

COURS COMPLET
D'HARMONIE
ET DE COMPOSITION,
D'APRÈS
UNE THÉORIE NEUVE ET GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE,

Basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature,
d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou
modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le
monde ;

DÉDIÉ A M. AUGUSTE DE TALLEYRAND,
CHAMBELLAN DE S. M. L'EMPEREUR ET ROI,

PAR JÉRÔME-JOSEPH DE MOMIGNY.

TOME I^{er}.

A PARIS,

Chez l'AUTEUR, en son magasin de Musique, Boulevard
Montmartre, n°. 20.

1806.

A MONSIEUR AUGUSTE DE TALLEYRAND.

CHAMBELLAN DE S. M. LEMPEREUR ET ROI.

MONSIEUR,

*V*ous avez tant de goût pour la *Musique* et vous accueillez avec tant de bonté et de grace ceux qui la professent, qu'on trouvera tout simple de voir paraître sous vos honorables auspices un livre qui traite de cet art; car vous le dédier, c'est le mettre sous la protection de son patron naturel. D'ailleurs un nom aussi illustre que le vôtre, Monsieur, donnant du prix à tout, on doit se montrer jaloux d'en parer ses productions. Mais puisse-t-on ne pas trouver que c'est une profanation que d'en avoir orné cet ouvrage!

Agréez les très-respectueux sentimens avec lesquels je suis,

Monsieur,

Votre très-humble et
très-obéissant serviteur.

J.-J. DE MOMIGNY.

419341

781.3
M731e
V.T. 0:65



P R É F A C E.

Ainsi qu'on en use depuis plus de cinquante ans, ce n'est point le système de *Rameau*, ni les principes de *Fux* retouchés, éclaircis ou mutilés, que je viens offrir au public, mais une *théorie neuve* établie sur la vraie interprétation de la nature, sur l'analyse réfléchie des bons ouvrages pratiques, et où je n'admets pour principe que ce qui est directement fourni par la résonnance du corps sonore, *bien entendue*, et ce qui est en même-tems sanctionné par l'oreille, appuyé sur la raison et l'autorité des plus grands maîtres. Ce n'est ni en aveugle ni en idolâtre que je considère ces derniers, mais en

homme éclairé qui, en admirant ce que leurs chef-d'œuvres ont de solide et d'enchanteur, ne ferme pas pour cela les yeux sur les fautes qui s'y sont glissées, soit par précitation, soit par esprit de système. Mais en faisant remarquer les espèces de taches qui se trouvent dans ces soleils radieux, je ne rabats rien du respect qu'ils m'inspirent, et je suis très-éloigné du sot orgueil de me placer au-dessus d'eux ou à leur niveau ; j'ai seulement le dessein de prouver qu'il est impossible de s'écarter des principes que j'établis, d'après mes découvertes, sans s'éloigner, d'autant, de la route du vrai ou du beau. Pour ne blesser personne, j'évite même de chercher ces écarts dans les auteurs vivans, persuadé qu'un reproche indirect leur sera plus profitable qu'une critique faite sur

leurs propres ouvrages. D'ailleurs , je n'ai nullement ici les hommes en vue , mais l'art tout entier. Je ne me contente pas de dire : *Ne faites jamais deux quintes justes de suite par degrés conjoints* , ou autre chose semblable , parce que cela déplaît à l'oreille , mais je rends raison pourquoi cela lui déplaît. Le motif est toujours à côté de la règle , et toutes les règles sont les conséquences naturelles d'un seul et unique principe.

Para du Phanjas dit, en parlant des divers systèmes du monde : « Il est plus » que vraisemblable qu'un *Système du Monde* , qui s'accorde en tout et » par-tout avec les phénomènes célestes , qui renferme dans sa théorie » toutes les évolutions des astres, dans » toutes leurs généralités et dans » toutes leurs particularités, qui cadre

» à-la-fois et avec les principes phy-
» siques, et avec les observations as-
» tronomiques, est le vrai système ou
» le vrai arrangement de la nature. »
Ce qu'il dit à l'égard du système de
Copernic, qu'il a ici en vue, j'ose le
dire à l'égard du mien sur la Musi-
que: il n'y a que les noms à changer.
Je ne me dissimule pas que ceci, qui
sera mis en preuve, peut paraître au
moins présomptueux et hazardé à ceux
qui oublient que tout, dans la nature,
étant sorti d'une seule main créatrice,
à laquelle un astre n'a pas plus coûté
à produire que le plus petit mouche-
ron, tout doit s'y toucher et y être
plein d'analogies.

Mais me pardonera-t-on de divul-
guer le secret que j'ai surpris à la
nature? Quand je relis ce que *J. J.*
Rousseau écrivait à l'abbé *Raynal*,

au sujet du mode mixte de M. de *Blainville* (1), j'avoue que je ne suis guère rassuré. Voici ce qu'il dit :
« Dès qu'on ne pourra plus lui re-
» procher de n'avoir pas trouvé ce
» qu'il nous propose, on lui repro-
» chera de l'avoir trouvé. On convien-
» dra que sa découverte est bonne,
» s'il veut avouer qu'elle n'est pas de
» lui; s'il prouve qu'elle est de lui,
» on lui soutiendra qu'elle est mau-
» vaise, et ce ne sera pas le premier
» contre lequel on aura raisonné de
» la sorte. »

Telle est, en effet, la marche qu'on a assez généralement tenue à l'égard de ceux qui ont tenté d'ouvrir des routes nouvelles. Faut-il, pour cela,

(1) Ce mode mixte est une erreur; et quand mon système sera suffisamment connu, on n'en proposera plus de semblables, du moins je le crois.

se rendre à l'avis de *Fontenelle*, qui disait : « Si je tenais toutes les vérités » renfermées dans ma main, je me garderais bien de l'ouvrir pour en montrer une seule aux hommes. » Quoi ! parce qu'il y a des envieux, faut-il, pour cela, renoncer au plaisir d'être utile à ceux qui ne desirent que de s'instruire ? Mais ces envieux eux-mêmes font, en secret, leur profit des vérités que renferme un livre qu'ils se plaisent à déchirer. Méprisons-les donc, et demandons au public impartial sa bienveillance et sa protection.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

PREMIERE PARTIE.

S'IL n'est ni dans la marche ni au pouvoir de l'esprit humain de créer, à-la-fois, un art tout entier, et si, à cet égard, comme à tout autre, il ne fait rien que peu à peu, le vrai moment pour établir ou, du moins, pour réformer la théorie d'un art quelconque, est celui où cet art est parvenu à son point de perfection. Commencer plutôt, c'est puiser, dans des modèles imparfaits ou incomplets, des règles incomplètes et imparfaites; car que sont les règles? Elles ne sont, proprement, que l'explication des moyens employés par le génie, qui, dans ses premiers pas, n'a de guide qu'un heureux instinct et une espèce de révélation secrète. Si ce n'est point d'après des règles qu'on fait les premiers ouvrages, mais d'après l'inspiration du sentiment et l'imitation de la belle nature, l'esprit d'observation et d'analyse ne doit donc pas trop se presser pour nous donner son travail; autrement il ne nous offrira que des traités obscurs, contradictoires et erronés, et sur-tout si un faux

système leur sert de base. C'est de-là que nous est venu le mot si commun de *licence*, appliqué aux choses les plus naturelles et les plus régulières ; à ces choses qui n'attestent pas l'audace de celui qui les emploie, mais l'ignorance de ceux qui les prohibent. Disons le mot : il n'est de licences dans les beaux-arts que parce que des demi-savans présomptueux se sont trop hâtés de poser les colonnes d'Hercule.

Avant que nous ayons pu avoir une bonne carte générale de la terre, il n'a pas fallu seulement qu'on eût passé le détroit de Gibraltar, mais qu'on eût fait le tour du globe.

Cependant, pour créer les lois auxquelles un art est asservi, si l'on attend que le génie ait tout fait ; ces lois alors ne deviendront-elles pas inutiles ? Non ; car si elles sont ce qu'elles doivent être, elles montreront, par ce qui est véritablement bien dans les divers ouvrages, ce qui se trouve de fautif dans chacun d'eux. D'ailleurs le génie n'a l'initiative que jusqu'à ce qu'on ait de bons modèles en tout genre : c'est aux règles à la prendre ensuite, tant pour guider l'artiste que pour empêcher l'art de rétrograder. Le code d'un art ne doit donc pas seulement renfermer le développement des principes sur lesquels il repose, mais encore, si je puis m'exprimer

ainsi , le procès-verbal solennel de la hauteur où cet art est parvenu.

Ce n'est que depuis fort peu de tems que la Musique est arrivée à son point de maturité , et que cette langue délicieuse est vraiment fixée. C'est pourquoi quelques gens d'esprit ont dit , et que beaucoup d'autres répètent que la Musique est un art soumis aux caprices de la mode. On cite , à l'appui de cette assertion , les opéras de *Lully* , dont on ne peut plus entendre la Musique , et dont les paroles ont cependant conservé toute la fraîcheur de la nouveauté. Ce n'est pas là une preuve que la Musique est éphémère , ni que la poésie lui est supérieure ; cela fait voir seulement que la langue et la poésie françaises avaient déjà atteint un très-haut degré de perfection , et par conséquent de stabilité , lorsque la Musique sortait à peine de son berceau.

La cour de Louis XIV dut admirer la Musique de *Lully* , parce qu'elle ne connaissait rien de mieux. Un siècle auparavant , on admirait , en littérature , de plus minces essais encore ; ce qui prouve évidemment que nous ne jugeons que d'une manière relative et non d'une manière absolue , et sans qu'il en puisse être autrement ; car juger , pour nous qui sommes des êtres imparfaits , c'est affirmer

quelque chose d'après une comparaison ; pour l'être parfait , pour l'être infini , ce ne doit être que voir , parce qu'il a en lui la mesure de tout ce qui existe. Veut-on savoir maintenant pourquoi la langue française est allée plus rapidement au but que la Musique ? On en découvrira peut-être les causes dans les ressources qui étaient plus multipliées pour les gens de lettres que pour les musiciens.

D'abord , on parlait beaucoup plus l'une de ces langues que l'autre : et pour les guider dans la composition de leurs ouvrages , les gens de lettres avaient les modèles grecs et latins , dont tout le monde reconnaît la supériorité ; pour polir et épurer leurs productions , des cercles brillans et choisis , où ils recevaient des encouragemens et trouvaient de bons juges ; pour se faire connaître au public , la chaire , le barreau et le théâtre. Les musiciens étaient presque réduits à ne travailler que pour l'orgue , et à faire des motets. Ces deux genres sont aussi les premiers qui aient été portés à un degré éminent ; mais on doit sentir que le goût , bien moins que le savoir , devait s'y faire remarquer , non - seulement parce que le théâtre sacré pour lequel le musicien travaillait , et la gravité des sujets qu'on y traite , demandent un style plus sévère que sensible , mais

parce que , peu éclairé par la critique , peu stimulé par la concurrence , il cherchait moins à charmer le public , dont il ne dépendait pas , qu'à exciter l'étonnement et l'admiration de ses confrères , en leur faisant entendre des ouvrages , dont le plus grand et presque le seul mérite était la difficulté vaincue. Ce faux genre , auquel on doit principalement attribuer le retard de la Musique , tenait à deux causes ; l'une générale , cette bisarrerie de l'esprit humain , qui , dans tout , semble d'abord chercher à vaincre ce qui est difficile , avant de marcher à la conquête de ce qui est naturel et beau ; l'autre particulière , cette gêne de ne travailler presque jamais que sur le plain - chant , le faisant servir tantôt de basse , de parties intermédiaires ou de dessus. On peut bien imaginer qu'avec de telles entraves , la Musique devait plutôt ressembler à une partie d'échecs habilement conduite , qu'à la langue , par excellence , de l'ame et du cœur. Cependant , il faut convenir que si l'art tient de cette manière pédantesque ce qu'il a de trop recherché , il lui doit aussi une partie de ce qu'il a de plus solide et de plus étonnant.

D'après ce léger apperçu , on voit que la Musique était encore bien éloignée du vrai but. Je vais en suivre rapidement la marche ,

depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'à nos jours , en citant une partie des hommes et des ouvrages auxquels elle doit ses progrès et sa perfection.

Palestrina est au premier rang de ceux qui tentèrent , il y a deux siècles , de ramener l'art vers la nature , et à cette noble simplicité qui convient aux chants religieux. Il réussit tellement, dans ce dernier point surtout , que c'est à la considération du grand talent qu'il montra , que les papes conservèrent la Musique dans les églises , d'où ils voulaient la bannir , parce qu'elle était devenue triviale et même indécente. On vit *Nanino* , *Cifra* , *Zarlino* et *Monteverde* marcher à ses côtés ou le suivre.

Alexandre Scarlatti , *Carissimi* et *Stradella* , aux efforts de ceux-ci ajoutèrent de plus heureux efforts. Dirigeant encore plus ses travaux vers la perfection du Contre-point que vers celle du goût , *Durante* sembla vouloir mettre la dernière main , en Italie , à cet édifice d'un beau gothique auquel tant d'hommes habiles avaient travaillé avant lui. Mais il était réservé aux disciples et aux successeurs de ce compositeur célèbre , de commencer à parcourir le domaine fleuri du sentiment. Tandis que l'Italie était justement fière de son *Durante* , l'Allemagne s'enorgueillissait de posséder

Sébastien Bach, dont les ouvrages immortels seront à jamais sous les yeux de ceux qui voudront faire une étude approfondie de l'art.

Soit qu'on désespérât d'égaliser ces grands modèles dans le Contre-point, soit qu'on sentît davantage que la Musique devait être faite de manière à plaire, non aux artistes seulement, mais à toutes les âmes sensibles et bien organisées, on essaya de n'accorder presque plus au calcul du Contre-point que la portion de l'art qu'il a le droit de réclamer; et, grace aux théâtres, grace au tact fin et délicat du sexe le plus aimable dont on va consulter le goût, ici va commencer enfin, à l'égard de la langue d'*Orphée*, une révolution semblable à celle que le beau siècle de Louis-le-Grand a opérée dans les lettres.

Parmi les premiers compositeurs qui cherchèrent dans leur sensibilité ces expressions naturelles, vives et touchantes qui distinguent si avantageusement la Musique sentie de la Musique simplement calculée, l'immortel *Pergolèse*, *Jomelli*, *Terra-Dellas* et *Tractta*, sont à peu près les plus marquans, et c'est par leurs aimables et délicieux ouvrages que l'Italie se vit tirée de la route purement scholastique où, depuis plusieurs siècles, elle cheminait péniblement, mais avec gloire.

La France, qui, à plusieurs égards, triomphe

d'elle aujourd'hui , la copiait alors de loin. L'Angleterre , riche , non de son propre fonds , mais du génie admirable et fécond de *Handel* , né en Saxe , se montrait , pour la fugue , la rivale de l'Allemagne , et menaçait de la surpasser. C'est pendant que cet homme prodigieux charmait par ses savans ouvrages , les nymphes un peu sauvages de la Tamise , que *Rameau* faisait entendre , à Paris , ses premiers opéras. Assez savant pour que la France n'eût point à rougir en le nommant son premier musicien , mais trop imprégné de cette Musique qui ne dit rien à l'ame , et sur-tout du mauvais goût de chant qui régnait alors exclusivement dans nos contrées , *Rameau* ne put garder long-tems le sceptre de l'empire lyrique que les Parisiens lui avaient confié. Au grand scandale d'une partie de la nation , et aux applaudissemens de l'autre , *Gluck* , plus vigoureux et plus sensible , vint le lui ravir. Ce n'est pas qu'au fond il fût plus musicien que *Rameau* , mais il le fut d'une meilleure manière ; et s'il dut à son séjour en Italie quelque chose de ses airs expressifs , qui , dans ses opéras , reposent si doucement des grandes scènes , il ne dut qu'à lui-même ce qu'ils ont de plus pompeux et de plus théâtral. Pendant que ce grand-homme , avec la majesté et la sévérité de *Corneille* , renversait , par ses ac-

cens énergiques , tout l'échafaudage de l'ancien opéra français , *Piccini* , avec des chants quelquefois comparables aux beaux vers de *Racine* , obtenait des cœurs attendris et charmés , la promesse de renoncer pour jamais aux insipides lamentations et aux fades ornemens qui défiguraient entièrement la Musique. C'est à ce titre qu'il partagea avec *Gluck* une couronne que deux cabales ennemies voulaient donner exclusivement à l'un des deux. Cette couronne , si disputée , devait être encore la récompense d'un tiers. En effet , *Sacchini* , après avoir fait entendre la mélodie la plus suave que l'on puisse produire , s'assit de droit entre ses deux nobles rivaux , mais plus près de *Piccini* que de *Gluck*. Cependant on sait que son *Œdipe à Colonne* est également éloigné de l'âpreté tudesque et de l'afféterie italienne. On dirait que *Sacchini* ait voulu se résumer tout entier dans ce bel ouvrage , le plus parfait de tous les siens.

