loix de la Nature même, tant dans la plénitude d'harmonie qu'elle nous preſcrit, que dans la plus parfaite ſucceſſion qu'elle nous indique par les routes fondamentales qu'on en reçoit.

L'amour-propre est un grand séducteur , surtout quand il favorise nos passions , nous ne pouvons imaginer pour lors qu'il y ait des bornes au-delà de notre point de vuë.

Si la Mesure est naturelle à tous les Animaux , c'est aussi le premier effet qui nous frappe en Musique : nous ne devenons sensibles aux rapports des sons qu'après l'avoir écoutée , cette Musique , pendant quelque tems : notre sensibilité sur ce point n'a d'abord que la Mélodie pour objet , & ce n'est qu'après un certain nombre d'années , selon qu'on est plus ou moins bien organisé , qu'on entend plus ou moins sou-

vent de la Musique , & qu'on y donne plus ou moins d'attention , qu'enfin l'harmonie commence à prendre le dessus. Or , l'on s'aperçoit assez par tous les raisonnemens de l'Auteur , qu'il n'est encore sensible qu'à la seule Mesure , puisqu'il a pû souscrire à un retranchement de parties dans les Accords , qui interrompt la succession de ces parties , & par conséquent la Mélodie qui en doit naître , surtout quand il se trouve une dissonance avant ou après la partie retranchée. Il est vrai que ce défaut échappe volontiers dans l'Accompagnement ; mais rien ne doit échapper dans un Art dont on veut rendre comp-

te, chaque partie d'une harmonie successive ayant sa mélodie naturelle qui, même, doit faire loi avant toute chose : aussi est-elle le plus généralement suivie dans les Chants les plus agréables. (a)

Ce n'est donc, à le bien prendre, que la Mesure qui a séduit ici M. Rousseau, attendu qu'elle tient l'un des premiers rangs dans les airs Italiens : aussi s'est-il fort étendu sur cet Article dans la Lettre que j'ai déjà citée, jusqu'à reprocher à notre Musique de n'en être pas susceptible, lorsqu'elle n'y péche que dans le

(a) C'est l'ordre des moindres degrés naturels à la voix, appelé *Diatonique*.

Récitatif , aussi bien que celui des Italiens , encore la Mesure des Vers y supplée-t-elle : c'étoit au contraire l'occasion d'en faire l'éloge , puisque les sentimens du cœur , les passions ne peuvent être bien rendus qu'en altérant la Mesure.

Un Particulier qui a besoin d'être excité , d'être animé par le mouvement , parce qu'il n'est encore sensible qu'à la différence du haut & du bas , du doux & du fort , est pardonnable ; mais un Musicien , du moins se donnant pour tel , qui veut dogmatifer...

On voit donc assez qu'uniquement occupé de la Mesure , tout le reste lui a échappé. Au défaut

de l'oreille il a vû l'Italien employer tantôt plus , tantôt moins de doigts dans les Accords , d'où il a conclu que celui-ci ne comptoit pas toujours ces Accords : prévenu en faveur d'un pareil Accompagnement , il en a auguré si favorablement qu'il a voulu nous le donner pour modèle dans sa Lettre , & pour mieux nous convaincre sur ce sujet , il y applique ce qui n'y est de nulle conséquence , & que M. Rameau n'a prétendu appliquer qu'aux parties dominantes du Concert : voici les propres termes de la Lettre. (*a*) *Je me souvins*

(*a*) Lettre sur la Musique Françoise, p. 54. jusqu'à 58.

Voyez aussi dans le Dictionnaire , Article I. P. 79.

alors d'avoir lû dans quelque Ouvrage de M. Rameau , que chaque consonnance a son caractère particulier , une maniere d'affecter l'ame qui lui est propre ; que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte &c. Plus loin p. 57. C'est donc un principe certain & fondé dans la Nature , que toute Musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie , tout Accompagnement où tous les Accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression &c.

On ne peut que louer extrêmement toutes les conséquences tirées de ces principes , excepté qu'ils ne conviennent point à

l'accompagnement du Clavecin ; pour lequel on les rappelle : cet Accompagnement représentant partout le corps sonore , dont l'harmonie est toujours complète , je le répète encore , outre les autres raisons que j'ai rapportées en faveur de ce complément.

Le défaut de connoissance & d'oreille a donc fait appliquer mal-à-propos de si beaux principes à un objet qui n'en est nullement susceptible , de sorte que par ce moyen l'on s'est crû en droit de pouvoir citer comme une perfection un véritable trait d'ignorance , sans y voir ni sentir qu'il en naissoit un défaut essentiel , contre la mélodie même , en fa-

veur de laquelle tant de beaux raisonnemens ont été imaginés.

Rappelons-nous ces mots cités il n'y a qu'un moment, *ils*, c'est-à-dire, les Italiens, *ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement, dans la Basse, qui puisse distraire l'oreille de l'objet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant.* Si cela est, à quoi sert donc ce choix si heureusement conçu, puisque l'attention ne doit pas s'y porter.

Surprendre un Législateur de Musique dans un cas d'insensibilité à la mélodie, c'est-à-dire ici, à la marche naturelle & indispensable que doivent avoir entre-els

l'accompagnement du Clavecin ; pour lequel on les rappelle : cet Accompagnement représentant partout le corps sonore , dont l'harmonie est toujours complète , je le répète encore , outre les autres raisons que j'ai rapportées en faveur de ce complément.

Le défaut de connoissance & d'oreille a donc fait appliquer mal-à-propos de si beaux principes à un objet qui n'en est nullement susceptible , de sorte que par ce moyen l'on s'est crû en droit de pouvoir citer comme une perfection un véritable trait d'ignorance , sans y voir ni sentir qu'il en naissoit un défaut essentiel , contre la mélodie même , en fa-

veur de laquelle tant de beaux raisonnemens ont été imaginés.

Rappelons-nous ces mots cités il n'y a qu'un moment, *ils*, c'est-à-dire, les Italiens, *ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement, dans la Basse, qui puisse distraire l'oreille de l'objet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant.* Si cela est, à quoi sert donc ce choix si heureusement conçu, puisque l'attention ne doit pas s'y porter.

Surprendre un Législateur de Musique dans un cas d'insensibilité à la mélodie, c'est-à-dire à la marche naturelle & indispensable que doivent avoir entre-els

les les parties de plusieurs accords successifs , c'est déjà beaucoup ; mais que conclure de cette contradiction surprenante qui se trouve entre tout l'article & sa définition ? le jugement n'y est-il pas aussi nécessaire que l'oreille ?

Pour un Partisan de la Mélodie c'est bien mal prendre sa bisque que de s'inscrire contre la plénitude de l'harmonie en général.

Quoique l'effet de la tierce soit différent de celui de la quinte , ce n'est pas à dire pour cela qu'il faille retrancher une consonnance en faveur de celle dont l'effet doit dominer : c'est le plus souvent dans le défaut de proportion entre les voix , entre les instrumens

trumens , que la partie qui devroit dominer , se trouve éteinte par celle qu'on ne devroit entendre qu'à peine , de même que les sons harmoniques du corps sonore. Souvenons-nous de l'effet qu'a produit sur toutes les ames sensibles *l'Amour triomphe* , dans un Chœur de Pigmalion , où l'Acteur reprend seul , avec le Chœur , ces mêmes paroles sur la 17^e , double octave de la tierce , pendant que le son fondamental y est extrêmement multiplié par des unissons & des octaves , & pendant que la 12^e , octave de la quinte de ce même son fondamental , est aussi multipliée , mais moins : c'est bien là que l'har-

monie *trionphe* , sans le secours d'une mélodie qui affecte par elle-même , ni d'aucun des accessoires dont cette mélodie a besoin pour se rendre agréable, sçavoir, la mesure , la différence du haut & du bas , du doux & du fort , le son de la voix ou de l'instrument , la situation & l'Acteur, dont on tient souvent ce qu'on attribüe à la seule mélodie : laissant à part l'harmonie , qui ordonne de la modulation & des intervalles propres à l'effet , & dont l'empire absolu règne partout , comme une mère sur ses enfans.

Ce seul exemple doit détruire tout ce beau raisonnement , qu'on a employé dans la Lettre pour

établir une chimère , *l'unité de mélodie* , mots qui frappent l'oreille dans le discours , mais dont l'effet n'a que de foibles attrait en Musique sans le secours de l'harmonie ; outre que ce mot *d'unité* ne peut empêcher que chaque partie d'un *duo* , d'un *trio* , d'un *quatuor* , n'ait sa mélodie particulière : qu'est-ce que cela signifie donc ? on doit y remarquer , si je ne me trompe , que M. Rousseau a compté sur le peu de connoissance des Lecteurs , & sur des oreilles encore peu versées dans l'Art : qui croiroit cependant que lui-même renverse tout son édifice, après l'avoir élevé jusqu'aux nuës, en disant , p. 48.