Pendant que le grand Opéra florissait , ainsi , soutenu par cet harmonieux triumvirat , l'Opéra-Comique , qu'on nommait alors la *Comédie-Italienne* , rayonnait du génie et de l'esprit de *Grétry* , qui l'emportait sur *Philidor* pour la grace et la fraîcheur , et sur *Monsigny* pour le pétillant , la vérité dramatique , et sur-tout pour la manière de prosodier. On

peut dire que toutes les fois que ce compositeur célèbre a été servi par les paroles, il a montré que la Musique a aussi son *Molière*.

Appauvrie par l'émigration de *Sacchini* et de *Piccini*, l'Italie soutenait encore sa grande réputation au moyen de *Paësiello*, si fécond et si aimable. Il était secondé par *Guglielmi*, *Sarti* et quelques autres ; mais le renfort le plus puissant qu'il eut, trop peu de tems, hélas ! c'est *Cimarosa*, si brillant, si plein de fraîcheur et si regrettable à-la-fois.

Tandis que les théâtres de Paris, de Rome et de Naples captivaient l'attention des nationaux et des étrangers, l'Allemagne offrait dans *Haydn* et *Mozart* deux phénomènes presque également étonnans. Le jeune *Mozart*, à l'âge de sept ans, s'était déjà fait une réputation dans l'Europe ; mais au moment dont je parle, il travaillait, en homme, à sa double immortalité, comme auteur de musique dramatique et de musique de concert. En comptant les ouvrages de ce génie si prodigieux, on croirait qu'il a vécu un siècle, et cependant il n'a point achevé son huitième lustre !

Joseph Haydn n'a pris qu'une seule fois le chemin de la gloire, mais pour ne le point quitter. Depuis trente ans qu'il y marche, comme sur un terrain à lui, il semble, au grand étonnement de l'univers, qui l'admire,

vouloir triompher chaque jour de ses propres travaux , ne pouvant être surpassé par aucun autre. En contemplant les nombreux et magnifiques ouvrages de ces deux grands-hommes , on croit voir en eux les riches héritiers de tout ce que les anciens avaient de bon et de solide , et les vrais propriétaires de ce que les modernes montrent de goût , de charme et de perfection en tout genre. Semblables à deux fleuves immenses , ils semblent absorber , dans leur cours majestueux et très-prolongé , les eaux d'un million de ruisseaux , et réfléchir les scènes variées et pittoresques qui s'offrent sur leur sbords rians et fleuris.

Boccherini , qu'un homme d'esprit a appelé la femme d'*Haydn* , a puissamment contribué à inspirer le goût de la bonne Musique , en nous donnant la sienne , si piquante et si originale. Qui ne connaît point ses quintetti et ses quatuors si jolis , qui sentent la rose et le chèvrefeuille !

Parmi les plus aimables compositeurs qui travaillent pour le piano , l'une des parties de la Musique les plus difficiles à traiter d'une manière respectable , on distingue particulièrement *Steibelt* , plein d'effet et de charme , et *Dussek* , plus savant , mais moins agréable. Celui qui l'emporte sur tous pour la profondeur et la pureté du style , c'est le célèbre *Cle-*

menti, le pianiste par excellence, et l'un des plus grands-hommes du siècle, en Musique. Il sait allier dans ses ouvrages la plus grande solidité à la plus grande élégance, et leur imprimer, à tous, un caractère distinctif. Il fera sans doute connaître, un jour, ses symphonies, qui doivent lui valoir une nouvelle couronne et une nouvelle célébrité. A en juger par ses derniers œuvres, on ne doit plus attendre de lui que des modèles.

A l'aspect de l'immense collection de chef-d'œuvres en tout genre, produits par ces hommes immortels, peut-on, de bonne-foi, douter encore que la Musique n'ait acquis ce caractère prononcé de vérité, d'énergie et de charme qui fixe d'une manière irrévocable une langue quelconque, et une langue naturelle sur-tout ? En est-il une plus abondante en locutions nobles, harmonieuses et touchantes ? Les périodes d'*Haydn*, si éloquentes et si nombreuses, le cèdent-elles en rien, dans leur idiôme, à celles de *Bossuet* et des autres grands orateurs ? Osons le dire, tous les grands-hommes, dans l'art dramatique et dans l'art oratoire, ont, dans la langue céleste des sons, leurs véritables pendans. S'il en était autrement, tout le cœur et l'esprit humain n'auraient pas passé sous la plume de nos compositeurs ; la Musique ne serait pas encore arrivée à son de-

gré de maturité , point qui ne peut plus être contesté que par des juges incompétens.

Il serait à souhaiter que les musiciens fussent aussi lettrés qu'ils le sont peu , leur art et eux-mêmes y gagneraient beaucoup. Ils sauraient le défendre contre les jugemens hazardés , et se faire respecter en le faisant chérir. Chacun saurait enfin que si quelques tournures de chant et quelques phrases paraissent asservies à la mode , il n'en est de cela que comme de ces manières de parler , ou de ces métaphores trop usées , que les gens du bon ton abandonnent au bas peuple.

Aucun des beaux et savans quatuors d'*Haydn*, aucune de ses superbes symphonies n'a vieilli depuis trente ans qu'on les répète. Les ouvrages de *Pleyel*, pleins de naturel et de grace , n'ont perdu de leur vogue que parce que , légers et agréables , et par-là même très-faciles à retenir , ils sont sus de tout le monde. Il faut convenir qu'on doit à ce charmant compositeur , d'être arrivé quinze ans plutôt aux quatuors d'*Haydn* et de *Mozart*, trop savans pour pouvoir être sentis et appréciés immédiatement après la musique plate et mesquine que la sienne a fait oublier.

Nous devons aussi aux symphonies de *Gossec* , de nous avoir acheminés à celles d'*Haydn*. Ces symphonies, les meilleures qu'on

eût au moment où elles ont vu le jour, et qu'on entend encore avec plaisir, ne sont pas les seuls bons ouvrages de cet auteur respectable. Ce n'est pas non plus le seul homme qui donne de l'éclat et de la célébrité au Conservatoire de musique de France.

Plusieurs noms, soit étrangers, soit français, se présentent ici à-la-fois à ma mémoire, et ma plume les écrirait, à l'instant, si je n'écoutais que le besoin que j'éprouve de rendre ce juste hommage aux musiciens estimables qui les honorent par leur grand talent ; mais je dois peut-être ménager l'amour-propre de ceux qui, sans avoir les mêmes droits, pourraient avoir les mêmes prétentions. D'ailleurs, il n'entre nullement dans mon plan de nommer tous les grands-hommes en musique, mais seulement une partie de ceux qui ont écrit avant que cette langue ne fût fixée, et qui ont le plus puissamment contribué à sa perfection. En conséquence, je me bornerai à dire qu'il est dans le Conservatoire et hors le Conservatoire de Musique des compositeurs, déjà justement célèbres, dont le public chérit les noms et les ouvrages ; qu'il est pareillement plusieurs instrumentistes et chanteurs très-distingués, à qui le goût est redevable de ses progrès, et qu'il doit beaucoup, sur-tout, à nos virtuoses sur le violon, à la tête des-

quels est *Viotti*, leur ami, leur maître ou leur modèle. Aller plus loin, ce serait empiéter sur les droits de la Renommée, dont l'un des plus doux soins sera, sans doute, de les inscrire tous au temple de mémoire.

Avant de terminer cette partie de mon discours, je ferai une dernière observation, c'est qu'il ne faut pas confondre la satiété qui naît des choses qu'on a trop entendues, avec le dédain ou le mépris qu'inspire un ouvrage faible ou mauvais. Ceux qui sont bons à tous égards, ne peuvent jamais vieillir, mais nous vieillissons pour eux à force de les lire ou de les entendre exécuter. Pour faire cesser cette espèce de saturation de l'esprit et du cœur, qu'on nomme satiété, il suffit de laisser agir le tems; lui seul peut nous rendre cette sensibilité qui s'émousse infailliblement, quand le même objet veut trop long-tems l'affecter. C'est là ce qui fait que l'homme, plus inconstant encore que juge éclairé, demande moins du bon que du nouveau. Pour satisfaire ce penchant frivole, il suffit souvent de lui offrir la simple apparence de la nouveauté. Il n'est donc pas étonnant que l'on coure, quelquefois, aux plus minces rapsodies plutôt qu'à un ouvrage d'un mérite réel et reconnu, mais qui a épuisé notre curiosité. Le besoin de sensations nouvelles explique ce travers, et le

rend excusable dans ce qui ne regarde que l'amusement de la société ; mais ne serait-ce pas manquer de jugement , que d'en conclure qu'on préfère les bagatelles et les niaiseries aux chef-d'œuvres des grands-maîtres ?

En voyant accourir en foule à sa petite pièce , est-il un petit auteur assez vain et assez sot pour penser qu'il vaut mieux que *Racine* ou *Sacchini* qu'on délaisse ce jour-là ? C'est ce que je ne puis croire.

Mais c'en est assez , je pense , pour justifier la Musique du reproche qu'elle est éphémère , et pour prouver enfin qu'elle est fixée dans la généralité de ses locutions , et qu'elle demeurera stable comme la prose et la poésie françaises elles-mêmes , jusqu'à ce qu'un nouveau bouleversement du globe , replongeant les nations dans l'ignorance et la barbarie , les force , malheureusement , ainsi , à recommencer l'ouvrage de la civilisation et des arts. Il ne me reste donc plus à dire à mes lecteurs , que l'idée que je me suis faite d'une théorie , et à leur exposer le plan de mon ouvrage : c'est ce qui forme le sujet de la seconde partie de ce discours.

S E C O N D E P A R T I E.

Pour donner une théorie-pratique complète, c'est peu de connaître isolément les différentes parties d'un art ; il faut avoir découvert , s'ils ne l'étaient déjà , ces grands principes qui les lient toutes entr'elles , et qui s'adaptent aux premiers comme aux derniers élémens de cet art. C'est un arbre majestueux qu'il faut pouvoir envisager , tout entier , d'un seul coup-d'œil , et sur les racines , le tronc et les branches duquel il faut répandre cette clarté vivifiante , sans laquelle les rudimens des sciences ne sont que des espèces de tortures d'où l'esprit sort plus mutilé qu'éclairé.

C'est à celui qui prend la plume , non à tourmenter ses lecteurs , mais à se mettre lui-même à la question pour s'arracher la vérité qu'il leur promet et leur doit. Ce n'est qu'à ce prix qu'on acquiert véritablement le droit d'écrire sur les arts.

Toute effrayante que cette tâche m'ait paru , pour mes forces , elle n'a pu abattre mon courage , soutenu par le desir d'alléger le fardeau qui pèse sur ceux qui entreprennent l'étude de la composition , et qui demandent tous un flambeau lumineux , à l'aide duquel ils puissent parcourir ce labyrinthe obscur. --- Nous avons sans doute des ouvrages estimables et précieux sur

cette matière, à commencer par les *Institutions harmoniques* de Zarlín, le *Gradus ad Parnassum* de Fux, le *Traité de la Fugue* de Marpourg, les ouvrages théoriques de Rameau et de ses continuateurs, tels que d'*Alembert*, *Béthizy*, l'abbé *Roussier* et ensuite MM. *Langlé*, *Rodolphe*, *Catel* et beaucoup d'autres, soit anciens, soit modernes (1). Mais malgré le mérite de ces ouvrages et les documens profonds que quelques-uns d'entr'eux renferment sur le Contre-point, s'ils étaient rassemblés en un seul, formeraient-ils un traité complet d'harmonie et de composition? Non; les réunir, ce serait, avec beaucoup de peine et de fatigues, construire une nouvelle tour de Babel, où chacun parlant un langage différent, personne ne s'entendrait. Ces ouvrages sont la plupart sans base, ou n'en ont que de faïsses. Ceux même qui paraissent établis sur la résonnance du corps sonore, n'y reposent pas réellement; c'est pour tous un principe stérile. On sait que Rameau est le premier qui en ait publié la découverte; mais il ne voulut voir dans ce phénomène que l'accord parfait de la Tonique, et c'est ainsi

(1) *La Poétique* de M. de Lacépède et les *Essais* de M. de Grétry sont pleins de choses bien pensées et bien exprimées; mais n'étant pas précisément des ouvrages didactiques, et les bornes de ce discours ne me permettant pas d'en faire l'analyse, j'y renvoie le lecteur.

qu'il a bâti , sur un terrain mouvant , le système très-ingénieux , mais erroné , de la base fondamentale.

Ce système a pourtant prévalu , malgré qu'il ait été victorieusement attaqué C'est-à-dire , qu'on y a cru sans trop l'expliquer ni le comprendre , parce qu'il avait l'avantage de simplifier la nomenclature des accords , seule chose à laquelle il a servi efficacement. L'abbé *Jamard* a fourni contre ce système les preuves les plus convaincantes ; mais comme les musiciens ne lisent pas , que les philosophes ne savent guère la Musique , et que cet abbé s'est fourvoyé lui-même à plusieurs égards , ces preuves sont restées comme non-avenues. *J. J. Rousseau* , un peu pour ravalier *Rameau* , mais aussi parce qu'il sentait réellement la faiblesse des bases de ce système , fait bien connaître qu'il ne le regardait pas comme démontré , quoique son Dictionnaire de Musique repose généralement sur ce prétendu principe. L'abbé *Feytoux* , d'après *Jamard* lui-même , mais en prenant un peu à gauche de ce dernier , a envisagé aussi , en grand , ce phénomène de la résonnance du corps sonore ; cependant ce n'a encore été pour lui qu'un météore trompeur , qui l'a éclairé , un moment , pour l'égarer à jamais.

Ce vrai type du système musical , depuis

si long-tems découvert, mais toujours mal entendu à certains égards, et toujours inutile, va cesser, enfin, d'être un hors-d'œuvre et un sujet d'incertitude et de confusion : c'est ce qu'on pourra entrevoir, bientôt, dans l'exposition du plan de cet ouvrage.

Il est sans doute très-fâcheux, et pour l'art, et pour ceux qui l'étudient, qu'un *Durante*, un *Bach*, un *Handel*, un *Haydn* ou un *Mozart* ne se soient pas donné la peine d'analyser suffisamment leurs ouvrages, heureux fruits d'un beau génie et d'un acquis immense, pour former, d'après cette analyse, un traité clair et méthodique. Leurs œuvres et leurs noms eussent fermé la bouche à la basse jalousie et à l'aveugle routine. Cependant, comme on n'aime pas à avoir près de soi l'homme qui nous instruit, et que, pour se faire pardonner un semblable tort par la vanité humaine, il faut habiter loin de ceux qu'on éclaire; malgré leur talent imminent, il est donc presque certain que ces grands-hommes eux-mêmes eussent trouvé dans leur pays des contradicteurs et des gens qui se fussent acharnés à déchirer les pages de leurs livres, après avoir essayé, en vain, de les plonger dans le fleuve de l'oubli. Mais, au moins, les pays éloignés eussent profité, avec reconnaissance, des bonnes leçons de ces maîtres si habiles, en attendant que leur

mort eût permis à leurs ingrats compatriotes de leur rendre, enfin, une tardive justice. S'il est important de tenir à un corps ou à un parti puissant pour faire réussir un ouvrage, on n'ignore pas que le moyen le plus infail-
libile, est d'attendre, à le faire publier, qu'on ait bu l'onde amère, sinon il faut se préparer à être abreuvé de fiel, même par ceux qui ne vous lisent ni ne vous entendent. Cela n'est pas très-encourageant à penser, à la vérité; mais ce qui doit consoler un peu, c'est qu'il est, dans chaque contrée, des gens studieux, paisibles et honnêtes qui recherchent et accueillent les vérités utiles par-tout où ils les trouvent.

S'il est vrai que par ce moyen on n'arrive que très-lentement à la gloire, du moins celle qu'on acquiert ainsi est pure, et n'expose jamais à rougir.

PLAN DE CET OUVRAGE.

Après avoir fait connaître que la Musique est une langue, non de convention, non locale, comme le grec, le latin, le français et autres, mais une langue naturelle et de tous les pays, je me demande si les sons qui composent son système ont pu être, arbitrairement, choisis par l'homme. Je me convaincs facilement que non, car s'il en eût été ainsi, ce sys-

tême eût différé selon les tems ou les peuples. Il a toujours été le même , donc il nous vient de la nature ; mais celle-ci a pu nous guider sûrement par nos organes, c'est-à-dire , par l'oreille et la voix , ou en nous donnant , en elle-même , un type du système musical : lequel de ces deux moyens la nature a-t-elle pris ? Tous deux. Les anciens , cependant , paraissent n'avoir connu que le premier.

C'est du second moyen , c'est de la grande résonnance du corps sonore , bien interprétée , que je fais sortir toute l'harmonie et la mélodie , en un mot , toute la Musique ; en commençant par la vraie gamme , qui n'est pas la gamme vulgaire. Je passe de-là aux consonnances , toutes mal connues et mal nommées , aux dissonnances et à tous les ensembles de notes appelés *accords* ; mais ne voyant encore dans tout cela que des matériaux , des mots isolés qui attendent qu'on les unisse pour former des propositions , des phrases ou des périodes , c'est alors que je découvre , par rapport à la Musique , cette grande et éclatante vérité , exposée avec autant de profondeur que de clarté , à l'égard des langues proprement dites , par le célèbre instituteur des sourds-muets , M. l'abbé *Sicard* , l'un des plus grands métaphysiciens qui existent ; savoir : qu'une période , quelque longue , quelque compli-

quée qu'elle soit , ne présente jamais , en résultat , à l'analyse , qu'une aggrégation de propositions. Je démontre ensuite , que la proposition , en Musique , n'est composée que de deux membres ; j'en donne la raison métaphysique , et c'est encore là une de mes découvertes ; elle se réduit , comme dans toutes les langues , à la simple idée , par la décomposition. Je fais voir , enfin , que toute la Musique qui sort d'une seule et unique source , n'est soumise qu'à deux lois , l'Unité et la Variété. Ces deux mots assurément ne sont pas neufs , et l'on répète depuis long-tems qu'il faut de l'unité et de la variété dans les arts ; mais qu'on y prenne garde , il y a loin et très-loin d'une assertion vague ou d'un léger apperçu , à une démonstration rigoureuse et à l'application universelle d'un principe. Je réfute ensuite , soit en passant , soit en m'y arrêtant davantage , les systèmes qui méritent quelque attention , et je fais voir clairement que tous sont plus ou moins éloignés de la vérité , ce qu'il est aisé d'appercevoir , à en juger seulement d'après leur obscurité.

On le sait : *la complication est le sceau de l'erreur*. Ce qui est vrai est simple et naturel ; et le caractère d'un véritable principe , c'est d'être aussi clair qu'étendu. Les principes reconnus pour tels , dans la géométrie et la phy-

sique, portent tous cette empreinte. Les autres ne sont que des hypothèses plus ou moins hasardées.

Ce n'est donc point ici un amas indigeste de tout ce qui a été dit et redit cent fois sur l'Harmonie et la Composition, c'est une théorie neuve, toujours d'accord avec ce qui est bien dans la pratique, et qui embrasse tout, depuis la grammaire jusqu'à la poétique de la Musique, et présente la science entière comme un édifice somptueux, dont toutes les parties se soutiennent entr'elles, et sont toutes également éclairées.

Enfin, pour donner à cet ouvrage tout le degré d'utilité dont il est susceptible, j'y joindrai une table alphabétique et raisonnée des matières, ce qui formera un vrai Dictionnaire de Musique. Je ferai entrer dans cette table tout ce qui serait déplacé dans le texte, ou qui le surchargerait. Tel sera ce Cours complet d'Harmonie et de Composition, où l'on ne trouvera rien qui sente l'esprit de parti ou de système, rien que d'impartial, et qui n'ait, pour but réel, la perfection de l'art et l'utilité de ceux qui en font leur étude ou leur amusement.

COURS COMPLET

D'HARMONIE

ET DE COMPOSITION.

CHAPITRE PREMIER.

Ce que c'est que la Musique. Elle est une langue naturelle. Ce qui la distingue des langages des divers peuples, et, par occasion, de l'acquis que l'on doit avoir pour être juge dans un art.

LA Musique est l'art d'émouvoir, avec des sons, l'esprit et le cœur. C'est en exprimant les idées, les passions et les sentimens, qu'elle parvient à ce but. Ce moyen et ce but sont, précisément aussi, le but et le moyen de toutes les langues ; donc la Musique est une langue, non comme l'hébreu, le latin, le français, et autres de la même espèce, qui sont toutes locales et de convention, mais une langue naturelle et de tous les pays, comme la peinture.

Ce qui distingue les langues naturelles des langues inventées par l'homme, c'est que, dans les premières, tous les matériaux et le système qui les lie sont fournis par la nature. Dans les secondes, c'est l'homme lui-même qui crée les mots et en règle en maître, souvent conséquent, mais par fois capricieux, la va-

leur ou la signification. Dans ce que celles-ci ont de purement physique , il n'y a que les voix ou voyelles qui soient directement fournies par la nature , (j'entends les voyelles prononcées et non écrites) et c'est-là aussi tout ce qu'elles renferment, nécessairement, de Musique.

Les consonnes sont donc inventées par l'homme , et ne sont qu'une articulation ajoutée ou ajoutable à chaque voyelle. Les enfans qui ne parlent point encore forment naturellement les voyelles. Les sourds-muets , eux-mêmes , les forment , aussi , sans les avoir jamais entendues de la bouche de personne , pas même de la leur. Ces sourds-muets , qui ne sont tous muets que parce qu'ils sont nés sourds , n'apprennent à articuler , c'est-à-dire , à joindre la consonne à la voyelle , qu'avec beaucoup de peine ; et ce n'est qu'à force d'art et de patience qu'on vient à bout de leur en faire comprendre et exécuter le mécanisme (1). Les

(1) C'est ce qui ne s'est même fait , jusqu'à présent , qu'à l'égard de quelques-uns. C'est en montrant à leurs yeux ce qui se passe dans la bouche , et en pressant leurs bras plus ou moins fort , selon l'intensité qu'on veut qu'ils donnent à l'articulation , qu'on leur apprend , enfin , à parler. Faire parler les muets n'est donc plus un miracle : ce n'est plus qu'un art. Les bonnes gens croient que c'est-là ce qu'il y a de plus étonnant dans cette institution ; mais ceux qui sont capables de l'apprécier , savent que le prodige consiste dans la savante méthode , entièrement métaphysique , par laquelle on parvient à leur tout apprendre. C'est le degré de perfection où l'a portée M. l'abbé Sicard , qui doit faire passer aux siècles les plus reculés le nom et la gloire de ce grand-homme , et perpétuer , au profit de l'humanité , ce bienfait précieux , primitivement dû au zèle charitable et aux lumières de M. l'abbé de l'Épée.

enfants qui ne sont pas sourds y parviennent beaucoup plus vite et avec moins d'efforts, parce qu'ils sont puissamment aidés par leur oreille, qui les leur fait entendre de la bouche des autres, et les avertit quand ils se trompent en les prononçant eux-mêmes.

Il n'y a de purement artificiel, de conventionnel dans la Musique, que les noms, les figures des notes et les autres signes qui parlent aux yeux. Ces choses étant primitivement arbitraires, ont changé depuis la naissance de la Musique et pourraient varier encore ; mais le reste est immuable et ne peut absolument différer que dans son degré d'étendue et de perfection, parce que la nature ne varie point, et que l'oreille de l'homme est constamment et par-tout organisée de la même manière.

Les langues, proprement dites, qui sont toutes si dissemblables, à n'en juger que par les mots, ont cependant un certain nombre de choses fondamentales qui leur sont essentiellement communes. L'analyse de leurs périodes n'offre, dans toutes, qu'une aggrégation, plus ou moins bien cimentée, de propositions grammaticales ; et ces propositions grammaticales ne présentent elles-mêmes, dans leur décomposition, que des idées simples, c'est-à-dire, des mots qui tiennent lieu de l'image des objets qu'ils retracent à l'esprit. Toutes ont des noms, des adjectifs, des verbes, etc. ; et il n'en est ainsi que parce que l'idiot et l'homme d'esprit lient fondamentalement leurs idées, *attachent leurs images* de la même manière : le second ne l'emporte sur l'autre que parce qu'il a la faculté de les lier avec plus de facilité et en plus grand nombre. Sans cette façon

identique de concevoir, aucune langue n'eût pu s'établir; car on n'eût point eu de moyen de communiquer, non-seulement de nation à nation, mais d'homme à homme.

Les langues ne diffèrent pas entr'elles dans leurs fonctions, mais dans les moyens de les remplir, qui dépendent du genre auquel elles appartiennent. Elles s'adressent généralement à l'œil ou à l'oreille; donc la vue et l'ouïe sont les deux principaux intermédiaires entre les langues et l'esprit.

Dans les langues de convention, dans les langages des peuples divers, les sens qui les transmettent à l'esprit, jouissent beaucoup moins que dans la transmission de la Musique ou de la peinture. Pourquoi cela? Parce que tout ce qui est de convention est nul pour l'oreille ou les yeux, et pour tous les sens quelconques.

Ce qui est de convention est nul pour les sens, parce qu'on ne peut faire de convention avec les sens, puisqu'une convention suppose à-la-fois intelligence et volonté. Or, il n'y a dans les sens ni intelligence, ni volonté; il n'y a que plus ou moins de sensibilité physique, selon leur finesse et leur exercice: on ne peut donc faire aucune convention avec eux. Eclaircissons encore ce raisonnement par des exemples.

Quand l'œil transmet à l'esprit le mot *arbre*, l'œil ne voit point d'arbre dans ce mot, c'est l'esprit qui y voit un arbre, parce qu'il est convenu que ce serait par ce mot qu'on lui rappellerait cette plante. L'œil ne voit là que des traits insignifiants, et s'il jouit alors, ce n'est que de la beauté du papier et de la régularité des lettres, dont les formes peuvent être d'un dessin

plus ou moins gracieux. C'est donc comme dessin que les langues écrites plaisent aux yeux, et c'est comme musique que les langues parlées plaisent à l'oreille. Un mot prononcé ne fait donc pas entendre à l'oreille ce qu'il dit à l'esprit; et l'ouïe ne jouit de ce mot qu'autant qu'il est articulé par une voix agréable et sur un ton mélodieux. Ce n'est donc pas un avantage à dédaigner, que celui de conquérir les sens, même dans ce qui ne les concerne point. Si tel homme qui raisonne avec autant de précision que de clarté, et de manière à enchanter l'esprit, avait malheureusement un organe détestable, qui mît l'oreille au supplice, il ne serait pas étonnant qu'on perdît une partie de ce qu'il dirait; car l'oreille ne manquerait pas alors de distraire l'attention de l'esprit par son mal-aise. Il est donc fort utile à un orateur d'avoir un bel organe, et cela devient presque nécessaire à l'acteur, plus fait encore pour plaire et pour persuader, que pour convaincre.

Quand la peinture veut rappeler un arbre à l'esprit, elle en offre l'image aux yeux. Ceux-ci jouissent alors de cette image comme de l'objet même, quand il est bien imité; et sans la réflexion de l'esprit qui vient troubler notre plaisir, un arbre ou sa peinture serait pour nous la même chose, *si nous pouvions nous borner à voir seulement.*

L'immense avantage attaché aux langues de convention, *c'est celui de pouvoir tout exprimer, parce qu'elles ne dessinent rien.* Elles ne dessinent rien, puisqu'elles n'offrent pas l'image des objets, mais des signes qui en tiennent lieu pour l'esprit et non pour les sens, et c'est précisément parce que ces signes sont insignifiants en eux-mêmes, qu'ils peuvent

s'appliquer à tout et se combiner à l'infini. L'avantage précieux des langues naturelles, c'est de parler d'une manière aussi agréable, et en quelque sorte aussi précise, aux sens qu'à l'esprit et au cœur. Il ne faut, en apparence, aucune étude préalable pour jouir, jusqu'à un certain point, de la peinture et de la musique, et il suffit pour cela d'avoir des yeux et des oreilles. Cependant, en approfondissant un peu la chose, on conviendra que c'est peu que d'avoir des yeux, même pour ne voir dans la peinture que des couleurs, et des oreilles, pour n'entendre dans la Musique que des sons; ce sont des oreilles et des yeux *exercés* qu'il faut. Habitué à ne compter pour rien les études que nous faisons continuellement, et comme à notre insçu, soit en voyant, soit en écoutant, nous regardons quelquefois comme inné ce qui est un véritable acquis. Le nouveau-né, qui a des yeux et des oreilles, voit et entend d'abord fort mal, et ce n'est qu'avec le tems qu'il se fortifie et se perfectionne dans l'usage de chacun de ses sens. J'ai donc raison de dire que ce n'est qu'en apparence qu'on n'a besoin d'aucune espèce de préalable pour jouir, avec les sens, de la Musique et de la peinture, même en n'y voyant que des couleurs et des sons.

Si on se bornait à cela, l'esprit n'y entrerait pour rien; mais on sait qu'il est impossible que nous nous en tenions là exclusivement, car nous ne pouvons guère séparer nos sensations de nos raisonnemens, et juger est une suite presque toujours nécessaire de sentir. Cependant on ne peut nier que beaucoup de gens n'aient les sens plus exercés que l'esprit, et que Saint-Lambert n'ait dit, avec autant de vérité

que de profondeur , dans son *Poème des Saisons* , en parlant des paysans :

» Plus agir que penser , plus sentir que connaître ,

» Voilà l'état heureux du citoyen champêtre. »

C'est-là aussi l'état de la question à l'égard de ceux qui ont la prétention d'être juges dans les arts. Vous voulez juger d'un morceau de Musique , mais votre oreille et votre esprit sont-ils également exercés sur cette matière ? Si l'un est en arrière de l'autre , votre jugement sera nécessairement incomplet , et si tous deux sont , à cet égard , beaucoup au-dessous de la hauteur où il faut être pour bien juger , alors on doit s'attendre , de votre part , à des sottises plus ou moins tranchantes , selon le degré de confiance que vous avez dans vos moyens , et la vogue dont vous jouissez dans votre société ou dans le public. Quand Molière consultait sa servante , c'était pour s'assurer qu'il s'était mis à la portée du grand nombre , ce qui , au théâtre et même dans tous les arts , est nécessaire jusqu'à un certain point ; mais il se fût bien gardé d'appeler , de tout , à ce tribunal incompetent : c'eût été manquer de jugement ; c'eût été confondre tous les genres et les différentes parties de chacun. Si vous êtes donc resté au niveau du paysan ou de la servante de Molière , soit en Musique , soit en peinture , en poésie ou dans tel art que ce soit , bornez-vous à juger , dans chacun de ces genres , ce qui est à votre portée. Si vous avez beaucoup d'esprit et de littérature , mais des oreilles peu exercées , non à l'harmonie des vers , mais à celle de la Musique , ne vous donnez pas le ridicule de prononcer sur celle-ci , car vous ne ju-

gerez qu'en l'air et vous n'abuserez que ceux qu'il est plus coupable que glorieux de tromper.

Ne sutor ultrà crepidam.

Le cordonnier ne doit pas dépasser la chaussure , quand il veut prononcer en juge suprême.