& 49. de la Lettre , *il faut garder la dureté des dissonances , les sons perçans & renforcés , le fortissimo de l'Orchestre pour des instans de désordre & de transport , où les Acteurs semblant s'oublier eux-mêmes , portent leur égarement dans l'ame de tout Spectateur sensible , & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée.* Quel pouvoir ! la vérité échappe ici malgré qu'on en ait : quel aveu pour un Partisan outré de la mélodie ! que lui reste-t-il donc , à cette mélodie ? L'usage qu'en font les Italiens va bientôt nous l'apprendre.

Outre le susdit exemple , combien n'y a-t-il pas d'autres Chœurs

de M. Rameau , fans parler de celui de l'Opéra de *Jephthé* , qui ont également pénétré jusqu'à l'ame : il est vrai que la plûpart font secondés pour lors d'une situation intéressante.

D'ailleurs les situations qu'exposent les Monologues de *Thésée* au 4^e Acte d'*Hippolyte & Aricie*, de *Télaïre* au 2^e Acte de *Castor & Pollux* , de *Tirtée* au 2^e Acte, des *Talens Lyriques*, & de *Dardanus*, au 4^e Acte de l'Opéra de ce nom, feront presque insensibles avec la voix seule , à moins que l'Acteur ne soit capable de nous y séduire par son jeu & par son action ; au lieu que , fût-il immobile , l'harmonie suppléera certainement à

son défaut , toute proportion gardée entre la voix & les instrumens ; proportion dont le défaut n'est presque jamais soupçonné par ceux qui ont dessein de critiquer , sinon il y auroit bien de la mauvaise foi dans leur critique.

Si l'on prétend fonder l'unité de mélodie sur les unissons dont les violons augmentent le *bruit* de la vocale , je n'ai plus rien à dire. Je me sers ici du mot *bruit* familier à l'Auteur en fait d'harmonie ; ne seroit-il pas plus convenable à la mélodie ?

Qu'on exécute un Chant dénué de tous ses accessoires , de mesure surtout , & où il ne paroisse pas qu'on puisse joindre des paro-

les, on en fera beaucoup moins affecté que d'un tambour qui battra en mesure : qu'on en fasse autant de l'*Amour triomphe* que j'ai cité, son effet ne changera point, l'harmonie y triomphera toujours.

Au reste ces sortes d'unissons ne conviennent qu'à des airs vifs & gais exempts d'action, d'intérêt, de sentimens, de passions, tels que presque tous les Rondaux des airs Italiens, où l'on abuse même de cette gaité dans des cas qui y sont opposés. Les Musiciens Italiens ne cherchent en général qu'à amuser l'oreille par des mouvemens qui égaiant, qui excitent, qui animent, par des roulades où le Chanteur puisse se

faire admirer , & par des doux , des forts , des hauts , des bas , à la portée de tout Musicien : de forte que pour les imiter à propos , cela ne dépend plus que de nos Poètes.

Il ne faut point de réflexion pour juger si la Musique plaît ou non ; c'est ce qui fait que les Gens de goût ne veulent point l'approfondir , & plus ils sont pénétrants , plus ils cèdent aux discours , quoique trompeurs , qui s'accordent avec leur goût , borné d'ailleurs par leur peu d'expérience : on ne s'en tient pas là , on se donne pour Compositeur , on croit pouvoir leur présenter impunément de la Musique dans des genres tout à-

fait opposés , comme partant de la même source , imaginant , sans doute faute de sentiment & de connoissance , qu'aucun ne pourra s'appercevoir d'une pareille disparate : c'est un fait qui me revient à la mémoire , dont il y a plusieurs témoins , & que je crois pouvoir citer pour faire connoître combien il est facile d'en imposer à quiconque n'examine rien.

Il y a dix ou douze ans qu'un Particulier fit exécuter chez M. *** un Ballet de sa composition , qui depuis fut présenté à l'Opéra , & refusé : je fus frappé d'y trouver de très-beaux airs de Violon dans un gout absolument Italien ,

& en même tems tout ce qu'il y a de plus mauvais en Musique Françoise tant vocale qu'instrumentale, jusqu'à des Ariettes de la plus plate vocale secondee des plus jolis accompagnemens Italiens. Ce contraste me surprit, & je fis à l'Auteur quelques questions, auxquelles il répondit si mal, que je vis bien, comme je l'avois déjà conçu, qu'il n'avoit fait que la Musique Françoise, & avoit pillé l'Italienne.

Je tire à présent de ce fait une conséquence qui me paroît juste, sçavoir que si le Ballet eût été représenté à l'Opéra, & que le Public en eût pû juger comme moi, M. Rousseau n'auroit pas manqué d'en

tirer avantage en faveur de tous les paradoxes qu'il a avancés dans sa *Lettre &c.* Cependant il auroit eû grand tort , puisque ce Ballet auroit seulement prouvé qu'une bonne Musique Italienne vaut mieux qu'une plate Musique Françoise , que dans l'ouvrage d'un mauvais Auteur , ce qu'il a pillé vaut mieux que ce qu'il a fait lui-même , enfin qu'il n'est pas impossible à cet Auteur de piller de fort bonnes choses, parce que sans aucun génie, dénué d'oreille, de sentiment, d'expérience, & de connoissances, on peut ne pas manquer absolument d'un certain gout ; mais ce degré de gout est si commun qu'il ne mérite aucun éloge ,

pas même le nom de gout, réservé à un sentiment plus fin : outre que c'est peut-être lui faire grace encore , puisqu'il peut bien n'avoir fait le choix que sur le témoignage d'un tiers , ou sur une célébrité générale.

Tant qu'on ne considérera que la Mélodie comme principal moteur des effets de Musique , on ne fera pas de grands progrès dans cet Art , puisque même elle y a moins d'empire que la mesure , selon ce que j'en ai déjà touché , & ce qu'on peut aisément éprouver d'ailleurs , en exécutant lentement un air qui aura réjoui par sa gaîté. Au reste , ce n'est ni du haut ni du bas que naît l'expres-

sion , & c'est uniquement du rapport des modes entrelacés par une certaine transition de l'un à l'autre , excepté qu'on n'y veuille jouer le mot , ou qu'il ne s'y agisse de l'imitation de quelques Méteores.

Que l'on passe, par exemple, du mode d'*ut* à celui de *sol*, par l'intervalle d'*ut* à *fa diéze* , & que ce *fa diéze* soit donné au-dessus , ou au-dessous d'*ut* , dès que l'inflexion y sera dirigée par le même sentiment , l'effet en sera absolument le même : alternative qui s'observe tous les jours relativement à l'étendue des voix , & qu'on peut remarquer dans bien d'autres cas.

Ce n'est donc que de l'harmonie , mère de cette Mélodie , que naissent directement les différens effets que nous éprouvons en Musique : non que les accessoires n'y contribuent , sçavoir la Mélodie , la mesure &c. mais sans elle , ces mêmes accessoires tombent en pure perte : réflexion qui ne doit pas être indifférente.

Il s'en faut bien que l'harmonie soit au comble de sa perfection , je n'en ai cité que de foibles esquisses , en comparaison de ce qu'elle pourra produire lorsque la Nature y fera imitée dans tous ses points.

Si le R. P. Castel s'en fût tenu à l'harmonie pour constater son

analogie avec les couleurs , je crois qu'il auroit eû autant de Partifans que de Lecteurs : en effet , l'harmonie , auffi bien que les couleurs , a befoin d'une certaine durée pour que fes rapports puiffent pénétrer jufqu'à l'ame : & de même qu'une fucceffion rapide de couleurs ne forme qu'une confufion qui peut , tout au plus , amufer les yeux , de même auffi une fucceffion rapide de fons , ordinaire à la Mélodie , furtout dans des mouvemens vifs , ne fait qu'amufer l'oreille.

Une pareille analogie décide beaucoup en faveur de l'harmonie , dont la durée néceffaire , pour produire fon effet fur l'ame , a été reconnuë de nos premiers

Modernes : voyez Zarlino , Kir-
kers , & autres , ils disent précisé-
ment que la Basse doit marcher
à pas lents , pendant que les au-
tres parties peuvent doubler , tri-
pler le pas , & plus : sous-enten-
dant l'harmonie dans le mot de
Basse , puisque toute l'harmonie
de quelque Musique que ce soit ,
porte sur la Basse. Mais avons-
nous besoin , en ce cas , d'autre
autorité que notre propre expé-
rience ?

Tout Chœur de Musique qui
est lent , & dont la succession
harmonique est bonne , plaît
toujours sans le secours d'au-
cun Dessen , ni d'une Mélo-
die qui puisse affecter d'elle-mê-
me :

me : & ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un Chant agréable , ou simplement vif & gai : l'un se rapporte directement à l'ame , l'autre ne passe pas le canal de l'oreille : j'en appelle encore à l'*Amour triomphe* , déjà cité plus d'une fois : que l'on compare le plaisir qu'on en éprouve à celui que causera un air, soit vocal , soit instrumental , bientôt on en sentira la différence.

Allons plus loin , & remarquons que , dès qu'il s'agit de peindre une situation dans une Mélodie dont la vivacité doit répondre à un caractère vif , gai , bouillant , effréné , si l'on n'y ral-

lentit pas le mouvement, ou du moins si l'on ne donne pas à la Note, sur laquelle l'expression doit se faire sentir, une valeur double, triple, quadruple, & même plus, de celle qu'exige le courant du chant, l'effet est manqué : ce qu'on reconnoîtra dans tous les morceaux de Musique, où se trouvent quelques traits sensibles d'une expression marquée.

Croit-on pour lors que l'effet éprouvé naisse de la Mélodie? On se trompe : ce repos forcé, dont je viens de parler, n'a lieu que pour faire sentir à l'ame le rapport des deux harmonies qui se succèdent, la dernière empruntant toute sa force de la premié-

SUR LA MUSIQUE. 51
re par le plus ou moins de rapport qu'elles ont entr'elles.

Tout le monde , fans en excepter le Musicien , a crû jusqu'à présent que la cause de l'effet résidoit dans la Note du Chant sur laquelle on l'éprouve, ou du moins dans l'intervalle par lequel on y arrive : erreur , erreur , cent fois erreur , dont on auroit dû revenir dès le nouveau systême de M. Rameau (a) où il prouve bien évidemment le contraire.

On fait que nos sens sont trompeurs , cependant on ne jure que par eux , on n'examine rien , & l'on décide toujours par provi-

(a) Nouveau Systême de Musique Théorique, Chapitre VIII.

sion , on prend le produit pour le générateur , l'effet pour la cause , enfin tout est bouleversé : n'ouvrira-t-on jamais les yeux , ne pourrai-je les défiller ? essayons , que risquai-je ? j'espere tout de l'exemple suivant , où je rappelle le même intervalle d'*ut* à *fa diéze* , dont il a déjà été question.

Dès qu'un intervalle existe dans le même Accord , ou dans deux Accords d'un même mode , son effet n'a rien de particulier , si ce n'est qu'à l'aide de l'Acteur , l'intervalles d'*ut* à *fa diéze* , par exemple , peut servir à des apostrophes , interrogations , exclamations , affirmations , négations ; mais lorsque le mode change d'un

son à l'autre, c'est pour lors qu'on sent, dans le même intervalle formé par ces deux sons, presque autant de différentes expressions qu'il y a de rapports différens entre les deux modes qui s'y succèdent; ces expressions tenant même du tendre, du triste, du lugubre, de l'affreux, du plaisant, du joyeux, du menaçant, de l'emportement, de l'horrible, selon que le passage se fait à la quinte au-dessus, ou au-dessous, & que les modes sont majeurs ou mineurs, en les secondant d'un mouvement convenable à la situation.

EXEMPLE.

Le nom des Notes expose la

^{x6}
ut la : passage du mode majeur
ou mineur d'*ut* au majeur ou mi-
neur de *sol*.

^{x4}
ut la : passage du mode majeur
d'*ut*, au mineur de *mi*.

^{b b7}
ut la : passage du mode mineur
d'*ut* au mineur de *si bémol*.

^{b7}
la x ré : passage du mineur de *la*
au mineur de *mi*, ou au mineur
de *sol*, en donnant à *ré diéze* le
nom de *mi bémol*, sans rien chan-
ger, d'ailleurs, à son accord.

^x
la ré : passage du mode mineur
de *la* au majeur ou mineur de *sol*.

^x
fa ré : passage du majeur de *fa*
au majeur ou mineur de *sol*.

fa ^{b7} *la* : passage du majeur ou mineur de *fa* au mineur de *si bémol*, en donnant à *fa diéze* le nom de *sol bémol*, qui est effectivement la septième diminuée, ^{b7}, de *la*.

Partout où se trouve un Accord de septième diminuée, chiffré ^{b7}, l'enharmonique peut avoir lieu, en y prenant pour note sensible celle que l'on veut des quatre qui composent cet Accord, tout formé de Tierces mineures : de sorte que la Tonique, annoncée par cette note sensible arbitraire, pouvant être aussi réputée dominante tonique d'un mode majeur ou mineur, on peut passer dans douze modes différens à la faveur de ce même Accord, qu'il

faut savoir reconnoître dans les différentes combinaisons ; mais en ce cas , une troisième note de Basse doit suivre pour faire entendre le mode sous-entendu par la note sensible choisie par préférence : & c'est de-là que naissent principalement ces peintures fortes dont je viens de faire l'énumération , du moins en partie.

Partout encore où se trouve un diéze , chiffré x , au-dessous ou à côté d'un chiffre dans un mode mineur , le même accord de septième diminuée peut avoir lieu , & par conséquent l'enharmonique , en y transportant la dominante tonique un demi-ton plus haut , sans que la modulation ni

l'harmonie en souffrent.

Pour bien sentir l'effet de chacun de ces passages, il faut qu'ils soient amenés par différentes modulations composées d'un certain nombre de phrases harmoniques: voyez comment le Chœur de l'*Amour triomphe* est conduit dans l'Acte de *Pigmalion*: après y avoir fait oublier, pour ainsi dire, le mode principal & dominant par d'autres modes, il revient justement lorsqu'on s'y attend le moins, pour faire éprouver, par son retour, l'un des plus agréables effets de l'harmonie: (a) voyez

(a) Quant à l'effet du moment où *Pigmalion* se joint au Chœur pour chanter l'*Amour triomphe*: si la Basse y débutoit & finissoit dans

aussi le Monologue de Dardanus par où débute le quatrième Acte au sujet de l'enharmonique : la dureté de l'harmonie y fait bien sentir l'effet de la situation : je pourrois renvoyer encore au Trio des Parques d'Hippolyte & Ari-cie , dont toute l'horreur qu'elles annoncent se trouve peinte dans un genre diatonique enharmoni-

le mode de *fa* , ainsi *fa ut fa* , au lieu qu'elle y débute par le mode de *si bémol* , ce même *si bémol* devenant ensuite sous-dominante de *fa* où il passe, on en seroit beaucoup moins agréablement affecté : tant il est vrai que l'harmonie seule donne à la mélodie son caractère distinctif.

Citer un même passage pour différentes preuves , c'est épargner aux Amateurs le soin , le tems & la peine de feuilleter plusieurs Livres pour satisfaire leur curiosité.

que ; mais il faut non-seulement trois grands Musiciens pour le chanter , il y a d'ailleurs une manière de s'y prendre qu'on peut ignorer , ou à laquelle on n'a pas encore eû la patience de se prêter.

Je demande à présent si l'effet de ce seul intervalle d'*ut* à *fa diéze*, pourra jamais produire aux yeux , non plus qu'à l'oreille , les différentes expressions que les différentes modulations y amènent.

Un exemple bien plus simple encore , & par conséquent plus à portée de tout le monde , c'est celui qui se trouve dans la démonstration du principe de l'harmonie , p. 40 , au sujet d'un repos absolu après lequel on ne de-

faire plus rien, dit, *Cadence parfaite* : que l'on chante, en effet, telle partie qu'on voudra de ces trois qui forment le repos, *si ut*, *ré ut*, *fa* ou *sol mi*, qu'on les chante ensemble si l'on veut, l'harmonie de leur Basse fondamentale, *sol ut*, fera sentir effectivement ce repos absolu : au lieu que, si on leur donne pour Basse, *sol la*, où pour lors on passe du mode d'*ut* à celui de *la*, on y desire une suite.

Tel qui cherche l'harmonie dont il peut accompagner un chant qu'il a imaginé, cherche justement le principe qui le lui a suggéré, principe dont le germe est en lui, & dont toutes les dé-

pendances s'y développent à mesure que l'expérience le favorise.