Il résulte de tout ce qui précède dans ce chapitre , 1°. que la Musique est une langue , et une langue naturelle ; qu'une langue naturelle intéresse l'œil ou l'oreille auquel elle s'adresse dans la chose même qu'elle le charge de transmettre à l'esprit ; tandis que les langues , proprement dites , en usent à l'égard de l'ouïe et de la vue , comme un maître qui ordonne à son valet de répéter , à une autre personne , des mots d'une langue qu'il n'entendrait pas. Celui-ci s'acquitte alors de la commission sans y rien comprendre , et c'est absolument ce que fait l'œil ou l'oreille dans nos langages de convention ; 2°. il en résulte que pour être bon juge dans un art , c'est peu d'avoir l'esprit éclairé , il faut que le sens , du ressort duquel est cet art , et l'esprit , soient également exercés dans cet art-là même. Cela ne veut pas dire que pour juger en Musique , en peinture ou en poésie , il faille absolument être musicien , peintre ou poète ; mais cela établit qu'il faut avoir beaucoup entendu ou vu , avec attention et intérêt , et avec ce qu'on appelle le sentiment de la chose , soit de la poésie , de la peinture ou de la Musique. Cela veut dire encore que celui qui connaîtra bien ces trois choses en particulier , connaîtra encore plus parfaitement chacune d'elles. « *Les arts se tiennent par la main.* »

Oui , tout se touche dans les arts et même dans les

sciences. C'est toujours à l'esprit, ou au cœur de l'homme que l'on parle, par l'intermédiaire de ces sons et les différentes manières d'émouvoir cet être sensible rentrent toutes les unes dans les autres.

On ne peut pas dire que la Musique offre une image aussi exacte des objets que la peinture qui est une espèce de glace qui les réfléchit ; cependant elle est à peu près, pour ce qui s'entend, ce que l'autre est à l'égard de ce qui se voit. C'est dans ce qui échappe aux yeux, c'est dans ce qui ne peut être senti par les oreilles, que la peinture et la Musique deviennent beaucoup moins intelligibles. Dans ce cas, que font ces deux langues ? Elles ont recours à l'allégorie, idiôme moitié naturel et moitié de convention ; et c'est alors qu'elles se confondent, en quelque sorte, avec les langages arbitraires, comme ceux-ci se confondent avec la Musique dans les *onomatopées*, c'est-à-dire, dans ces mots imitatifs des objets, tels que *coucou*, *tictac* et mille autres.

CHAPITRE II.

Du système musical. Il est indépendant de la volonté de l'homme. Son Type est dans la nature. De la Gamme des Grecs, et de celle des modernes.

CE n'est pas le *Système musical* qui est soumis à la volonté de l'homme, c'est l'homme lui-même qui lui est asservi par l'organisation de son oreille, qui se trouve en rapport avec le Type de la Musique.

J'appelle *Type musical* ce que *Rameau* a appelé le *Corps sonore*, ou la génération des sons différens produits par une seule corde d'instrument, mise, une seule fois, en vibration et en résonnance. Le phénomène de la décomposition de la lumière, découvert par *Newton*, ne présente rien de plus remarquable ni de plus étonnant que celui de la génération harmonique. Tout le monde sait qu'un rayon du soleil, décomposé par le moyen d'un prisme, offre les sept couleurs primitives, dans l'ordre suivant : *rouge, orangé, jaune, verd, bleu, indigo ou pourpre, violet*. C'est ainsi qu'une corde de piano ou de violoncelle, ou tel corps sonore que ce soit, produit sept Sons différens; plus, les octaves de ces Sons.

Soit que *Rameau* fût véritablement imbu que la dissonnance ne peut exister dans la nature, ou soit qu'il ait essayé, en vain, d'asseoir son système autrement que sur l'accord parfait, il n'a reconnu ou voulu reconnaître, dans la génération harmonique, qu'un son générateur, sa tierce majeure et sa quinte juste, non dans l'ordre direct de ses intervalles, mais comme il suit : *UT*, *SOL*, octave au-dessus de la quinte; *MI*, double octave au-dessus de la tierce. (*Pl. 1, fig. A.*)

De tous les sons produits ainsi, le son principal, appelé improprement *générateur*, est le seul que discerne bien une oreille peu exercée. De là vient le proverbe : *Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son*. Cependant il est certain qu'une cloche, aussi bien que tout autre corps sonore, rend plusieurs sons à la fois, ou comme à la fois. Comment cela, et quels sont ces sons différens ? C'est là ce que je vais expliquer.

TYPE DU SYSTÈME MUSICAL.

SI une corde d'instrument ne vibrait que d'une manière à la fois et dans toute sa longueur, elle ne produirait qu'un seul son, celui relatif à sa longueur, à son degré de pesanteur et à son degré de tension, car ce sont-là les trois choses qui rendent un son plus ou moins grave ou plus ou moins aigu, et détermine le ton et la qualité d'un son. Mais une corde ne vibre pas seulement dans toute sa longueur; elle vibre dans toutes les parties qui sont contenues plusieurs fois justes dans cette longueur, et même dans le double de chacune de ces longueurs. Une corde vibre donc dans ses deux moitiés, d'abord réunies, puis séparées : dans ses deux tiers, à-la-fois, et dans chacun de ses tiers, séparément : dans ses quatre cinquièmes à-la-fois, et puis réunis, de deux en deux; et dans les cinq séparément : dans ses quatre quarts à-la-fois, qui est la longueur entière, puis dans ses quatre quarts, mais deux à deux, et dans ses quatre quarts séparés, etc.

En supposant, maintenant, que la corde choisie pour l'expérience soit le SOL le plus grave ou le plus bas du piano-forte, voici ce qui arrive (1).

La corde entière donnant le *Sol* le plus grave du clavier, chaque moitié fait entendre l'octave au-dessus de ce *sol*, et je représente ces deux octaves par deux *noires* sans queues. *sol sol*. (*Fig. B.*)

Les cinq cinquièmes de la corde, vibrant à-la-fois

(1) Que la touche *Sol* réponde à une seule corde, ou à deux ou trois cordes bien à l'unisson, cela revient au même pour l'expérience. (Voyez la *pl. 1*, *Fig. B.*)

et ne formant qu'un seul tout , produisent le son principal ou fondamental. Quatre de ces cinquièmes donnent la tierce majeure du son fondamental ; unis par deux cinquièmes , ils donnent deux fois la tierce majeure au-dessus du *sol* , octave du son principal , et par conséquent *si si*. (*Fig. C.*)

Les trois tiers , résonnant ensemble , et ne formant qu'un seul son , donnent aussi le son fondamental , puisque les trois tiers unis sont la corde entière. Séparés , chacun de ces tiers de la corde donne un *ré* , quinte juste de l'octave au-dessus du son fondamental. Donc , *ré , ré , ré*. (*Fig. D.*)

Chaque quart , résonnant séparément , donne la double octave du son fondamental. Donc , *sol , sol , sol , sol*. (*Fig. F.*)

Chaque cinquième rend la tierce majeure , *si* , de cette double octave. Donc , *si , si , si , si , si*. (*G.*)

Chaque sixième de la corde entière , vibrant séparément , rend un *ré* , quinte juste de la double octave du son fondamental. Donc , *ré , ré , ré , ré , ré , ré , ré*. (*H.*)

Chaque septième partie de la corde entière rend un *fa* , septième mineur de la double octave du son fondamental. Donc , sept *fa* dans l'étendue de la corde. (*I.*)

Chaque huitième partie de la longueur de la corde rend la triple octave du son principal. Donc , huit *sol*. (*K.*)

Chaque neuvième partie de la corde rend la neuvième majeure , la double octave du son principal. Donc , neuf *la*. (*L.*)

Chaque dixième partie rend un *si* , dixième majeure du *sol* double octave du premier *sol* et tierce

majeure de la triple octave du son fondamental *sol*. Donc, dix *si*. (M.)

Chaque onzième partie de la corde résonnant à part, rend la onzième *ut* de la double octave du premier *sol*, et la quarte juste du *sol* troisième octave du son fondamental. Donc, onze *ut*. (N.)

Chaque douzième de la corde entière résonnant à part, rend un *ré*, douzième juste de la double octave du premier *sol*, et quinte juste du *sol*, triple octave du son principal. Donc, douze *ré*. (O.)

Chaque treizième de la corde rend un *mi*, treizième distance ou intervalle diatonique de la double octave du premier *sol*, autrement dit la sixte majeure de la triple octave, *sol*, du son fondamental. Donc, treize *mi*. (P.)

Chaque quatorzième de la corde rend un *fa*, quatorzième intervalle diatonique de la double octave du son principal, ou septième de la triple octave du premier *sol*. Donc, quatorze *fa*. (Q.)

C'est-là le vrai et l'unique TYPE du système musical, qui, abstraction faite des unissons, et considéré selon l'harmonie, est *sol, sol, si, ré, sol, si, ré, fa, la, ut, mi* (R.), et, abstraction faite des octaves : *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*. (S.)

Considéré simplement selon la mélodie, ce type présente le système musical dans l'ordre, *sol, la, si, ut, ré, mi, fa*. (T.)

C'est de cette source féconde que je vais faire jaillir tous les grands principes qui sont ignorés ou mal entendus.

Les divers sons produits à-la-fois ou comme à-la-fois, par la vibration d'une seule corde qui se divise d'elle-même en un très-grand nombre d'autres cordes

plus petites , ne peuvent pas être tous bien discernés , même par l'oreille la plus exercée ; car les sons que j'ai notés , dans les exemples précédens , n'en sont que le plus petit nombre , ceux qui entrent dans le genre fondamental et diatonique.

Peu de musiciens distinguent plus de trois ou quatre de ces sons différens , les octaves exceptées. J'en distingue très-facilement cinq : *sol* , *si* , *ré* , *fa* , *la* , mais avec peine le sixième et le septième : *ut* , *mi* , non-seulement parce qu'ils sont les plus faibles , mais parce que les octaves des premiers sons se mêlant parmi ceux-ci , les étouffent en quelque sorte , ou du moins se font entendre de préférence.

Ceux de mes lecteurs qui ont quelques notions d'Harmonie se sont sans doute déjà demandé pourquoi j'ai choisi , pour corde principale , la note *sol* de préférence à *ut*. C'est pour une très-grande raison que je vais exposer , et qui renferme un secret arraché à la nature , dont les gens de l'art seront au moins surpris , s'ils n'en sont révoltés.

Je n'ai pris *Sol* pour corde fondamentale et génératrice , que parce que , comme on l'a toujours cru et enseigné , ce n'est point la *Tonique* , mais la DOMINANTE qui enfante toutes les notes du Ton. — La Dominante engendrer tout le *Système musical* ? O scandale ! ô déraison !... — Vous vous trompez , messieurs , il n'y a là ni sacrilège , ni déraisonnement , mais une simple et vraie interprétation de la nature. Elle renverse vos systèmes , cela est fâcheux pour vous , j'en conviens ; mais que sont vos principes erronés à côté de la vérité qu'ils ont étouffée si longtemps ? Daignez , messieurs , m'entendre avec bonté , ou du moins avec patience , et si je ne vous rends

pas raison de tout par mes principes. Et si je ne résouds pas toutes les questions qu'on élude sans cesse, alors donnez-moi un démenti formel; vous le devez à l'art, et moi-même je vous en rendrai grace; car ce n'est point à mes idées que je tiens, mais à la vérité, et à la rendre utile.

Vous avez paru, messieurs, éprouver autant d'indignation que de dédain, quand je vous ai révélé mon premier secret; avant d'aller plus loin, permettez-moi d'examiner un peu vos principes, car si je parviens à vous les rendre douteux, à vous-mêmes, vous serez peut-être moins mal disposés à m'écouter sur les miens.

Qui vous a donné votre gamme? — Nous la tenions des Grecs qui la tenaient du tâtonnement, avant que *Ptolomée* et *Pythagore* n'en eussent trouvé les proportions; mais depuis que le célèbre *Rameau* a découvert la Basse fondamentale. — Ne dites point découvert, dites *rêvé* la Basse fondamentale. — Rêvé! — Oui rêvé; et je vous prouverai que cela est ainsi. — N'importe; depuis que *Rameau* a publié que la résonnance du corps sonore produit l'accord parfait: majeur, il a fait connaître que notre gamme est le produit de trois ou quatre de ces accords parfaits. *Ut, mi, sol; fa, la, ut; sol, si, ré;* pour la gamme des Grecs qui est: *si, ut, ré, mi, fa, sol, la;* pour celle *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* qui est la nôtre, on y ajoute l'accord *ré, fa dièze, la* (V.) — Je conçois que, par ce moyen, vous ne vivez plus d'emprunt, mais que c'est vous, au contraire, qui faites aux Grecs la charité de leur prêter votre *basse fondamentale*: cela est très-généreux. Mais, messieurs, avez-vous jamais songé à vous

rendre compte de ce que doit être une Gamme? — Si nous y avons songé! La gamme est en *ut* majeur, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, c'est-à-dire, la série de huit sons qui occupent diatoniquement l'intervalle d'une tonique à son octave, inclusivement. — Fort bien : mais celle des Grecs ne va que jusqu'à la sixième note de votre gamme, et commence par la septième note du ton. Exemple : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la* (X.). La gamme a donc varié? — Oui, nous l'avons perfectionnée; c'est *Gui-d'Arezzo*, bénédictin, qui l'a presque mise dans l'état où elle se trouve. Il ajouta une note au-dessous du *la*, ajouté lui-même au-dessous du *si* de la gamme des Grecs, quand ceux-ci eurent découvert le diapason que nous appellons l'*octave*. Ainsi, à la gamme ou aux deux tétracordes, *si, ut, ré, mi, fa, sol, la*, au bas desquels les Grecs avaient ajouté un *la*; ce qui faisait, *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la* (Y), *Gui* y ajouta un *sol*, ce qui fit, *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la* (Z.) : et ce *sol* fut appelé *hypo-proslambanomenos*, note ajoutée au-dessous de celle qui était déjà ajoutée sous les autres. *Hypo*, sous, *proslambanomenos*, la surnuméraire et acquise.

Mais trouvant inutile de dépasser l'octave, nous avons borné la gamme à *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, parce qu'on sait qu'après les sept sons diatoniques qui composent la première série, les sept sons diatoniques qui les suivent et forment la seconde série, sont tellement semblables aux premiers, qu'il arrive qu'on les prend pour ceux-ci, quand on n'a pas l'oreille très-exercée, ou qu'on y fait peu d'attention. En effet, la différence d'une note à son octave, pour l'oreille, est comme celle, pour

les yeux, d'un A à un a, fait de même, mais juste, de moitié plus petit. — Cela est clair. — Oui, mais ce qui ne l'est guère, messieurs, c'est que vous ayez compris les Grecs et *Gai* lui même.