L'harmonie successive engendre la mélodie , c'est-à-dire, tous les chants possibles, dont le fond réside uniquement dans un accompagnement bien conduit, tel que M. Rameau le prescrit dans son Plan, où la succession des consonances, & des dissonances, soit pour préparer celles-ci, soit pour les sauver, se trouve bien plus régulièrement observée qu'elle n'a jamais pû l'être par les règles qu'on en avoit données jusques-là : toute la variété qu'on peut introduire, dans cette mélodie, ne consistant que dans les différentes combinaisons de ce

fond , & dans les ornemens de goût , tirés néanmoins de ce même fond , soit en formant un chant des différentes notes d'un même accord , soit en passant de l'une de ces notes à l'autre par les moindres degrés naturels , soit en passant d'une harmonie à une autre par ces mêmes degrés (a) , comme cela se pratique naturellement par la seule mécanique des doigts dans ce Plan de M. Rameau. Comment donc un Partisan de la mélodie a-t-il pû penser qu'on dût retrancher quelques

(a) Les septièmes ne sont que des secondes renversées , & les neuvièmes , dixièmes , onzièmes , douzièmes , &c. ne sont que des octaves de seconde , de tierce , de quarte , & de quinte.

sons, quelques notes d'un accord? n'auroit-il pas dû voir que l'ordre de cette mélodie se trouvoit détruit par-là , & qu'il en retranchoit justement le son , peut-être le plus favorable à la combinaison la plus heureuse.

Ainsi , toute la Musique étant comprise dans l'harmonie , on en doit conclure que ce n'est qu'à cette seule harmonie qu'on doit comparer quelque science que ce soit.

Reprenons la suite de notre Article ; l'Auteur y est toujours le même.

A la fin de l'Article 10. p. 76. 2^e. colonne, on lit : *Quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous*
les

les Accords , il a bien plus d'égard à la facilité du doigter & à son système particulier.... qu'à la pureté de l'harmonie.

En quoi consiste *la pureté de l'harmonie*, si ce n'est dans son *complément* & dans sa *régularité*? Telle est la définition donnée à la tête de cet Article. Or si le système de M. Rameau & son doigter répondent à l'un & à l'autre, comme on en convient dans toute la page 76. & au mot *chiffrer*, c'est donc à cette seule *pureté de l'harmonie* qu'il a principalement égard : toute harmonie tronquée n'est pure, ni en elle-même, ni dans sa succession.

En examinant le Plan de M.

Rameau sur l'Accompagnement, on auroit bien dû reconnoître qu'il est principalement imaginé pour former l'oreille : il suffiroit, pour s'en convaincre, d'exercer pendant quelques mois la mécanique des doigts qu'il y fait observer : & pour lors, loin de gloser sur les signes qui servent à guider cette mécanique, comme on le fait à la fin du mot chiffrer, p. 337. on auroit vû au contraire que ces signes, tant qu'ils ne varient point, dispensent de toute réflexion, que pour lors les doigts y marchent machinalement sans pouvoir se tromper, que l'œil avertissant de l'endroit où le signe change, les

doigts accoutumés à toutes les différentes routes indiquées par ce changement de signes, s'y prêtent sur le champ, que l'oreille également formée à ces mêmes routes, ordonne & se trouve obéie dans le moment; enfin que la connoissance des différentes cadences qu'indique ce même changement de signes, d'accord avec l'Oreille, prévient assez tôt les doigts pour qu'ils n'y tombent point en défaut.

Après avoir fait dépendre de la seule oreille la plus parfaite exécution de l'Accompagnement, comment est-ce qu'on n'a pas senti que cette oreille une fois fo:

mée , & secondée , tant par la connoissance, que par une mécanique des doigts , devoit être bien plus promptement obéie dans cette exécution.

Au commencement du dernier Alinea du même mot *chiffrer*, toujours p. 337. on dit que la Méthode *n'exprime point.... la véritable harmonie fondamentale*. On auroit dû dire seulement qu'elle ne l'exprime point par ses sons fondamentaux, parce que tout s'y rapporte à la Tonique, qui doit être principalement présente à l'Accompagnateur : & l'on en auroit dû conclure, au contraire, en faveur de la découverte, puisqu'il ne s'y

agit , pour le Compositeur , que de sçavoir , par exemple , que l'Accord sensible indiqué par un x , est l'harmonie fondamentale d'une Dominante tonique , comme cela est expliqué formellement dans le *Plan* , si je ne me trompe.

Dans l'Alinea qui précède celui qui vient d'être cité , il y a , *on sent bien qu'il faut supposer ici que toute dissonance se sauve en descendant ; car s'il y en avoit qui dussent se sauver en montant , les points de M. Rameau seroient insuffisans.*

Ceci est prononcé d'une manière à laisser de l'équivoque ; car en disant , *s'il y avoit des disso-*

nances qui dussent se sauver en montant, on laisse à douter s'il y en a, ou non. Il y en a effectivement deux, la note sensible dans son accord, & la sixte ajoutée : or la méthode rend la succession de ces deux dissonances si familière aux doigts par la mécanique, qu'ils peuvent toujours y prévenir le jugement & l'oreille, d'autant plus qu'elles sont toujours suivies d'un Accord parfait indiqué par le signe. Qui plus est, ces dissonances montent toujours seules : ce qui va se vérifier au mot *Cadence*.

Au reste M. Rameau doit être très-satisfait de la justice qu'on rend à son Plan dans ce Diction-

naire : & si l'on vouloit s'en tenir à copier fidèlement tous les principes , sans y ajouter du sien , le Lecteur en seroit mieux instruit ; puisque la plupart des exceptions , des objections , des décisions même , qu'on y ajoute , sont fausses.

Déjà presque tout ce qui est exposé dans l'Article de l'Accompagnement est contradictoire à sa définition : on y porte l'excès jusqu'à vouloir faire passer pour perfection une des plus grandes preuves de l'ignorance : les exceptions & les objections ont été relevées : pour ce qui est des décisions , M. Rameau en a déjà condamné une dans ses observations que je rappellerai bientôt ; celles

qui regardent les Italiens ne sont pas moins erronnées ; mais il va s'en trouver d'autres encore bien plus répréhensibles.

ACCORD, p. 78.

Je ne m'attendois pas à trouver ici ces *Accords insupportables* dont apparemment on a voulu parler à l'alinéa 1°. de la p. 76.

Malgré la voix de la nature, malgré l'oreille son fidèle interprète en Musique, malgré ce que M. Rameau a pû tirer de l'une & de l'autre pour constater la *supposition*, malgré les moyens les plus simples qui ont dû se présenter à M. Rousseau pour lui défilier les yeux sur ses erreurs à

ce sujet , que dis-je , malgré la décision même sur la génération de la dissonance , décision absolument opposée à ce qu'on va lire , il attribué à cette *supposition* un droit de renversement qui ne peut appartenir qu'à l'harmonie fondamentale.

Dans la décision sur la dissonance , p. 1049 , il réfute le *la* placé entre *sol* & *si* , ce qui feroit *sol la si* , & dissonneroit doublement. Or , *sol la si* , ou *fa sol la* qui se trouvent dans le pénultième Accord du dernier exemple de la p. 78 , & qui se sous-entendent également dans les deux autres appellés *dérivés* , c'est tout un : comment ne s'est-il donc pas

apperçu qu'il condamnoit à *dissonance* ce qu'il veut faire approuver à *Accord*.

Tout Accord dérivé ou renversé d'un autre doit contenir le même nombre de sons : cependant l'Accord de la neuvième en contient cinq différens , & ceux qu'on appelle ensuite ses *dérivés* n'en contiennent que quatre.

La même harmonie qui précède & suit un Accord fondamental , doit également précéder & suivre ses *dérivés* ; les intervalles que forment ces derniers avec le son fondamental ne doivent jamais varier ; ils doivent encore pouvoir entrer dans les mêmes modes , supposé qu'ils puissent

être admis dans plusieurs ; enfin puisque tous n'en font qu'un différemment combiné , ils doivent par conséquent être tous susceptibles des mêmes accidens : néanmoins rien de tout cela n'arrive aux dérivés prétendus , comme je vais l'expliquer dans le moment ; tout y a échappé aux yeux , à l'oreille , au jugement : que de moyens cependant pour empêcher de s'égarer en pareil cas , & que ces moyens sont simples pour un homme intelligent , du moins pour une oreille un peu sensible ?

Il n'y a pas un Musicien un peu versé dans l'art qui ne soit au fait de toutes ces particularités par sa

seule expérience , & pour peu qu'on soit sensible à l'harmonie , on sentira l'énorme discordance qui se trouve dans les Accords prétendus *dérivés* , l'Accord même par supposition n'étant supportable que dans une succession , où il forme pour lors une espèce de suspension ; mais tout cela n'est rien auprès de ce que la nature prescrit en pareil cas ; & c'est du moins ce qui n'auroit pas dû échapper à celui qui veut nous en dicter les loix.