Je ne vois dans votre Gamme d'autre raisonnement que celui-ci : pour avoir toutes les notes du ton, il faut aller d'une note à son octave, qui en est la répétition, ou qui est du moins considérée comme telle ; et pour que cette série soit élémentaire et fondamentale, elle doit commencer par la note tonique. — En faut-il davantage ? — Sans doute, car il n'y a là qu'une supposition. Où est la preuve qu'il faut qu'une Gamme commence par la Tonique ? Est-elle dans celle des Grecs qui commençait à *si*, qui est, selon vous, la 7^e. note du Ton ? Est-elle dans celle de *Gai* qui commençait par *sol*, cinquième note du Ton d'*ut*, qu'il désigna par la troisième lettre de l'alphabet des Grecs, appelée *gamma*, et qui est figurée ainsi Γ ? Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi les deux tétracordes qui composaient le système des Grecs, étaient unis, liés ou conjoints par une note commune aux deux tétracordes ? Exemple : (*Pl. 2^e. fig. A.*) *si, ut, ré, mi*, 1^{er}. tétracorde ; — *mi, fa, sol, la*, 2^e. tétracorde, qu'elliptiquement, et pour abréger, on écrivait : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la*. (*Pl. 2^e. A.*) Vous êtes-vous demandé pourquoi le système du bénédictin d'Arrezzo commençait à *sol*, et allait jusqu'au *la*, neuvième note au-dessus ? *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*. Savez-vous que *Rameau*, après avoir trouvé l'accord parfait dans la nature, et les règles de la basse fondamentale dans sa tête, se repentit de l'application qu'il avait faite de ces règles, et que ce repentir est consigné dans le *Mercur* de juin de 1761 ? *Rameau* y dit, *pag. 152* :

« On sera peut-être surpris de me voir fonder d'abord,
» dans mes *nouvelles réflexions*, le Mode sur deux
» quintes, lorsque, portant mes vues
» plus loin, je ne fonde ce Mode que sur une seule
» quinte, etc. Qu'on a de peine (continue-t-il) à se
» désister des usages ! Je n'ai pas eu plutôt décou-
» vert la basse fondamentale, que je n'ai songé qu'à
» lui soumettre cet ordre diatonique, sur lequel tous
» les systèmes de Musique étaient déjà fondés : telle
» est l'erreur qui m'a toujours persécuté jusqu'à ce
» moment, comme s'il n'y avait que cet ordre qui
» nous fût naturel ; comme si les Consonnances ne
» devaient pas l'emporter sur les dissonnances dont
» cet ordre est entièrement composé ? Mais il est
» toujours tems de se corriger. » Il ajoute plus loin :
« *Que ne m'en a-t-il pas coûté pour entretenir un*
» *même mode dans les huit sons diatoniques,*
» malgré l'heureuse découverte du *double-emploi*, et
» pour pouvoir conserver du moins le sentiment d'un
» même mode en pareil cas ! *Je n'ai que trop senti*
» *que ce mode s'y changeait en un autre !* Recon-
» naissant, de plus en plus, les *droits du tétracorde*
» dans les seules cadences qui constituent le mode,
» mes yeux se sont enfin ouverts. »

Hé bien, messieurs, vous le voyez, *Rameau* lui-même avoue que son *double-emploi* ne fut qu'une subtilité employée par l'esprit de système. Je le compare *aux cieux de cristal* que les anciens philosophes avaient imaginés pour expliquer le mouvement des astres, dont ils ignoraient les lois. Mais il ne s'arrête pas-là, il va jusqu'à renier notre Gamme, et il semble dire que le *tétracorde* est la seule série de sons qui soit véritablement *en un seul Ton*, qu'en

cet endroit il appelle *mode*. A-t-il raison, a-t-il tort ?

Rameau ne sort ici d'une erreur que pour se plonger dans une autre. Il était au-delà de la vérité ; le voilà en deçà. Mais reprenons les choses d'un peu plus haut, et jugeons d'abord *Rameau* dans ses principes, nous le jugerons, après, dans ses désaveux (1).

Rameau, m'avez-vous dit, et toute son école, donnent pour principes à la Gamme des Grecs, *si, ut, ré, mi, fa, sol, la* ; les trois accords parfaits *sol si ré, ut mi sol* et *fa la ut*. Mais donner trois principes, trois générateurs à cette Gamme, n'est-ce pas admettre trois pères pour le même enfant ? La Gamme moderne à laquelle on en donne quatre est encore plus absurde.

Ou la Gamme est une et simple, ou elle est composée. Si elle est composée, quel est donc le simple de ce composé ? *Rameau* fait entrevoir que ce simple est un *tétracorde*. Mais alors il n'y aurait plus sept notes dans la Musique, mais quatre seulement. Il paraît, en effet, que les anciens l'ont cru ainsi pendant quelque tems, et cette opinion serait encore soutenable dans un système musical, totalement séparé de l'Harmonie. (Voyez *pl. 2^e. fig. B.*) Mais dans un système de Musique basé sur l'Harmonie, il faut de toute nécessité admettre sept Sons diatoniques différens.

LE SYSTÈME QUI EST BASÉ SUR L'HARMONIE EST CELUI DE LA NATURE ; celui dont une *corde géné-*

(1) Mes lecteurs me pardonneront de m'appesantir sur ces commencemens ; ils sont de la plus grande importance, et c'est le seul moyen d'aller vite à l'avenir.

ratrice nous offre le type ou le modèle , et qui s'est fait sentir dans le phénomène de l'*octave* à ceux qui n'ont eu aucune idée de l'Harmonie , ni de la *résonnance d'un corps sonore*. Le système mélodique n'en est qu'une portion ; ensorte que dans le tems où l'on n'avait que quatre noms différens , ou quatre notes pour désigner les sons , on avait toujours également sept *Sons* dans chaque *gamme* , dans chaque *mode* ou dans chaque *ton*. Ces trois mots sont absolument synonymes , pris dans le sens que je leur donne ici. Cependant , pour éviter toute équivoque , voici quel est leur vrai sens , et celui que j'y attacherai désormais.

Aux octaves près , qui ne sont considérées que comme la répétition des mêmes sons , la *Gamme* doit être la série la plus élémentaire de tous les *sons* qui entrent dans un seul *ton* , dans un seul *mode* et dans un seul *genre*.

Un *TON* est la totalité des *sons* différens , admissibles dans la Musique , et produits par une seule *corde génératrice* , y compris les octaves de ces *sons* , au grave comme à l'aigu (1).

Le *GENRE* est ce qui étend ou circonscrit le nombre des *sons* qui peuvent être admis dans un *Ton*.

Le Genre est diatonique , chromatique ou enharmonique.

Le Genre diatonique est circonscrit dans les sept sons : *sol* , *si* , *ré* , *fa* , *la* , *ut* , *mi* ; ou *sol* , *la* , *si* , *ut* ,

(1) On appelle aussi *ton* l'intervalle de la tonique à la seconde , celui de la quarte à la quinte , etc. Pour distinguer l'un d'avec l'autre , j'écrirai toujours le premier avec un T majuscule.

ré, mi, fa, quand c'est la note *ut* qui est Tonique; et, dans les sons équivalens, quand c'est une des six autres notes qui est Tonique. (Voyez *pl. 2^e. fig. C.*)

Je parlerai plus tard des deux autres genres.

Le Mode ne décide pas du nombre des sons, mais de la distance respective de chacun de ces sons : ces distances se nomment *intervalles*.

Le Mode est majeur ou mineur.

Le Mode majeur est celui qui est le plus directement donné par la nature, et on le nomme *majeur*, parce que trois de ses intervalles sont plus grands d'un semi-ton que dans le Mode appelé *mineur*. Ces trois intervalles sont la *tierce*, la *sixte* et la *septième*; c'est-à-dire, la troisième note en partant de la tonique, la sixième et la septième. Mais la septième note varie; elle est majeure quand elle est suivie de l'octave, et mineure lorsqu'elle est suivie de la sixième note.

Il y a là-dessus beaucoup de choses à dire, que je réserve pour quand il en sera tems. En attendant, nous allons jeter un coup-d'œil rapide sur la Gamme majeure en usage. (Voyez *pl. 2^e. fig. D.*)

UT est la première note de la Gamme du ton d'*ut*, dans quelque mode et dans quelque genre que ce soit. Cette première note se nomme la *tonique*, ce qui signifie note du ton; mais, dans ce sens, les sept notes étant toutes du ton, seraient toutes également *toniques*. C'est en leur ôtant ce titre à chacune, et en ne le donnant exclusivement qu'à la première note du ton, qu'on évite les méprises, et qu'on rehausse cette qualification. La note Tonique est donc la note principale du Ton, la *note du Ton par excellence*, la reine du

Ton ; et cette reine , semblable à celle des Amazones , n'a point de roi.

RÉ est la deuxième note du Ton d'*ut*.

MI est la troisième note du Ton d'*ut*. On la nomme aussi Médiate , parce que , dans l'accord parfait de la tonique , qui est *ut mi sol* , le *mi* est la note du milieu de cet accord , et par conséquent la note Médiate.

FA est la quatrième note du Ton. On la nomme sous-Dominante , parce qu'elle est sous *sol* , qui est appelée Dominante.

SOL est la cinquième note , et s'appelle *Dominante* , parce que cette note est la plus élevée des trois notes de l'accord parfait de la tonique *ut* , *mi* , *sol* , et domine sur les deux autres.

LA est la sixième note du Ton d'*ut*. On l'appelle , par fois , su-Dominante , parce qu'elle est au-dessus de la Dominante.

SI est la septième note du Ton d'*ut*. On le nomme aussi *note sensible* , non que cette note soit en elle-même plus sensible qu'aucune autre de la Gamme , mais (disent nos professeurs) parce qu'elle fait désirer la Tonique , dont elle n'est distante que d'un semi-ton.

Je dirai ci-après ce qui lui mérite ce nom.

UT est la huitième note de la Gamme d'*ut* , ou l'octave de la Tonique , ce qui est la même chose.

Les Grecs l'appelaient le *diapason* ; c'est-à-dire , le son auquel on n'arrive qu'après avoir passé par tous les autres. En effet , puisqu'il n'y a que sept notes , quand on les a entonnées progressivement toutes les sept , selon l'ordre de la Mélodie , on doit nécessairement trouver l'*octave* ou la *huitième*.

Entonner *progressivement* les notes d'un Ton, c'est les entonner par ordre. Cet ordre peut être selon la Mélodie ou selon l'Harmonie. Selon la Mélodie, et dans la manière vulgaire, en *Ut*, c'est : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*.

Entonner successivement les Sons, c'est les entonner l'un après l'autre, avec ou sans ordre.

Une suite de Sons peut n'avoir point d'ordre ou de régularité, mais une SÉRIE de Sons en exige absolument. C'est-là ce qu'il faut bien entendre pour éviter les méprises.

Si les sept Sons représentés par *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, et leur emploi, varié à l'infini, ne produisent, à une oreille exercée, que la sensation unique d'un seul Ton ou d'une seule Gamme, il n'en peut être ainsi qu'autant que cette Gamme, toute entière, est enfantée par une seule corde, mère et génératrice. Car où il y a plusieurs mères qui enfantent, il y a plusieurs générations produites; et où il y a plusieurs générations produites, il n'y a point d'unité de génération. Sans unité de génération, il n'y a point d'unité d'effet; car l'effet est semblable à la cause qui le produit. Là où deux causes agissent séparément, il y a donc, nécessairement, deux effets différens, qui sont produits par ces deux causes. D'après cela, la Gamme des modernes, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, à laquelle Rameau donne quatre générateurs, ne serait pas, comme il le dit, dans deux Tons différens, seulement, mais dans quatre.

Or, comme admettre quatre Tons dans une Gamme, c'est la même chose que d'admettre quatre Gammes en une seule, il est donc absurde de faire produire une seule Gamme à quatre générateurs; il

l'est également d'admettre deux Tons en un Ton ; car la pluralité une fois admise , il n'y a pas plus de raison pour se borner à deux Tons qu'à un plus grand nombre.

Pourriez-vous me dire , messieurs , pourquoi les sept notes de la Gamme des Grecs sont , selon vous , en un seul Ton , tandis que ces sept mêmes notes sont dans deux Tons différens , dans la Gamme moderne ? C'est sans doute à cause de l'arrangement différent des notes. Celui des Grecs est *si, ut, ré, mi, fa, sol, la* ; le nôtre *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*. Mais si l'arrangement différent des mêmes notes fait varier le ton , il doit y avoir autant de Tons et de Modes différens que d'arrangemens possibles.

Les Grecs l'envisageaient ainsi , et c'était tout simple , parce que leur Musique n'était point fondée sur l'Harmonie , mais sur la Mélodie seulement. C'est là une grande distinction que n'ont pas su faire tous nos faiseurs de systèmes , et tous ceux qui ont raisonné pour ou contre ces systèmes prétendus , qui ne sont , au fond , que des hypothèses plus ou moins hasardées. Celui de la nature va les faire tous écrouler , comme la lumière du soleil fait disparaître ces fantômes trompeurs , qui ne sont que les ombres des objets , mal vus , par un oeil intimidé , à la lueur pâle et incertaine des astres de la nuit.

Je dis le système de la nature et non le mien ; car l'homme qui veut expliquer et non inventer la nature , doit l'envisager dans elle-même ; et c'est avec son génie et non dans son génie , qu'il doit en chercher l'arrangement.

C'est-là précisément ce qu'ont fait Copernic et

Newton. Descartes a pris en partie la marche opposée, et il a imaginé les *Tourbillons*.

Un esprit de la trempe de l'immortel *Descartes* avait bien le droit d'imaginer un système, sans doute ; mais avant d'ériger en doctrine ses imaginations, quelque sublimes qu'elles soient, nul n'est dispensé de s'assurer qu'elles s'accordent parfaitement avec tous les faits, sans quoi l'on bâtit en l'air, et, comme on l'a très-bien dit, on fait le roman de la nature au lieu d'en écrire l'histoire.

CHAPITRE III.

De la vraie Gamme.

LA vraie Gamme est SOL, *la*, *si*, UT, *ré*, *mi*, FA.

Elle est produite à la suite des premiers *Sons* du Système musical, selon l'Harmonie. Ce sont les octaves des notes *sol*, *si*, *ré*, *fa*, qui la forment concurremment avec les derniers *sons* du système harmonique, *la*, *ut*, *mi*, qui s'intercallent entre ces octaves. (*Pl. 2^e. , fig. E.*)

A la seule inspection des *Sons* produits par une *corde génératrice*, il est évident que l'Harmonie nous est donnée par la Nature, et qu'elle est la sœur aînée de la Mélodie.

C'est donc bien à tort que le philosophe Rousseau l'a traitée d'invention gothique et barbare, et qu'il donne la préférence à la Musique des Grecs ; car avouer que ceux-ci ne connaissaient pas l'Harmonie, c'est dire qu'ils ignoraient les vrais principes de la Musique, et qu'ils ne la connaissaient qu'à demi. Les

miracles qu'on raconte de leur Musique prouvent qu'à cet égard les Grecs étaient des enfans qu'on pouvait enivrer avec une mince boisson.

Il n'y a pas deux Musiques, il n'y en a qu'une seule. On ne peut donc pas opter entre celle-ci ou celle-là; mais entre le tout, ou une, ou plusieurs de ses parties; et si nous en sommes venus, par rapport à la Musique, au point où en sont les Orientaux à l'égard de l'opium, cela ne dit rien contre elle, mais contre ceux qui en sont blasés.

Le système musical naturel, selon la Mélodie ou la vraie Gamme, est donc : *sol, la, si, ut, ré, mi, fa*.

1°. Parce que cette Gamme est celle de la Nature, et que la nature se sert de preuve à elle-même.

2°. Parce que les deux tétracordes qui la composent sont réguliers et symétriques : *sol, la, si, ut :: ut, ré, mi, fa*.

3°. Parce que ces deux tétracordes réguliers sont liés par une note qui leur est commune, et que cette note, qui leur est commune et ne fait qu'un Tout de ces deux moitiés, est la Tonique elle-même, l'*Ut*, qui, de cette manière, se trouve placé *au centre du système musical*, comme le soleil au centre de notre système planétaire : *sol, la, si, UT, ré, mi, fa*.

4°. Parce que la Dominante *sol*, qui, en dignité, est la seconde note du système, en devient, ainsi, la note initiale ou première.

Observation.

J'ai déjà dit que cette note est *la corde génératrice* du système qui émane tout entier d'une *Domi-*

nante et non d'une *Tonique*, ou, selon *Rameau* et ses disciples, d'une *Tonique*, d'une *Quatrième* note et d'une *Dominante*, comme on l'a enseigné, et comme on le croit et enseigne encore. Mais c'est-là une de ces vérités dont le spirituel auteur *des Mondes* disait : « Une idée nouvelle est un coin qu'on ne peut faire entrer que par le gros bout. » Cependant, comme ceci a sa preuve physique, il n'est pas impossible que l'on ne se rende plutôt que je ne pense, à l'évidence de mes démonstrations. On ne peut expliquer complètement la résonnance du *corps sonore* que de cette seule manière. L'abbé Jamard, qui, dans ses recherches, et selon les idées reçues, avait voulu asseoir le système sur une *Tonique*, rencontrant le *si^b* dans le Ton d'*Ut* majeur diatonique, proposa d'admettre deux *si* dans cette Gamme, et leur équivalent dans tous les autres Tons. C'est tout ce que la philosophie et la bonne-foi pouvaient faire dans cette hypothèse, l'abbé Jamard n'étant ni assez musicien, ni assez hardi pour la renverser. Mais le chanoine de Sainte-Geneviève ne voyait pas que proposer deux *si*, l'un *bémol*, l'autre *naturel*, c'était demander qu'on admît une portion du genre Chromatique dans le genre Diatonique.

Comme il n'est pour moi de respectable, dans les sciences humaines, que ce qui est bien démontré ; si une idée ancienne obtient d'abord plus d'attention, de ma part, je ne lui fais pas plus de grace qu'à une idée nouvelle, quand je me suis convaincu qu'elle est une erreur ; et je pense, en outre, que celui qui est appelé à traiter d'une science ou d'un art quelconque, doit oser envisager toutes les questions qui y ont rapport, soit que ces

questions y soient considérées comme résolues ou à résoudre.

Je détruis donc , sans crainte , cette erreur consacrée , que la Tonique est la mère ou génératrice du ton , et je rends à la Dominante ce titre glorieux , qu'aucun homme ne lui a donné encore , mais que la Nature l'a exclusivement destinée à porter légitimement.

5°. Cette Gamme est celle de la Nature , parce que la quatrième note du Ton , la troisième note en dignité , qui , en *Ut* , est le *Fa* , y est placée à l'extrémité du système , et à la troisième place marquante. SOL , *la* , *si* , UT , *ré* , *mi* , FA.

6°. Parce que la Note sensible qui est *si* , quand la Tonique est *Ut* , y forme , avec cette Tonique , le premier semi-ton , ce qui empêche que le second semi-ton , *mi fa* , ne soit équivoque ; car le *fa* étant la fausse quinte de SI , est particulièrement ce qui rend ce SI note sensible ; c'est-à-dire , note qui fait bien sentir , à l'oreille , le Ton dans lequel est toute la Gamme. Et en effet , c'est le FA naturel qui fait connaître que le semi-ton , *mi fa* , n'est pas dans le ton de *fa* , et que la série *sol* , *la* , *si* , *Ut* , *ré* , *mi* , *fa* , est en UT et non en SOL.

7°. Parce que , de cette manière , il n'y a point trois tons pleins de suite , *fa sol* , *sol la* , *la si* , qui déplaisent souverainement à l'oreille. C'est ce Triton que les Grecs , guidés par la nature , avaient longtemps évité , et que les modernes sont impardonnables d'avoir introduit dans leur Gamme. En enseignant la Gamme vulgaire , on commence donc la première leçon de Musique , par une infraction aux véritables règles de cet art , ce qui est assez bizarre

et digne de remarque. Cette Gamme , qui porte avec elle le sceau de la réprobation , n'est que le vrai système renversé : c'est le second tétracorde qui est mis à la place du premier , et le premier à la place du second.

1	2
<i>Sol , la , si , Ut</i> ::	<i>Ut , ré , mi , fa .</i>
<i>Ut , ré , mi , fa</i> ::	<i>Sol , la , si , Ut :</i>
2	1

8°. Enfin , s'il fallait une autorité pour servir d'appui à la Nature , je dirais que cette Gamme , *sol , la , si , UT , ré , mi , fa* , fut celle de Ptolomée : ce qui me ferait croire que très - anciennement , chez les Egyptiens , il serait possible qu'on eût connu la résonnance du corps sonore. Cependant , comme notre oreille semble modelée dans son organisation sur ce Type de la Musique , il a toujours pu suffire de consulter l'ouïe pour trouver ce qui est bien dans cet art , lorsqu'on l'a fait , sans prévention , et sans préjugés scientifiques.

Une chose très - digne d'attention , c'est qu'au moyen de toutes les clés , on trouve le système Musical selon l'Harmonie , par une note placée sur la première ligne sur chacune de ces clés , en commençant par la clé de FA posée sur la quatrième ligne. C'est en allant successivement de cette clé , sur laquelle on écrit les sons les plus graves , à la clé de SOL , posée sur la première ligne , qu'on trouve tout le vrai système Diatonique. (*Pl. 2 , fig. F.*)

Admettre l'Octave dans la Gamme est une erreur consacrée par l'usage. C'est recommencer le système dans les demi-proportions et s'arrêter dès le premier

terme ; c'est confondre la Mélodie avec l'Harmonie ; c'est entrer dans le second cercle , qui est ressemblant , mais non pareil au premier , puisqu'il est une fois plus petit.

Il faut donc bien distinguer la Gamme de l'Octave. La Gamme conserve les mêmes proportions relatives , en partant de telle note que ce soit ; et c'est-là ce qui oblige à employer les Dièzes ou les Bémols. l'Octave varie sept fois dans chaque Gamme , selon le point de départ.

EXEMPLE :

Octave d'UT. (En *ut.*) UT, *ré, mi, fa, sol, la, si*, UT.
 Octave de RÉ. (En *ut.*) RE, *mi, fa, sol, la, si, ut*, RÉ.
 Octave de MI. (En *ut.*) MI, *fa, sol, la, si, ut, ré*, MI.
 Octave de FA. (En *ut.*) FA, *sol, la, si, ut, ré, mi*, FA.
 Octave de SOL. (En *ut.*) SOL, *la, si, ut, ré, mi, fa*, SOL.
 Octave de LA. (En *ut.*) LA, *si, ut, ré, mi, fa, sol*, LA.
 Octave de SI. (En *ut.*) SI, *ut, ré, mi, fa, sol, la* SI.
 (Voyez *pl. 2^e.*, *fig. G.*)

De ces différentes manières de parcourir l'octave , les Grecs en avaient fait autant de Modes , ensorte qu'ils avaient sept Modes.

De ces sept Modes ils en employaient particulièrement six ; et comme ils mettaient la Dominante tantôt au-dessus de la Tonique , et tantôt au-dessous , ces six Modes en formaient douze. Six Authentiques , dont la quinte était en dessus , et six Plagaux , dont la quinte était en dessous. (*Pl. 2^e.*, *fig. H.*)

Ce sont ces fameux Modes , admissibles dans un système de Musique simplement Mélodique , et non

dans un système Harmonique , qui ont tant fait raisonner et déraisonner des hommes , d'ailleurs très-savans et très-respectables.

On doit remarquer que c'est presque toujours sur ce que l'on comprend le moins , que l'imagination s'exalte le plus , et que l'on montre le plus d'entêtement ; aussi en a-t-on montré beaucoup à cet égard. Le sort des grandes erreurs est de produire des volumes ; mais ils sont plus remplis de mots que de choses : la vérité est comme le sage , elle occupe peu d'espace et fait ordinairement peu de bruit.

Je soupçonne fortement que les Modes Grecs , appelés authentiques , sont véritablement les Modes Plagaux , et que les derniers sont les Authentiques ou principaux , et qu'il en est de cela comme des deux tétracordes de la Gamme vulgaire , qui sont l'inverse de ce qu'ils devraient être. C'est ce que nous examinerons a fond quand il en sera tems.

R É S U M É

DES DEUX PREMIERS CHAPITRES.

Ces deux chapitres ont été employés au développement des VÉRITÉS FONDAMENTALES qui suivent ; savoir :

La première , que la Musique est une *Langue* , c'est-à-dire , un moyen d'exprimer les sensations , les idées et les sentimens.

La seconde , que cette Langue est naturelle et de tous les pays ; qu'elle fut dans tous les tems , et chez tous les peuples , ce qu'elle est aujourd'hui , mais non pas , *à beaucoup près* , tout ce qu'elle est aujourd'hui.

La troisième , que le SYSTÈME MUSICAL est indépendant de la volonté de l'homme , et que c'est l'homme qui , par son organisation , est asservi à ce système , comme à tout ce qui lui fait éprouver de la peine ou du plaisir.

La quatrième , qu'il existe dans la Nature un Type ou modèle du SYSTÈME MUSICAL , d'accord avec notre oreille ; que ce Type , toujours inutile à l'Art , parce qu'il était mal connu , va servir à interpréter complètement tout ce qui se fait en Musique , par la vraie explication que j'en donne.

La cinquième , enfin , que la vraie GAMME est celle donnée par ce Type de la Musique qui naît de la résonnance , une et multiple , d'une corde d'instrument ou d'un corps sonore quelconque.

E R R A T A.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE. Page 15, ligne 8, au lieu de *ames sensibles* ; lisez *personnes sensibles*.

Ibid. page 27, ligne 2, au lieu de *base*, lisez *basse*.

Ibid. page 28, ligne 21, au lieu de *imminent*, lisez *éminent*.

COURS COMPLET. Page 8, ligne 14, au lieu de *qu'il n'entendrait*, lisez *qu'il n'entend*.

Ibid. page 9, ligne 3, au lieu de *sons*, lisez *sens*.

CHAPITRE IV.

De la Mélodie et de l'Harmonie, en général ; et des Consonnances et des Dissonnances.

LA MÉLODIE est l'art de faire succéder un son à un autre. Elle marche élémentairement par secondes majeures ou mineures. (*Pl. 3, fig. A.*)

Elle n'est qu'une des parties principales de la véritable Musique. Elle est tout dans le Plain-chant ; et elle était presque tout aussi chez les Grecs , parce que le système de ces deux espèces de Musique *incomplètes*, est purement *Mélodique*.

L'HARMONIE est l'art de faire succéder, régulièrement, et, à-la-fois, plusieurs sons à plusieurs autres. Elle marche élémentairement par tierces majeures ou mineures : *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*. (*Pl. 3, fig. B.*)

Selon l'acception la plus commune, l'HARMONIE n'est que la science des Accords et de leur succession ; et on ne met au rang des Accords que les ensembles de Trois Notes différentes, au moins, et de quatre, au plus (1). Tout autre ensemble est regardé

(1) Son et Note ne sont pas synonymes. Le Son change à chaque Modification de la même Note, soit que cette modification soit opérée par un *bémol* ou un *dièze*, ou par un changement d'octave. L'octave n'est donc pas une note différente, mais un son différent. Ainsi les octaves, répétées deux, trois ou quatre fois, ne changent pas le nom d'un accord, mais l'effet. (*Pl. 3, fig. C.*)

comme incomplet ou au-dessus du complet, et formant, dans ce dernier cas, deux Accords au lieu d'un seul. Cela vient de ce que, d'une part, *Rameau* a regardé la Résonnance naturelle d'un corps sonore, comme formant toujours et exclusivement un Accord parfait, et de ce que, de l'autre, il a considéré l'art comme n'y ajoutant jamais qu'un son, ordinairement à la septième de la note fondamentale. Je dis ordinairement, car ceux qui connaissent le *double-emploi*, qui n'est qu'une *duplicité de l'esprit de système*, savent qu'alors le son *sensé ajouté par l'art*, est la sixte de la note fondamentale, et non la septième (1).

Puisque l'Harmonie signifie accord entr'elles des parties d'un tout, l'Harmonie existe réellement depuis deux Notes entendues à-la-fois, jusqu'à cinq inclusivement, comme ne formant qu'un seul et unique ensemble, comme un seul et unique Accord.

L'action d'un Son est une *Sonnance* (2).

L'action de deux sons qui se font entendre à-la-fois est une consonnance, puisque con-sonner signifie sonner ensemble, sonner avec un autre : *cum*

(1) Que ceux de mes lecteurs qui n'ont aucune idée de ce *Double-emploi*, ni du système de la Basse fondamentale, ne s'en inquiètent pas : ils apprendront ce que c'est, en tems et lieu.

(2) Ce mot n'existe pas ; mais il faut supposer, pour un moment, qu'il existe. Le mot Ré-sonnance n'est que la ré-éidive de la sonnance ; parce que l'air, frappé par un corps élastique, ne sonne pas une fois seulement, mais beaucoup de fois. L'air *sonne* la première fois ; il *ré-sonne* la seconde et toutes les autres, et c'est ce que nous appelons *résonner*.

sonare. Mais l'art a restreint la signification du mot Consonnance , à celle de *bien sonner ensemble*. Il faut donc que deux sons sonnent bien ensemble , pour mériter le nom de Consonnance.

Quand ils sonnent mal ensemble , ils forment une *Dissonnance*. Le mot Dissonnance est composé ; 1^o. de la préposition *Dis* ou *Di* , qui signifie de part et d'autre , et qui est l'opposé de *cum* ou *co* ; et 2^o. du substantif *Sonance*. C'est l'effet de deux sons qui ne se marient pas bien ensemble , qui ne laissent pas l'oreille en repos , qui tiennent l'ame en suspens , parce qu'ils ne lui font entendre que la première moitié d'une proposition. C'est par un second Accord que cette proposition se complète :

À V E R T I S S E M E N T.

Malgré que mon système diffère essentiellement de tous ceux qui ont été successivement reçus jusqu'à ce jour , je me bornerai , le plus souvent , à l'exposer comme s'il était déjà généralement adopté. Mais j'aurai soin de mettre à la fin de chaque cahier , des observations propres à lever toute espèce de doute. Par ce moyen , mes principes étant plus rapprochés , ils s'établiront mieux dans l'esprit de mes lecteurs ; et les personnes qui n'ont encore étudié aucun des systèmes connus , ne se trouveront pas arrêtées par les discussions qu'ils font naître à chaque instant.

Des Consonnances et des Dissonnances que les Notes forment entr'elles, comparées deux à deux, dans le Ton d'Ut, dans le genre diatonique et dans le mode majeur (Pl. 3, fig. D.).

Les Notes SOL, SOL, SI, RÉ, FA, LA, UT, MI, comparées à SOL, donnent :

- 1°. L'Octave SOL, SOL, Consonnance parfaite.
- 2°. La Tierce majeure sol, si, Consonnance imparfaite de la première classe.
- 3°. La Quinte juste, sol, ré, Demi-Consonnance.
- 4°. La Septième mineure, sol, fa, Dissonnance du premier degré (1).
- 5°. La Neuvième majeure, sol, la, Dissonnance au deuxième degré.
- 6°. La Quarte juste, sol, ut, Demi-Dissonnance.
- 7°. La Sixte majeure, sol, mi, Consonnance imparfaite de la première classe.

Il faut remarquer que dans le TYPE de la Musique, sol, sol, si, ré, fa, la, ut, mi, sol, il y a une progression graduelle vers la dissonnance jusqu'à l'intervalle de Neuvième sol, la.

EXEMPLE : sol, sol, consonnance parfaite.

Sol-si, consonnance imparfaite : premier degré de diminution de consonnance.

Sol-ré, Demi-Consonnance : second degré de diminution de consonnance.

Sol-fa, Dissonnance du premier degré.

Sol-la, Dissonnance-maxime, le plus dissonnant

(1) Le premier degré est le moins Dissonnant,

de tous les intervalles du Type Musical direct, dans le genre diatonique.

Après cet intervalle, on est ramené graduellement vers la consonnance parfaite par

Sol, ut, quarte juste, qui n'est plus qu'une demi-Dissonnance ;

Et par *sol, mi*, sixte majeure, consonnance imparfaite.

Sol, sol, est la consonnance parfaite.

Les sept Notes comparées à Si, donnent :

Si, si, octave, consonnance parfaite. (Pl. 3, fig. E.)

Si, ré, Tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Si, fa, Fausse-Quinte, Dissonnance *sensible*. Je la nomme ainsi, parce que c'est elle qui fait sentir le Ton où l'on est (1).

Si, la, septième mineure, Dissonnance du premier degré.

Si, ut, neuvième mineure, Dissonnance du troisième degré.

Si, mi, quarte juste, Demi-Dissonnance.

Si, sol, sixte mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

(1) *La Note sensible* n'est telle (en Ut) qu'autant qu'on va du *si* au *fa*, ou du *fa* au *si*, soit en passant ou non par les Notes intermédiaires, comme *fa sol la si* ; ou lorsqu'on fait entendre ces deux Notes à-la-fois ; car c'est la Fausse-Quinte *si fa*, ou le Triton *fa si* qui signale le Ton d'Ut et le distingue de tout autre Ton, par la raison qu'il n'y a que cette seule fausse-quinte, dans le genre diatonique.

Les sept Notes, comparées à RÉ, donnent :

RÉ, ré, octave, consonnance parfaite. (Pl. 3, fig. F.)

Ré, fa, tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Ré, la, quarte juste, Demi-Consonnance.

Ré, ut, septième mineure, Dissonnance du premier degré.

Ré, mi, neuvième majeure, Dissonnance du deuxième degré.

Ré, sol, quarte juste, Demi-Dissonnance.

Ré, si, sixte majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Les sept Notes, comparées à FA, donnent :

FA, fa, octave, consonnance parfaite. (Pl. 3, fig. G.)