Le corps sonore fait résonner son harmonie , au lieu qu'il fait simplement frémir la 12^e. & la 17^e. au-dessous , en leur ôtant le droit de rendre tout autre Son

que son unisson , par la division à laquelle il les force en même tems : de forte , même , qu'en supposant chaque partie du corps divisé susceptible d'harmonie , il rendroit précisément la même que celle du corps qui le met en mouvement , puisque chacune de ces parties donne l'unisson de ce dernier corps : donc , cette 12^e. & cette 17^e. au-dessous , qui sont des octaves de la quinte & de la tierce au dessous du fondamental , seules employées dans la supposition , ne pouvant plus être sentées harmonieuses dans leur totalité , ne peuvent par conséquent être représentées par leurs octaves dans une harmonie qu'elles infec-

teroient pour lors, comme lui étant tout-à-fait étrangères, & ne doivent par conséquent être admises que dans le lieu où la nature les a placées : sinon ces octaves, toujours sous-entendues partout où elles peuvent être inférées, donneroient une triple dissonnance dans l'accord de la neuvième entre ces quatre sons, *mi fa sol la*, qui s'y rencontreroient pour lors : ce qui prouve bien que l'oreille n'en est nullement frappée. Quelle seroit la cacophonie d'une triple dissonnance, lorsque la double, comme *fa sol la*, est déjà insupportable ? Je ne sçais si je me fais bien entendre ; mais on ne peut contester toutes les vérités que je

viens de déduire , que pour me fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour. C'est ici où ce passage du Psalmiste conviendrait assez , *Oculos habent & non vident , aures habent & non audiunt.*

De cette erreur on passe à une autre : croiroit-on , en effet , que le son fondamental de la neuvième , auquel l'Auteur conserve la même qualité lorsqu'il lui fait porter , au 2^e. accord de l'exemple ; celui de *septième & sixte* , croiroit-on , dis-je , que pour lors ce son fondamental n'est plus tel : ce n'est plus qu'une médiante , ou une su-dominante , selon que le repos va se terminer ensuite sur

une tonique, ou sur la dominante : quel est le Musicien qui ne s'en appercevra pas par sa seule expérience ? Il y verra que pendant qu'une même harmonie existe, passe dans la Basse une note de goût, qui reçoit pour lors comme *septième & sixte*, le son fondamental de cette harmonie avec la septième, & qu'immédiatement ensuite la même harmonie rentrant dans tous ses droits, marche dans l'ordre légitime, où la dissonnance première, cette septième du son fondamental ; qui seule occupe l'oreille dès le moment qu'elle en a été entendue, se sauve selon nos desirs. On pourroit également faire passer dans
la

la Basse plusieurs autres notes de goût , sur lesquelles l'harmonie déjà donnée , & qui se conserve encore après , formeroit des Accords tout aussi insupportables que le sont les trois dérivés de l'exemple ; mais on ne fait jamais mention de ces sortes de notes partout où il s'agit du fond de l'harmonie ; l'oreille n'en tient nul compte , & l'on en abandonne toujours le choix à la discrétion des grands Maîtres.

Si cette Basse du 2^e. Accord n'est plus son fondamental , donc celles qui sont appelées ensuite la tierce & la septième , ne le sont plus que relativement à une note arbitraire , & absolument indifférente.

La p. 79. ne contient pas moins d'erreurs. Si, par exemple, il y a deux Accords de septième, dont la note sensible fait la différence, ils ont par conséquent chacun leur supposition particulière, comme on peut le remarquer entre l'Accord précédent de la neuvième, & celui de la *quinte superfluë*, où le diéze, qui n'est point dans le premier, marque cette note sensible : pourquoi donc n'a-t-on pas fait la même distinction entre l'Accord de *onzième ou quarte*, & celui de la *septième superfluë*, qu'on présente avec les mêmes notes : il falloit ajouter un bémol à la noire *si* pour désigner, en effet, le premier Ac-

cord , & pour le distinguer de l'autre , qui seul porte la note sensible.

On ne peut sçavoir ce que signifie cette différence de noms pour un même Accord : les deux notes noircies , pour indiquer qu'elles peuvent être retranchées, n'y changent rien pour cela : d'ailleurs l'Accord de quarte , laissant à part le nom de onzième , se complete généralement sur une fu-tonique , & ce n'est que sur une tonique , ou sur une dominante qu'on en retranche ordinairement les deux noires : au lieu que l'Accord de septième superfluë annexé à la seule tonique se complete toujours : on sçait

bien que s'il y a moins de parties dans une Musique qu'il n'y a de notes dans un Accord , il faut retrancher de ces notes à proportion , dont le choix dépend du goût : c'est pourquoi il falloit ajouter l'octave de la note par supposition dans l'Accord donné avec le retranchement des deux noires, pour indiquer la quatrième partie qu'on y joint toujours quand on compose à quatre ; mais cela n'auroit pas quadré avec les dérivés imaginaires qu'on y propose.

Les trois Accords de l'exemple de la quarte , où les deux derniers sont donnés pour dérivés du premier , sont au contraire trois origi-

naux de même espèce, où la même supposition a lieu.

1°. La quarte reconnuë dans tout Accord dissonant pour principale dissonance, puisqu'elle y est toujours septième du son fondamental, n'étant point donnée par la même note dans les deux premiers Accords, prouve que l'un & l'autre sont premiers dans leur espèce, la septième n'ayant été inférée dans le deuxième que pour le faire quadrer avec le premier.

2°. La quarte, retranchée sans raison du dernier Accord, prouve encore qu'il est aussi premier dans son espèce, & la septième superflue *mi*, qui devoit s'y trouver,

n'en est également retranchée , que parce que la plus basse note *fa* , y suspend dans la Basse ce même *mi* : c'est un fait de pratique dont tous les bons Compositeurs peuvent rendre compte.

3°. Tout Accord dissonant doit contenir au moins quatre sons différens , pourquoi donc n'en présenter ici que trois ?

4°. Tout Accord doit contenir les mêmes sons & en même nombre que celui dont il dérive : pourquoi donc encore n'en présenter ici que trois dans les dérivés , lorsque l'original en contient cinq ? Quoi ! parce que différens Accords auront plusieurs notes communes , j'y choisirai à mon gré

celles qu'il me plaira pour faire quadrer ces Accords entr'eux ? Je n'ai donc qu'à dire que tous les Accords consonans dérivent de celui de la septième , *ut mi sol si*, puisqu'en retranchant *si*, j'ai l'Accord parfait majeur & ses dérivés , *ut mi sol* ; & qu'en retranchant au contraire *ut*, j'ai l'Accord parfait mineur & ses dérivés , *mi sol si*. Dans une Musique à deux ou trois parties le choix est nécessaire, comme je l'ai déjà fait entendre ; mais est-ce ici le lieu d'en parler, ou du moins ne devoit-on pas en avertir ?

5°. Si l'on eût donné le 4^e. & le 5^e. sons possibles aux deux derniers Accords ; pour peu qu'on eût

eû d'oreille, on auroit senti que la quinte reste pendant que la quarte descend diatoniquement : que dis-je, sans le secours de la quinte, la marche de cette quarte est sensible, outre que comme dissonance elle est nommément spécifiée au mot dissonance, p. 1050, sur la fin de 1, où l'on dit, *ainsi après sol fa, vous aurez sol mi. Sol* étant, dans le cas présent, la quinte qui reste, & *fa* la quarte qui descend diatoniquement sur *mi*.

Il faut bien se souvenir que la septième d'une note par supposition n'est point encore la principale dissonance, car elle est quinte ou tierce du son fondamental,

c'est la seule septième de celui-ci, qui fait neuvième ou quarte de la note par supposition, dont l'oreille s'occupe uniquement jusqu'à ce qu'elle soit sauvée.

Je sens bien que ceci n'est pas à la portée de tout le monde, & que pour en juger il faut être un peu initié dans la pratique de la Composition, ou du moins dans la Théorie : ce n'est cependant que par de pareils moyens qu'on peut arriver aux connoissances nécessaires pour rendre raison des effets de la Musique : Quoi ! l'on aimera mieux être séduit, qu'instruit par des vérités qui ne paroissent abstraites que parce qu'on ne veut pas se donner la peine de

les approfondir : que les personnes qui veulent décider s'en rapportent du moins à un Accompagnateur bon harmoniste , il leur fera entendre & voir les ordres & les suites d'Accords dont elles voudront s'instruire , & si peu qu'elles ayent la tête sonante elles en pourront juger par les effets qu'elles en éprouveront : encore si celles qui ne sont point au fait demeuroient dans le silence ? mais non ; l'on vient tout récemment de louer à l'excès l'Auteur de tant d'erreurs dans le Journal des Sçavants (*a*) , où l'on cite pour preuves les articles de *Consonance* & de *Dissonance*. Com-

(*a*) 2^e. Du mois de Juin , 1755.

me il n'y a pas moyen de se tromper sur les consonances , aussi le Panégyriste s'y étend-il presque autant que son Héros ; mais pour ce qui est de la dissonance , il n'en dit pas un mot : pourquoi donc la citer ? & qu'augurer d'un pareil silence ? il auroit pû cependant y remarquer une nouveauté de sa compétence , savoir que , lorsqu'il s'agit de dire comment se prépare la dissonance , on renvoye à *préparer* , p. 1050 , 3 , 2^e colonne : les raisons qu'on en donne ne sont pas recevables , sinon l'on seroit en droit d'en faire autant à tous les articles avec des excuses bien concertées : ce n'est , au bout du compte , qu'abrégé

un article pour allonger l'autre : il vaut donc mieux mettre les choses en place , c'est l'usage , c'est la raison. Au reste je souhaite plus que personne , que les curieux n'ayent pas le tems de s'impac-tienter.