Fa, la, tierce majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Fa, ut, quinte juste, demi-consonnance.

Fa, mi, septième majeure, dissonnance du quatrième degré.

Fa, sol, neuvième majeure, dissonnance du deuxième degré.

Fa, si, quarte superflue, appelée *triton*, c'est-à-dire, trois tons, parce que la distance ou l'intervalle de *fa* à *si* est de trois tons. C'est la Dissonnance sensible *si, fa*, renversée.

Fa, ré, sixte majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Les sept Notes, comparées à LA, donnent : —

LA, LA, octave, consonnance parfaite. (Pl. 3, fig. H.)

La, ut, tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

La, mi, cinquième juste, demi-consonnance.

La, sol, septième mineure, dissonnance du premier degré.

La, si, neuvième majeure, dissonnance du deuxième degré.

La, ré, quarte juste, demi-dissonnance.

La, fa, sixte mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Les sept Notes, comparées à UT, donnent :

UT, ut, octave, consonnance parfaite. (Pl. 3, fig. I.)

Ut, mi, troisième majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Ut, sol, quinte juste, demi-consonnance.

Ut, si, septième majeure, dissonnance du quatrième degré.

Ut, ré, neuvième majeure, dissonnance du deuxième degré.

Ut, fa, quarte juste, demi-dissonnance.

Ut, la, sixte majeure, consonnance imparfaite de la première classe.

Les sept Notes, comparées à MI, donnent :

MI, mi, octave, consonnance parfaite. (Pl. 3, fig. K.)

Mi, sol, tierce mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Mi, si, quinte juste, demi-consonnance.

Mi, ré, septième mineure, dissonnance du premier degré.

Mi, fa, neuvième mineure, dissonnance du troisième degré.

Mi, la, quarte juste, demi-dissonnance.

Mi, ut, sixte mineure, consonnance imparfaite de la deuxième classe.

Classification générale des intervalles dans le genre Diatonique.

Intervalles consonnans. (Pl. 3, fig. L.)

Les OCTAVES (justes) sont des *Consonnances parfaites*.

Les TIERCES majeures et les SIXTES majeures sont des *Consonnances imparfaites* de la première classe.

Les TIERCES mineures et les SIXTES mineures sont des *Consonnances imparfaites* de la deuxième classe.

Les QUINTES justes sont des *Demi-Consonnances*.

Intervalles dissonnans. (Pl. 3, fig. M.)

Les QUARTES justes sont des *Demi-Dissonnances*.

Les FAUSSES QUINTES sont des Dissonnances sensibles.

Les TRITONS ou QUARTES SUPERFLUES, sont des *Dissonnances sensibles renversées*.

En outre de ces Dissonnances, il y en a d'autres divisées en quatre classes toujours plus dissonnantes, en allant de la première à la quatrième.

Les SEPTIÈMES mineures sont des intervalles *dissonnans* au premier degré seulement.

Les NEUVIÈMES majeures sont des intervalles *dissonnans* au deuxième degré.

Les Neuvièmes mineures sont dissonnantes au troisième degré.

Les septièmes majeures sont dissonnantes au quatrième degré.

Il faut remarquer que plus un intervalle dissonnant est rapproché, et plus il est dissonnant.

Les septièmes et les neuvièmes, rapprochées au point de contact, au point où elles se touchent et se heurtent, sont beaucoup plus dissonnantes qu'autrement.

La fausse quinte renversée (qui est le Triton) est plus dissonnante alors que non renversée.

Au contraire, une consonnance rapprochée d'une octave, est plus consonnante.

L'octave devient unisson, et forme une uni-sonnance.

La *sixte* devient *tierce*, qui est plus consonnante que la *sixte*. J'en dirai la raison quand je traiterai de l'UNITÉ et de la VARIÉTÉ, ces deux lois fondamentales de la Musique et de tous les beaux arts. (1)

(1) Il faut prendre garde que, dans tout ceci, il n'est uniquement question que du genre diatonique.

CHAPITRE V.

Des Accords.

D'APRÈS le Type musical, selon l'Harmonie, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*, qui doit être toujours présent à la pensée, il est aisé de voir que les Tierces sont les intervalles élémentaires et constitutifs des Accords.

Ainsi, comme une Consonnance est composée de deux Sons qui sonnent bien ensemble, un Accord consonnant est composé de deux de ces Consonnances.

Un accord consonnant n'est donc qu'une double Consonnance, ou l'ensemble de deux Consonnances. (*Pl. 4, fig. A.*)

Un Accord Dissonnant est l'ensemble de trois Consonnances. (*Pl. 4, fig. B.*)

Cependant deux tierces majeures, telles qu'*Ut*, *mi*, et *mi sol dièze*, qui sont séparément deux consonnances, quand elles sont réunies, elles forment un accord dissonnant. (*Pl. 4, fig. C.*)

Il semble donc qu'il y ait dans les Consonnances une sorte de *sexe*. Et, comme deux hommes ne peuvent former, ensemble, une union propre à propager leur espèce, ainsi, deux Tierces majeures ne peuvent former un accord parfait.

Par la même raison, deux *Tierces mineures* ou deux femmes ne peuvent pas non plus former un Accord parfait.

J'en demande pardon à l'amitié; mais toute sainte,

toute précieuse , toute chère qu'elle est à mes yeux , elle ne peut pas former une union parfaite , en tout point , lorsqu'elle unit deux êtres du même sexe. Deux Tierces mineures et une Tierce majeure , comme deux femmes et un homme , forment aussi un ensemble dissonnant. Ainsi , comme les états les mieux policés de l'Europe , la Musique rejette la polygamie , ou du moins elle ne prétend pas donner une association de ce genre , comme pouvant former un accord parfait , mais comme un ensemble naturellement dissonnant.

Laissons le langage figuré pour revenir à celui qui convient plus particulièrement à la matière dont je traite.

Comme il y a sept Notes, il peut y avoir , dans chaque Ton, sept Accords composés de deux tierces. (*Pl. 4, fig. D.*)

Six de ces Accords sont consonnans , c'est-à-dire , composés d'une tierce majeure et d'une mineure , et se nomment Accords parfaits.

Trois de ces Accords se nomment Accords parfaits majeurs.

Ce sont ceux des trois Notes principales de la gamme majeure et diatonique , savoir : l'Accord parfait de la Dominante , celui de la Tonique et celui de la Quarte , parce que la première Tierce de chacun de ces Accords est majeure. Exemple : *Sol, si, ré; ut, mi, sol; fa, la, ut.* (*Pl. 4, fig. E.*)

Trois de ces Accords parfaits sont mineurs , parce que leur première tierce est mineure.

Ré, fa, la; la, ut, mi; mi, sol, si. (*Pl. 4, fig. F.*)

Le septième accord est composé de deux Tierces

mineures et, par conséquent, il est dissonnant. Et comme j'ai appelé la Fausse quinte, *si, fa*, dissonnance sensible, j'appellerai l'accord, *si, ré, fa*, Accord imparfait diatonique et sensible. (*Pl. 4, fig. G.*)

Il y a également sept Accords Dissonnans, composés chacun de trois Tierces, et nommés Accords de septième, parce que la quatrième note de chacun de ces Accords est à sept degrés au-dessus de la première. (*Pl. 4, fig. H.*)

Sol, si, ré, fa.

La, ut, mi, sol.

Si, ré, fa, la.

Ut, mi, sol, si.

Ré, fa, la, ut,

Mi, sol, si, ré.

Fa, la, ut, mi.

Il y a aussi sept accords composés de quatre Tierces, tous appelés Accords de neuvième, parce que, de la première à la cinquième Note de chacun de ces Accords, il y a l'intervalle d'une neuvième. (*Pl. 4, fig. I.*)

Sol, si, ré, fa, la.

La, ut, mi, sol, si.

Si, ré, fa, la, ut.

Ut, mi, sol, si, ré.

Ré, fa, la, ut, mi.

Mi, sol, si, ré, fa.

Fa, la, ut, mi, sol.

Tout Accord composé de deux tierces, peut se renverser directement de deux manières, c'est-à-dire,

qu'au lieu d'employer la première note à la partie la plus basse, ou la plus grave, on peut y mettre la seconde ou la troisième note. (*Pl. 5, fig. A.*)

(A) La première portée de cet exemple représente les sons d'un accord parfait, arrangés dans l'ordre généalogique. C'est la corde *sol*, qui engendre *si*, puis *ré*, etc.

(A) La seconde portée présente le fils aîné, *si*, et le second *ré*, puis leur mère, la Note *sol*. L'ordre généalogique est donc renversé, mais le moins possible : c'est le premier renversement direct de l'accord *sol*, *si*, *ré*.

(a) La troisième portée présente *si*, *ré*, *sol*, et par conséquent, le fils puîné avant l'aîné, et avant leur mère *sol*; l'ordre généalogique et fondamental y est donc doublement renversé. C'est pourquoi on appelle chacun de ces accords, second renversement d'un accord de deux tierces.

Comme on désigne les Accords par un ou par plusieurs des intervalles qui se trouvent entre les Notes qui les composent, ceux semblables à *si*, *ré*, *sol*, où il y a un intervalle de sixte de la première note à la troisième, comme *si*, *sol*, on les appelle accords de sixte, parce qu'on ne fait pas mention de la tierce *sol*, *si*.

Ceux composés d'une quarte et d'une sixte *ré*, *sol*, *si*; où il y a *ré-sol*, et *ré-si*, on les appelle accords de quarte et sixte; et quand on substitue des chiffres au nom des intervalles, on désigne chaque premier renversement d'un accord parfait par un 6, et chaque second, par un $\frac{6}{4}$.

Mais la meilleure manière d'enseigner étant, selon moi, d'apprendre aux élèves le plus de choses avec

le moins de mots possibles , je n'entrerai pas ici dans le détail des *Accords*, en donnant à chaque renversement , des noms et des chiffres particuliers. Je me bornerai à montrer les différentes faces directes de ces accords , et à désigner ces faces par 1 , 2 , 3 , pour chaque accord Parfait ; par 1 , 2 , 3 , 4 , pour chaque accord de Septième ; et par 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , pour chaque Accord de Neuvième. Je n'entrerai même dans ce détail qu'autant que le sens de la phrase l'exigera ; renvoyant à la fin de ce Cours , pour l'invention pédantesque des chiffres , et pour le détail des Accords.

Tout Accord composé de trois tierces consécutives , enfin , tout Accord de Septième a quatre faces directes. *Sol , si , ré , fa* , 1^{re}. face directe , généalogique , ou fondamentale. (*Pl. 5 , fig. B.*)

Si , ré , fa , sol , seconde face directe , mais non généalogique , ni fondamentale (1).

Ré , fa , sol , si , troisième face directe.

Fa , sol , si , ré , quatrième face directe.

Il en est de même des six autres accords de Septième du même exemple , et de tout autre accord de la même espèce.

Tout Accord de Neuvième n'a qu'une seule face directe , parce qu'on ne peut le renverser sans former une cacophonie. Elle résulte de trois Notes qui se touchent comme *fa , sol , la*. (*Pl. 5 , fig. C et D.*)

(1) J'appelle *renversemens directs* ou *faces directes* d'un Accord , l'ordre fondamental et renversé de cet Accord , quand les notes sont prises le plus près possible , et dans la même octave. Comme , 1^o. *Sol , si , ré , fa* ; 2^o. *Si , ré , fa , sol* ; 3^o. *Ré , fa , sol , si* ; 4^o. *Fa , sol , si , ré*. — *Sol , ré , fa , si* est indirect.

Les consonnances simples et les dissonnances simples, ne se renversent pas non plus, parce qu'alors elles changeraient de nature. (*Pl. 5, fig. E.*)

CHAPITRE VI.

Du Ton.

LE Ton est la hiérarchie, l'ordre établi entre les Notes d'un genre et d'un mode. La Gamme naturelle, la vraie gamme *SOL*, *la*, *si*, *UT*, *ré*, *mi*, *FA*, présente cet ordre, en nous montrant la Tonique au centre; la Dominante et la Quarte aux deux extrémités.

J'ai déjà dit que ce sont là les trois Notes principales du Ton. La **TONIQUE** l'emporte sur toutes les Notes. C'est elle qui joue le premier rôle dans le Ton. Elle est le centre de gravité, le but de tous les buts, la fin de toutes les fins; en un mot, c'est à elle que le sceptre de l'empire musical est confié.

LA **DOMINANTE** est la seconde Note en dignité, c'est le second point vers lequel tout se dirige. Elle est la corde génératrice de tous les sons d'un Ton, dans les trois Genres, et dans les deux Modes.

C'est en vain qu'on a essayé d'asseoir, sur une Tonique, la génération harmonique. En admettant cette hypothèse, on est jetté dans un autre Ton, ou dans le genre chromatique, dès la quatrième Note. (*Pl. 5, fig. F.*) Or, est-il croyable que la Nature, toujours si conséquente dans sa marche, puisse venir placer ainsi un seul son chromatique parmi les sons

diatoniques, sans qu'il puisse exister aucun moyen de pallier une telle dérogation à l'ordre qui est son essence ? Une Nature semblable n'annoncerait pas un être infiniment intelligent pour son auteur, et ne devrait pas servir de modèle à ceux qui raisonnent. Mais cessons de blasphêmer, même hypothétiquement, contre elle, et disons franchement, que si d'habiles gens ont pu se méprendre, en cherchant à établir un système sur ce phénomène, il n'y a plus que de pauvres têtes qui puissent résister à l'évidence de celui par lequel j'explique, si naturellement ici, la génération harmonique, à moins que l'esprit de parti, le plus déraisonnable de tous, ne s'en mêle (1).

Il est donc incontestable que la Dominante est la corde génératrice du Ton, puisque tout s'ordonne et s'explique, on ne peut mieux, d'après ce principe; et que rien ne s'ordonne et ne s'explique bien, quand on y substitue une Tonique.

Quoique la dominante soit la corde génératrice du Ton, cela n'empêche pas que la Tonique ne préside souverainement au Ton, dont elle est le centre d'UNITÉ et de GRAVITÉ.

La Dominante ne préside que secondairement à l'unité du Ton.

Je dois peut-être dire, à ceux qui sont encore scandalisés, que j'enlève à la Tonique la prérogative d'enfanter les Notes d'un Ton; que l'Être Incréé a dû en agir de la sorte, si on lui suppose l'intention

(1) Dans ce cas, on sait qu'il est inutile d'établir des principes, de donner des preuves; car ce n'est pas de l'ouvrage dont il est alors question, c'est de celui qui l'a fait; et empêcher qu'on lui rende justice, est tout ce qu'on veut.

de vouloir nous guider, en nous donnant un Type de la Musique.

En ne nous donnant que l'*Accord parfait*, comme on l'avait supposé, il n'eût formé qu'une nature inerte et sans mouvement. Les hommes jettés sur la terre; sans besoins et sans desirs, ressembleraient à ce Type musical, qui ne présenterait seulement qu'un Accord parfait; (*Sol, si, ré.*) mais l'équilibre s'y rompant dès la quatrième note harmonique, (*sol, si, ré, fa,*) le mouvement s'établit, et l'on sent le besoin d'un second accord. Il s'accroît encore au cinquième son; (*sol, si, ré, fa, la,*) mais l'Accord parfait de la Tonique (*ut mi, sol,*) vient satisfaire ce besoin pressant, et rétablir l'équilibre; ce qui est absolument conforme à la nature de l'homme et à tout ce qui est créé (1).

Cet équilibre est devenu bien plus doux et bien plus précieux que le premier *sol, si, ré*, parce que ce second équilibre, ce second accord parfait avait été précédé du plus vif desir, excité par *fa* et *la*, ajoutés à *sol, si, ré*.

D'après cela, je conclus que la Musique n'est qu'une suite d'Accords appellans et appellés; que la Période musicale n'est qu'une suite de PROPOSITIONS HARMONIQUES, composées d'un Accord *antécédent* et d'un *conséquent*. Mais, comme il y a une Hiérarchie

(1) Quant à l'accord *sol, si, ré, fa, la*, il doit peu s'employer, parce qu'il peint une situation extrême : le besoin est suffisamment excité par *sol, si, ré, fa*; c'est en faire un tourment que d'aller au-delà. Or, cet état n'étant pas habituel dans la nature, il ne doit pas être trop fréquemment présenté par l'art.

dans les Notes , il y en a une aussi dans les Propositions musicales , qu'on nomme , vulgairement , Cadences harmoniques. C'est ce qui va être successivement démontré.