CADENCE p. 513.

Fin du 1^{er} alinea. Or comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous - entendues , il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de Cadences.

C'est cette dernière conclusion , *il s'ensuit &c.* que M. Rameau a relevée dans ses *Observa-*

tions ; mais il ne s'en seroit pas tenu là s'il eût examiné l'article de l'Accompagnement p. 76, 5, où il est dit, *l'Accord consonnant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des Accords consonnants fournit autant de toniques, & par conséquent de changemens de ton ;* puisqu'il auroit reconnu entre ces deux articles une contradiction manifeste, dont il n'auroit pas manqué de faire mention : en effet, dès que l'on convient que deux Accords consonnants peuvent se succéder, c'est convenir qu'il n'y a point là de Cadences, conséquemment à cet énoncé 3 : *Comme il n'y a point de dissonnance sans cadence, il n'y*

a point non plus de Cadence sans dissonance &c.

Page 514 : dernier alinea. *Nul Auteur jusqu'ici n'a parlé de cette ascension &c.* M. Dalembert fait sentir d'abord ensuite le peu de poids de cette réflexion, mais si l'on examine 1. de la 2^e colonne de la p. 76, lettre A, on y lira, *l'harmonie ascendante est fournie par une succession de quintes en montant accompagnées de la sixte ajoutée &c.* ce qui est précisément l'énoncé de la règle donnée par M. Rameau dans son Plan : il a donc été parlé de cette ascension : on en convient ici pendant qu'on le nie plus loin : autre contradiction. Ce n'est pas le

tout : l'Auteur qui croit avoir trouvé une heureuse distinction entre la marche des *septièmes* & celle des *sixtes ajoutées* , qualifie l'une de *Descendante* , & l'autre d'*Ascendante* : encore s'il y eût pris pour preuve la Basse fondamentale , qui descend de quinte d'un coté , & monte de même de l'autre , auroit-il eû quelques raisons , mais point du tout , c'est de la marche de l'harmonie même qu'il veut parler , non de la fondamentale , non plus que de celle de la dissonance en particulier , conséquemment à ce qui suit dans l'alinéa que je viens de citer à A : ainsi par les règles ordinaires , l'harmonie qui naît d'une

succession de dissonances descend toujours , quoique selon ses vrais principes & selon la raison , elle doit avoir en montant une progression toute aussi régulière qu'en descendant. Voyez Cadence.

Il n'y a rien dans l'article de la *Cadence* qui justifie le précédent. Si la dissonance monte dans la cadence irrégulière , cela ne prouve nullement que le total de l'harmonie y monte , de même qu'il descend toujours dans une succession de dominanes , où la note sensible n'a point lieu : au contraire , pendant que la fixte ajoutée monte, l'octave & la tierce descendent toujours sur la tierce & la quinte du son fondamental : de plus ,

plus, cette harmonie ascendante, pour qui ne voit qu'une partie de l'objet, ne peut se continuer avec des sixtes ajoutées, sans y être interrompue de l'une à l'autre par l'accord parfait, auquel la sixte peut effectivement s'ajouter immédiatement après : la cadence ne peut y être simulée comme dans une suite de dominantes, où la seule note sensible, qui monte toujours, décide la cadence parfaite : sans cette note sensible, la cadence est simplement imitée dans la marche fondamentale, au lieu qu'avec la sixte ajoutée, qui est une dissonance majeure, aussi bien que la note sensible, la cadence irrégulière est nécessairement an-

noncée , & doit avoir son plein effet , avant que de passer à une autre. Tel est le caractère de la dissonance majeure : en décidant la cadence, elle est seule forcée de monter , & les consonances qu'elle accompagne ont toute liberté de monter ou de descendre , selon que le gout du chant & le rapport des parties entr'elles le requièrent, excepté cependant la consonance contre laquelle la dissonance heurte comme seconde ou septième , & qui reste sur le même degré , ou prend une route opposée.

Ce choc de la dissonance est expliqué d'une manière assez curieuse dans le supplément du *Traité de l'Harmonie*, p. 6.

CHOEUR, p. 362.

Je ne rappellerai point la contradiction qui se trouve ici avec ce que le même Auteur dit des Chœurs dans sa lettre sur la Musique, on peut voir ce qui en est à la fin des observations de M. Rameau.

CHROMATIQUE, p. 387.

1. *Genre de Musique qui procède par plusieurs sémitons de suite.*

Il falloit expliquer dans l'Article qu'il n'y avoit jamais deux sémitons chromatiques de suite : au lieu qu'on y laisse même à douter si le sémiton diatonique n'est pas aussi chromatique, on de-

voit y déclarer encore que le sémiton chromatique annonçoit toujours un nouveau ton ou *mode*.

DISSONANCE, p. 1049.

1. 2^e Colonne. Après avoir donné une idée générale, mais nullement positive, des dissonances, après avoir dit que le P. Merfennes *se contente d'en montrer la génération, génération*, qui cependant, n'est fondée que sur des calculs dictés par la simple expérience, on tombe sur M. Rameau avec une ironie assez marquée : cet Auteur, dit-on, *après avoir dit en termes formels que la dissonance n'est pas naturelle à l'harmonie....essaye*

d'en trouver le principe dans les rapports , les proportions , analogies , convenances , métamorphoses &c.

Si la dissonance étoit naturelle à l'harmonie , il suffiroit d'exposer le fait : & c'est justement parce qu'elle ne l'est pas, quoique l'oreille l'adopte , que pour satisfaire la raison sur ce point , autant qu'il est possible ; on ne sçauroit trop épuiser *les rapports , les analogies , les convenances , même les métamorphoses* , s'il y en a : sans doute que l'instinct qui nous l'a suggérée , cette dissonance , doit trouver dans son principe , de quoi l'autoriser. Voyez le Cap. IX. de la Génération harmonique , p.

107, vous y trouverez non seulement tous les moyens sur lesquels on croit pouvoir établir la critique dont il s'agit, vous y trouverez encore les raisons dont se fert M. Dalembert, à la fin de l'Article (O) pour détruire cette critique, & pour en conclure que, *sans s'écarter pour le fond des principes de M. Rameau*, l'addition de la dissonance à l'harmonie, *est l'ouvrage de l'Art, & non de la Nature.*

Pourquoi ce Chap. IX. n'a-t-il été cité d'aucune part? On auroit fait connoître, d'un côté, qu'on n'en impositoit point, & de l'autre, on auroit justifié en plein son Auteur: au lieu qu'il semble qu'on

veuille lui faire grace , en disant ,
sans s'écarter pour le fond des prin-
cipes de M. Rameau , lorsqu'on
 devoit dire tout simplement ,
selon les principes de M. Rameau.

D'ailleurs, quoique, cette addition de la dissonance semble n'être due qu'à l'Art, les raisons tirées du chap. en question, celles là, même, que M. Dalembert cite, prouvent assez que la Nature y a beaucoup de part, sinon directement, du moins indirectement, par la nécessité où l'on est de l'employer pour faire distinguer, dans le mode, la tonique de la dominante, & de la sous-dominante : l'instinct qui nous la suggère n'est-il pas l'ouvrage de la Na-

ture ? quand, par exemple, on descend de l'octave de la dominante sur la tierce de la tonique, & que l'on monte de la quinte de la sous-dominante à cette même tierce de la tonique, moins on a d'expérience, plus on est naturellement porté à marcher par les moindres degrés diatoniques, & par conséquent à passer de côté & d'autre par la dissonance qui conduit à ces tierces, pendant que subsiste toujours la même harmonie, dont la Basse fondamentale devient aussi celle de ces deux dissonances, qui sont les seules qu'on puisse employer dans l'harmonie fondamentale: *la note sensible*, connue sous le nom de *triton*, de *quinte super-*

flüë &c. n'étant point dissonance par elle-même, puisque c'est, dans son origine, la tierce majeure d'une dominante tonique, comme cela est prouvé dans les Ouvrages de M. Rameau.

Pour donner plus de poids à la critique, on l'appuye principalement des deux remarques suivantes.

Parce que la proportion Arithmétique lui donne, à ce qu'il prétend, remarquez, à ce qu'il prétend, la tierce mineure au grave &c. La prétention est certainement bien fondée, puisqu'on ne peut juger de l'effet de cette proportion qu'après l'avoir disposée dans l'ordre de son principe, qui

oblige de renverser celui dans lequel elle se présente d'abord, & où l'on trouve, pour lors, $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$, sçavoir *La, Ut, Mi*.

En réduisant à ses moindres termes ou degrés la proportion donnée par des multiples, auxquels toute harmonie est interdite, selon l'exposé des pages 76, & 77, c'est suivre la loi que dicte la Nature, & dans la proportion harmonique susceptible de la même réduction, & dans les fonctions de l'oreille, qui nous fait naturellement réduire tous les intervalles à leurs moindres degrés : (a) la différence qui se trouve pour lors

(a) Voyez la Réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'identité des Octaves, p. 5. & la suite.

entre cette dernière proportion & celle de l'Arithmétique dont il s'agit maintenant , ne consistant que dans la transposition d'ordre entre les deux tierces qui y composent de chaque côté la quinte.

Si l'on suit ici les loix de la Nature , on les transgresse au contraire , en supposant la totalité des multiples susceptible de son harmonie, comme on l'a fait à l'égard de la supposition p. 76. & 77.

En suivant toujours ces mêmes loix , on doit remarquer que dans chaque proportion qu'engendre le principe , dans la Géométrie même , dont se forme le *Mode* (*a*) la quinte ou 12^e est le terme moyen , & par conséquent le numérateur de chacune de ces proportions ! c'est donc à

(*a*) Démonstration du Principe de l'Harmonie , p. 19. jusqu'à 32 , puis encore p. 62 , jusqu'à 70.

elle d'ordonner du *Mode* : & dès-lors sa quinte au-dessous n'étant plus tirée des Multiples, se trouve naturellement harmonieuse.

De cette remarque suit cette autre, sçavoir, que le principe, en cédant à sa quinte le droit d'ordonner du *Mode majeur*, cède aussi à sa tierce, ou 17^e, celui d'ordonner du *mineur* : si bien qu'en supposant que ce principe s'appelle *fa*, sa quinte *ut*, ordonne d'un côté, & sa tierce, *la*, de l'autre : de-là vient le rapport intime de ces deux Modes.

M. Rameau croit pouvoir tout concilier : la proportion lui sert pour introduire la dissonance, & le défaut de proportion lui sert pour la faire sentir. Le jeu de mots semble n'avoir été employé que pour jeter plus de ridicule.

La dissonance ajoutée à l'Accord parfait n'y est nullement proportionnelle : donc , ce n'est pas en ce cas *la proportion qui sert à introduire la dissonance* : d'un autre côté, l'altération de la tierce ajoutée, pour former dissonance, est un défaut de rapport entre deux Sons, & non de proportion, où il en faut au moins trois ; ce n'est donc pas en ce cas non plus *que le défaut de proportion sert à la faire sentir.*

Quel fruit tirer d'une pareille critique, où l'on ne fait que plaifanter, & où, loin de la soutenir par de bonnes raisons, on se trompe dans tous les points sur lesquels on l'établit? Seroit-ce en vue de

faire valoir un moyen qu'on propose ensuite (3) pour sçavoir où l'on doit la prendre, cette dissonance, & comment il faut l'employer ?

Ce moyen, qui consiste dans la *seconde*, a déjà été épuisé par M. Rameau dans les pages 3. 4. 5. 6. 7. du supplément à son *Traité de l'Harmonie*, & dans les chap. XI. XII. XIII. & XIV. de son *Nouveau Systême*: il y ajoute même une remarque absolument oubliée dans l'article en question, & sans laquelle, cependant, on peut aisément donner dans l'erreur, sçavoir, que cette *seconde* n'est reçue dans l'harmonie que comme renversée de la *septième*, seule &

unique dissonance que puisse porter la Basse fondamentale : & si l'on peut y opposer la *sixte* ajoutée à l'accord d'une sousdominante, le même Auteur prouve que cet accord pouvant se réduire en celui de la septième, à la faveur d'un *double emploi*, dont il a enrichi son Art, toute dissonance peut fort bien être conçue sous la seule idée de la septième.

5. Pour autoriser cette *seconde*, on dit, *sur le La*, entre le *Sol* & le *Si*, elle feroit une *seconde* avec l'une & avec l'autre, & par conséquent *dissoneroit doublement* : duplicité à laquelle cependant on n'a point eû égard au mot *Accord*, si l'on veut bien s'en souvenir.

Si l'on propose l'Accord fondamental, *Sol Si Ré Sol*, au quel on ajoute tantôt *Fa*, tantôt *Mi*, pour avoir *d'un côté*, p. 1050, *l'Accord de septième*, & de l'autre, *l'Accord de sixte ajoutée*, qu'est ce que cela conclud, dès qu'on ne dit pas que ces Accords sont les seuls fondamentaux sur lesquels il faille se guider?

Si l'on rappelle ensuite la Basse fondamentale, en enseignant la marche des deux dissonances trouvées par le moyen de la *seconde*, on en fait dépendre celle de cette Basse, lorsque c'est au contraire sur la marche fondamentale que toutes les autres sont dirigées : on donne ici l'effet pour
la

la cause, & la cause pour l'effet.

Au lieu de tenir toujours le Lecteur sur les voyes du principe, on s'en éloigne à chaque instant : si l'on entreprend d'enseigner comment la dissonance se *prépare* & se *sauve*, outre qu'on la rend l'arbitre de sa marche, pendant qu'elle ne la tient que de sa basse fondamentale, comme je viens de le faire remarquer, c'est qu'on est obligé de renvoyer au mot *préparer*, pour ce qui regarde sa *préparation*.

Se peut-il que dans un Ouvrage tel que le Dictionnaire Encyclopédique, qui doit être, pour la postérité comme pour le présent, un recueil de vérités, on traite

aussi mal qu'on le fait d'un Art , d'une Science , dont le principe donné par la nature doit indubitablement influer sur d'autres Arts & Sciences , & doit y entretenir une liaison digne de trouver sa place dans un pareil Ouvrage.

Ce principe consiste dans la résonnance d'un corps sonore , d'où résultent trois sons différens (*a*) , si parfaitement unis , qu'on croit toujours n'en entendre qu'un seul , excepté qu'avec une tête bien organisée on n'y donne une attention expresse : ce qui constate plus que jamais l'infailibilité du jugement de l'oreille , puisqu'elle en est l'u-

(*a*) C'est un fait d'expérience généralement reconnu.

rique juge , & qu'elle est extrêmement choquée de la moindre altération entre les consonnances formées de ces trois mêmes sons.

Il n'en faut pas davantage pour composer de bonne Musique & pour jouir de ses effets , comme le prouve le passé , où la seule expérience a conduit le Musicien.

Pourquoi donc a-t-on voulu savoir en quoi consistent les rapports des intervalles harmoniques, en mesurant , pour cet effet , les corps qui les font entendre , en soumettant, en un mot, la Musique à la Géométrie ?

Sans doute que reconnoissant l'infailibilité du jugement de l'oreille , ne pouvant compter sur

celui d'aucun autre Sens , ne pouvant même s'assurer d'un rapport d'égalité que l'œil apperçoit , & trouvant dans la seule Musique le moyen de faire concourir mutuellement ces deux sens principaux , l'ouïe & la vuë , on a tout espéré du secours de l'oreille dans la partie qui lui est particuliere sur la certitude des rapports entre les différens objets qui frappent nos sens ; mais sourds à la voix de la nature , insensibles à l'harmonie du corps sonore , les Géomètres ont échoué dans toutes leurs recherches sur ce sujet ; & le seul fruit qu'ils en ont pû tirer c'est de reconnoître que tels intervalles avoient tels rapports numériques,

applicables à des grandeurs , sans que l'Art en ait été plus favorisé pour cela.

On ne se trompoit point , il falloit à l'esprit une certitude sur les rapports qu'ont entr'eux les différens objets qui frappent nos sens : de tous ces sens l'oreille a seule ce droit de certitude dans la seule Musique , & dans quelle circonstance encore ? justement en ce qui regarde toutes les vérités Mathématiques & les premiers principes de cette Science.

Semblable à une racine qui , au premier moment qu'elle végéteroit , produiroit troncs , branches & fruits : le corps sonore , dans le moment qu'il résonne ,

engendre proportions , progres-
 sions & rapports. (*a*) Il fait d'a-
 bord entendre, dans ses aliquotes,
 la plus parfaite de toutes les pro-
 portions , dite harmonique , en
 rapport de $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, ou de 15 : 5 : 3 :
 quand on la reçoit des différentes
 grandeurs des corps : il fait voir
 ensuite dans ses aliquantes une au-
 tre proportion moins parfaite ,
 dite Arithmétique , en rapport de
 1 : 3 : 5 : & la route qu'il se prescrit
 de côté & d'autre , lui fait enfin
 engendrer toutes les proportions
 géométriques , dont les trois pre-

(*a*) Démonstration du Principe de l'Har-
 monie , pages 19. 20. 21. 22. 25. 30. 31. 32.
 & 90. Voyez aussi la Table des progressions A,
 à la fin du Livre , Table mieux circonstanciée
 encore dans le Nouveau Système de Musique ,
 p. 24.

SUR LA MUSIQUE. 115
mieres, où les mêmes termes de
l'Harmonique, aussi bien que de
celle de l'Arithmétique, devien-
nent les dénominateurs, consti-
tuent toute la Musique : l'octave
du principe 2, ou $\frac{1}{2}$, y étant com-
prise, soit pour combiner l'har-
monie fondamentale à notre gré,
soit pour réduire les rapports à
leurs moindres termes.

Des deux premières propor-
tions naissent les plus simples pro-
gressions, & des dernières naissent
de nouvelles progressions, dites,
en conséquence, Géométriques,
selon les Tables où j'ai déjà ren-
voyé : ce qui constitue toutes les
progressions.

De ces proportions & progres-

sions naissent tous les rapports possibles : comment donc la Musique n'auroit-elle pas une liaison intime , pour ne pas dire plus , comme on l'a déjà hasardé , avec toutes les autres Sciences , dès qu'elles ne sont fondées que sur les mêmes loix que prescrit son principe ?

Si chaque Physicien , chaque Géometre vouloit se donner la peine de vérifier le rapport qu'à la Musique avec l'Art, ou la Science dont il est en possession , peut-être y découvreroit-il ce qu'on n'a fait encore qu'entrevoir dans toutes les comparaisons dont les écrits , tant anciens que modernes , sont remplis.

On sçait bien que chaque Art, chaque Science a ses propriétés particulières. Mais ne pourroient-elles pas dépendre, toutes, d'un même principe ? Y a-t il deux principes dans la Nature ? En pouvons-nous découvrir par un autre canal que par celui de nos sens ? Et peuvent-ils nous en offrir un qui leur soit aussi palpable que la résonnance du corps sonore, & d'où la certitude des rapports puisse naître, comme elle naît ici de l'effet qu'éprouve l'oreille ?

Au défaut du secours de l'oreille, au défaut des certitudes qu'on en auroit pû tirer ; on a été forcé de suivre dans les Sciences un ordre diamétralement opposé

à celui que prescrit la résonnance du corps sonore : on s'est accroché à la première branche dont on a crû pouvoir tirer quelques fruits, pour, de-là, remonter à sa racine, à son principe : & dans ce renversement d'ordre on a été également forcé de substituer la proportion Arithmétique à l'harmonique, & celle-ci à l'autre, peut-être sans y avoir jamais pensé. Pourquoi effectivement le moins parfait auroit-il été préféré au plus parfait, si l'on n'y eût pas été contraint par le renversement en question ?

Malgré toutes les belles découvertes dont nous sommes actuellement en possession, on n'a pû

encore remonter jusqu'à leur principe. On s'est contenté d'être arrivé aux proportions qu'il donne ; mais en connoît-on bien l'ordre original ? Cela ne paroît pas du moins dans les règles du Géomètre : il y confond leur premier ordre avec leurs différentes combinaisons , que dis-je , avec de simples imitations. Ce premier ordre qui est $1\ 5 : 5 : 3$: pour la proportion harmonique, & $1 : 3 : 5$: pour celle de l'Arithmétique , n'est presque jamais indiqué pour modèle : on donne d'un côté $6 : 4 : 3$: où manquent la 17^e & la fixte , ou bien $5 : 12 : 10$: qui n'en est qu'une combinaison : de l'autre , on donne $1\ 2\ 3$, $2\ 3\ 4$, $3\ 4\ 5$, $4\ 5\ 6$, lorsqu'il ne se trouve partout que des imitations , où manquent quelques consonnances ,

excepté dans 4. 5. 6. qui n'en est qu'une combinaison.

L'octave se trouve partout substituée aux consonnances qui doivent rendre la proportion complète & régulière selon son premier ordre : ce qui ajoute encore aux droits de la Musique.

Je ne sçais si ces dernières remarques sont de quelque poids en Géométrie : ne se pourroit-il pas cependant que pour n'avoir pas été assez scrupuleux sur la plus grande perfection d'une proportion, on eût laissé échapper quelques vérités plus lumineuses encore que celles qu'on en a tirées ? tout n'est pas découvert, & s'il reste quelque chose à sçavoir, après avoir scruté la Nature dans tout ce qu'on y a pû entrevoir, avons-nous d'autres ressources que les

conséquences qu'on peut tirer du principe qui se présente aujourd'hui pour la première fois , & sans doute pour la dernière, puisque dans tout ce qui frappe nos sens , la certitude des rapports ne peut être donnée que par l'oreille , qui n'a de droits qu'en Musique.

D'où vient qu'en Musique une proportion observée dans sa grande régularité enchante (a) lorsqu'on ne reçoit qu'un plaisir médiocre de l'une de ses combinaisons , dont presque toutes les mesures de la Musique sont remplies ? le Géométrique tient ici au Physique , puisque la différence des effets n'y est occasionnée que par celle des rapports.

Peu m'importe de sçavoir que ce

(a) Pages 33. & 49.

qui me plaît dans un Art ; naît d'une telle disposition entre les parties , le sentiment m'y suffit , & pour le mettre en œuvre , & pour en juger : pourquoi donc mon esprit se trouve-t-il éclairé par des rapports numériques analogues au plus ou moins de plaisir que j'en éprouve ? Qu'ai-je besoin de sçavoir , par exemple , que tel intervalle est comme 4. à 5. c'est pour moi une *Tierce d'ut à mi* , & cela me suffit : aussi le Musicien , qui n'a que son oreille pour guide , ne peut-il rien comprendre dans un calcul qui semble , au contraire , ne lui offrir que des contradictions.

Une tierce est comme 4. à 5. ou comme 5. à 6. Une Octave comme 1. à 2. cela jure à quiconque ne se conduit que par le sentiment.

Cependant la Nature ne s'explique point en vain : feroit-ce en pure perte qu'elle nous favoriseroit d'un Art où l'infailibilité du jugement de l'oreille nous fait sentir & la justesse & la perfection des rapports , & le plus ou le moins de perfection entr'eux ; pendant que toute réflexion en doit être bannie , si l'on veut jouir pleinement de ses effets ? Au lieu que dans tous les objets qui frappent nos autres sens , la réflexion est nécessaire , pour suppléer à leur défaut sur la certitude de ces rapports , & de leur plus ou moins de perfection entr'eux.

D'un côté le Sens est notre unique arbitre , de l'autre il ne peut rien sans le secours des opérations de l'esprit ; mais sur quoi fonder ces opérations , si le sens n'avertit point du plus ou du moins de perfection entre des rapports qu'on appercevra ? A combien de recherches l'homme n'a-t-il pas été asservi pour parvenir à cette connoissance ? Si par sa grande perspicacité il a enfin franchi la barrière qui s'opposoit à son passage , la gloire qui lui en revient ne doit pas l'empêcher , pour cela , d'admirer l'Auteur qui l'avoit prévenu , en lui présentant un Art dont l'agrément

124 ERREURS SUR LA MUSIQUE.

ment pût l'engager à en faire son amusement, jusqu'au point de le fonder assez pour y découvrir le principe qui pouvoit le guider avec certitude dans ses recherches, en le faisant passer ainsi de l'agréable à l'utile.

Je ne me suis étendu dans des digressions sur un Art dont on peut tirer encore quelques lumières, que pour mettre les Editeurs du Dictionnaire Encyclopédique sur la voie des vérités qu'ils ignorent, négligent, ou dissimulent pour y substituer des erreurs, des critiques sans solution, même des opinions : comme si l'autorité, encore moins l'opinion, avoit quelques droits dans les Sciences, surtout dans la Musique, où il ne s'agit que d'être l'Interprète de la Nature, comme j'ai tâché de l'être partout. Il y a lieu d'espérer qu'on y fera plus d'attention à l'avenir.

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 : *Erreurs sur la Musique &c.* & j'ai crû que l'impression en seroit aussi agréable au Public qu'utile au progrès de l'Art. A Paris, ce 4. Août 1755.

TRUBLET.

E R R A T A.

Page 104. ligne 4. *il y a*, l'on monte de sa quinte &c. lisez, l'on monte de la quinte à la soudominante.