CHAPITRE VII.

Des Propositions Musicales ou des cadences harmoniques , et par occasion de la Basse Fondamentale.

LES Accords vont cesser d'être des matériaux isolés. Je vais montrer comment , unis , deux à deux , ils forment des propositions musicales.

Nous avons vu qu'il peut y avoir sur chacune des sept Notes un accord composé de deux , de trois , de quatre ou même de cinq Notes différentes , et cela sans compter les octaves , qui peuvent être doubles , triples et quadruples , moyennant certaines précautions. Eh bien ! Il n'est pas un de ces Accords qui ne puisse être suivi alternativement de tous les autres.

Les règles tracées par *Rameau* , sur la marche de la BASSE FONDAMENTALE , qu'il voulait circonscrire , sont donc une erreur. Mais cette erreur accuse moins son génie que sa précipitation.

La BASSE FONDAMENTALE n'est autre chose que la première Note de chaque Accord , pris dans l'ordre naturel , qui est celui de Tierces. Vouloir que cette Basse marche sans cesse par intervalles consonnans , c'est restreindre la Peinture à n'employer que trois

ou quatre couleurs différentes ; ce qui n'a pas le sens commun.

Mais il est très-vrai de dire que les moyens les plus simples, et, par conséquent, les meilleurs à employer, *le plus fréquemment*, se trouvent dans la marche d'une Basse fondamentale, qui procède par tierce ou par quinte, ou par sixte, alternativement, ou consécutivement.

Voilà à quoi l'on doit réduire toutes les règles tracées à ce sujet, le reste est faux et absurde.

Vouloir réduire toutes les cadences Harmoniques à quatre est une autre erreur qui part de la même source, et dont on doit faire le même cas que de la précédente.

Le mot cadence (1) vient du latin *cadere*, qui signifie tomber. Cependant ce mot ne veut pas dire ici faire une chute, mais s'asseoir, se reposer, tomber d'aplomb, s'unir avec un autre, s'emboîter.

Faire une chute est le contraire de cela. Par exemple, on ne dit pas d'un état qui dépérit ou chancelle, qu'il tombe en *cadence*, mais au contraire, qu'il tombe en *décadence*, c'est-à-dire *hors de la cadence* ; car *de* signifie là *hors* ou *dehors*.

Former une *Cadence* ou une *Proposition* musicale, c'est donc lier un accord avec un autre. La cadence a lieu lorsqu'on passe régulièrement d'un Accord consonnant ou d'un Accord dissonnant à un consonnant. (Pl. 6, fig. A, B, C, D.)

(1) La cadence dont il est ici question, n'est pas le battement de deux notes, le *trill* des italiens, mais le passage d'un accord à l'autre.

Je nomme le premier accord d'une Cadence l'*Antécédent* ; le second , je le nomme le *Conséquent*. *Anté-cédent* veut dire , *avant-posé*, et par conséquent Accord - *posé* avant un autre qui doit le suivre.

Con - séquent, *cum - sequens*, *Avec - suivant*. Accord qui va avec un autre , et qui le suit.

Passer régulièrement d'un Accord à un autre , c'est faire passer chaque partie de l'Antécédent à la Note du Conséquent qui l'attire , et c'est ce que les Musiciens appellent *sauver* ou *résoudre* , mais avec cette différence très-remarquable qu'ils croient ne devoir sauver que la Note de l'Antécédent , qui dissonne dans l'Antécédent même , tandis qu'il faut en sauver toutes les Notes qui sont en contact avec celles du Conséquent , dissonnantes ou non.

Il suit du besoin de sauver les Notes d'un Accord antécédent par celles du Conséquent , avec lesquelles elles sont en contact , qu'il existe une véritable *Attraction* ou *Affinité* entre ces Notes.

Comme celle reconnue en physique , par rapport à la pesanteur des Corps , cette *Attraction* agit en raison inverse de la distance. Ensorte qu'une note qui n'est qu'à un semi-ton de celle qui doit la suivre se trouve bien plus puissamment attirée par elle , que si elle en était à un ton d'intervalle.

Voilà une nouvelle analogie que j'ai découverte dans la nature , et qui prouve l'accord merveilleux qui règne parmi les choses les moins ressemblantes , en apparence.

Comme c'est tantôt le son grave qui attire le son aigu , et tantôt le son aigu qui attire le son grave ,

il suit de-là que l'attraction n'est pas en raison de la gravité, mais en raison de la proximité.

J'appelle *Proposition musicale* ce qu'on nomme Cadence harmonique, parce que ne voyant dans la Musique qu'une langue, je dois saisir tous les rapports qui existent entr'elle et les langues proprement dites.

Ce qu'on nomme une *Proposition Grammaticale*, est l'ensemble d'un sujet et d'un attribut, affirmé par un mot qu'on nomme *Verbe*. Comme : *Lysias est heureux*. *Lysias* oui *heureux*, dirait la même chose, si l'usage n'avait consacré le mot *est*, le verbe *être* enfin, pour exprimer cette affirmation.

Il n'y a donc que deux mots essentiels dans la proposition grammaticale, le sujet et l'attribut.

Le verbe n'est qu'un mot factice, très-ingénieusement inventé, il est vrai, par rapport aux langues de convention où il fait un effet admirable, mais il ne doit ni ne peut s'exprimer dans les langues naturelles. En conséquence, la *Proposition* ou *Cadence musicale* n'est composée que de deux accords et ne peut l'être de trois. Je ne sais si cette raison métaphysique sera sentie de tout le monde, mais elle me paraît aussi simple que vraie.

La proposition négative n'étant qu'un renversement de la proposition affirmative et une invention de l'art, il suit de-là qu'elle n'est point admissible dans une langue naturelle, quoiqu'elle répande une agréable variété dans les langues inventées par les hommes.

L'Antécédent est donc le sujet d'une Proposition musicale, et le Conséquent en est l'attribut. En effet, quand on va des premiers sons du Type musical aux derniers sons de ce même Type, de *sol*, *si*, *ré*, *fa*,

à *ut, mi, sol*, on ne fait que passer d'un son principal aux différens harmoniques de ce *sol*, d'un sujet ou substantif à ses qualités ou attributs, que l'on nomme *adjectifs*, en terme de grammaire.

Ce passage de *sol, si, ré* à *Ut, mi, sol*, s'appelle la *Cadence parfaite*. L'inverse est l'imparfaite.

Jusqu'ici on n'avait fait que sentir, que le passage de la dominante à la Tonique forme une Cadence parfaitement concluante, le Type musical nous en fournit la raison, c'est qu'on y va du son principal aux sons accessoires ou harmoniques, et que, dans la Cadence imparfaite, on va des sons accessoires au son principal, d'*ut, mi, sol*, à *sol si, ré*, ce qui forme une marche rétrograde : Il est donc tout simple qu'une marche directe soit préférable à une marche rétrograde.

Analyse des Cadences formées par deux Accords composés de deux tierces, considérées sous le rapport de la Salvation.

On a vu précédemment qu'il y a sept Notes diatoniques ou de première création ; que chacune de ces Notes a un accord composé de deux tierces ; on va voir aussi que chacun de ces sept accords peut être suivi alternativement des six autres, ce qui forme six Cadences ou Propositions musicales différentes pour chaque note de la gamme.

L'Accord *sol, si, ré*, peut donc être suivi de l'accord *la, ut, mi*, ou de *si, ré, fa*, ou d'*ut, mi, sol*, ou de *ré, fa, la*, ou de *mi, sol, si*, ou de *fa, la, ut*. (Pl. G, fig. E.)

Analyse de la Cadence à la seconde, formée par l'Accord sol, si, ré, sol, passant à la, ut, mi.

Le *sol* du dessus y descend à *mi*, (1) parce que la basse sauvant son *sol* par le *la* suivant, laisse celui du dessus libre de procéder par degrés disjoints, c'est-à-dire, par intervalles plus grands qu'une seconde.

Le *ré* descend à *ut*.

Le *si* descend à *la*.

Le *sol* de la basse monte à *la*.

On demandera peut-être pourquoi le *ré* de la seconde partie ne monte pas à *mi*? C'est que *ré* et *mi* sur *sol* et *la*, qui sont à la basse, formeraient deux quintes justes; ce qui est très-expressément défendu. La seule raison qu'on en donne, c'est que *cela déplaît à l'oreille*. Mais pourquoi cela déplaît-il à l'oreille? C'est-là ce qui était difficile à trouver, et qui paraîtra cependant tout simple, quand je l'aurai dit. Cela est défendu, parce que deux Quintes justes de suite détruisent l'impression de l'Unité de Ton. *Ré-mi, sol-la*, présentent également le Ton de *sol* majeur, celui d'*Ut* majeur, et celui de *la* mineur; et présenter plusieurs Tons à-la-fois, c'est n'en présenter aucun; ce qui est absolument contraire au jugement et à la raison. Car que notre ame soit émue par les mots d'une langue, ou par les sons de la Musique,

(1) Quand je dis que le *sol* descend à *mi*, je veux dire que la Partie qui fait le *sol*, fait ensuite le *mi*. Cette manière de s'exprimer étant plus abrégée, je continuerai d'en faire usage.

elle repousse également toute espèce d'ambiguïté ; elle veut enfin que la porte soit ouverte ou fermée ; et comme ce serait vouloir l'impossible que de prétendre qu'elle fût tous les deux à-la-fois, ce serait se montrer également déraisonnable que de vouloir faire entendre deux Tons différens ensemble ; car ce qui fait qu'un ton n'est pas l'autre, est précisément ce qui détermine le Ton, et s'oppose à ce qu'il en puisse exister deux à-la-fois.

Par exemple, le *fa* naturel empêche que la série *sol, la, si, ut, ré, mi, fa*, ne soit dans le Ton de *Sol* majeur, et fait que cette série est exclusivement dans le Ton d'*Ut* majeur. Le *si* naturel est ce qui empêche que cette même série ne soit en *fa* majeur, et ainsi des autres.

(Il faut bien observer qu'on ne parle ici que du genre diatonique, car sol, la, si, ut, ré, mi, fa, pourrait être en Sol chromatique ou en Fa chromatique.)

Il faut que le Ton soit toujours décidé par ce qu'on entend ou par ce qu'on vient d'entendre, sans quoi l'on parle d'une manière peu intelligible, et il y a défaut de clarté et galimathias.

Il faut donc éviter de faire deux Quintes justes de suite, par mouvement semblable, et sur-tout dans les parties les plus saillantes : comme de la *basse* avec le *dessus*. Il faut même s'en abstenir dans les parties intermédiaires, parce que deux parties à la quinte juste sont trop indépendantes l'une de l'autre, et par conséquent destructives de l'*Unité*. Il n'est qu'une exception à cette règle, et la majeure partie des

grands-maîtres semble même n'en reconnaître aucune, ce qui est peut-être pousser trop loin le scrupule, et se montrer l'esclave de la lettre de la loi, tandis qu'il suffirait d'en remplir l'esprit. Cependant, en ceci comme en bien d'autres choses, il vaut mieux se montrer timide que trop hardi, puisque la stricte observation y est sans inconvénient, et que le relâchement en a plus d'un.

On ne doit pas non plus faire entendre plusieurs Quartes justes de suite sur la Basse; elles détruisent presque autant l'impression de l'*Unité* de Ton, qu'une suite de Quintes justes. Il y a cependant cette différence essentielle entr'elles, c'est que les Quintes sont prosrites de quelque manière qu'elles soient placées, tandis que les Quartes sont très-admissibles quand elles se font de la partie intermédiaire avec le dessus. Alors les deux parties supérieures étant consonnantes avec la basse (puisque le dessus en fait la sixte, et la seconde partie la tierce), l'effet des Quartes y est assez atténué pour ne plus détruire l'impression de l'*Unité* de Ton.

Il faut encore s'abstenir de faire plusieurs Octaves de suite par mouvement semblable dans les parties extrêmes, comme à la Basse et au Dessus, parce qu'elles sont destructives de la *Variété*, à moins que toutes les parties ne fassent les mêmes notes dans la même ou dans différentes octaves. Dans ce cas, il y a en quelque sorte cessation d'Harmonie; les octaves étant regardées comme synonymes des unissons, ce qu'elles ne sont pourtant pas; car il paraît, au contraire, certain que les Grecs n'ont connu d'Harmonie que celle qui résulte de ces mêmes octaves.

Quand le Dessus et la Basse font plusieurs octaves de suite , et que les Parties intermédiaires sont différentes , on pêche tout-à-la-fois contre la *Variété* et contre l'*Unité*.

On pêche contre la *Variété*, en faisant entendre inutilement les mêmes notes à la Basse et au Dessus. Ces notes pêchent contre l'*Unité*, parce que deux parties trop éloignées ne font point corps, ne forment point un ensemble assez complet, mais deux chants distincts, qui ne sont ni assez semblables pour former *Unité*, ni assez dissemblables pour établir la *Variété*. Ainsi donc, tout s'explique au moyen de ces deux lois fondamentales, et l'art cesse d'être livré à l'arbitraire ou à des règles éparses sans liaison, comme sans base. La raison vient ici à l'appui de l'oreille, et la sensation de l'une n'est jamais contrariée par le jugement de l'autre. Jusqu'ici on s'est soumis, en quelque sorte, aux règles comme *Galilée* à l'inquisition. Il se disait à lui-même, tout en abjurant, en apparence, l'opinion que c'est la terre qui tourne autour du soleil, « *e pur si muove*, cependant, elle se ment. Et l'oreille disait aux fausses règles : Cependant cela est bon ».

De l'*UNITÉ*, de la *VARIÉTÉ* et de l'*ATTRACTION* ou *affinité*, il naît quatre règles secondaires.

La première, que la résolution naturelle des Notes d'un Accord antécédent doit se faire, pour chacune d'elles, sur l'une ou l'autre des notes du Conséquent avec lesquelles elles sont en contact.

La seconde, que la note de l'Antécédent qui se trouve entre deux notes du Conséquent, va de préférence à celle qui n'est qu'à un semi-ton d'intervalle, parce qu'elle est plus attirée par celle-ci que par

celle qui est à la distance d'un ton ; mais si elle est à un ton de l'une ou de l'autre , la Variété ou l'Unité décide , ou laisse libre du choix.

La troisième , que deux parties pouvant faire la même Note de l'Antécédent à l'unisson ou à quelque octave que ce soit ; si cette Note n'aboutit qu'à une seule du conséquent , il n'y a alors qu'une partie qui se sauve ; l'autre va à celle des notes du Conséquent que demande l'Unité ou la Variété.

Dans le cas où la Note de l'Antécédent se trouve entre deux notes du Conséquent , l'une des deux parties sauve cette note en montant , et l'autre en descendant ; cependant l'une ou l'autre des deux parties peut s'abstenir de sauver cette note , et passer à celle du Conséquent que réclame la Variété ou l'Unité.

La quatrième , que quand une Note est commune aux deux Accords de la Cadence , la partie qui fait cette note n'a point de mouvement à faire. Mais si deux parties différentes font cette même note à l'unisson ou à telle octave que ce soit , alors l'une des parties demeure en place , et l'autre va librement à celle des notes du Conséquent qu'exigent l'Unité et la Variété.

Il n'y a donc point de liberté absolue pour quelque Note que ce soit ; et dès qu'un premier accord s'est fait entendre , tout doit marcher conséquemment de l'un à l'autre : c'est ce que les exemples suivans vont éclaircir.

Analyse de la seconde cadence Sol, si, ré, sol-si, ré, fa, qui est une cadence à la Tierce. (Pl. 6, fig. E.)

Au premier dessus (1), le *sol* descend à *fa*, seule note du Conséquent qui l'attire, parce que c'est la seule avec laquelle il soit en contact. (Règle première.)

Au deuxième, le *ré* reste en place, parce qu'il est commun aux deux accords, et par-là même, il serait libre d'aller à quelque note du Conséquent que ce fût : il pourrait ici passer au *si* sans rien changer à la Basse ni au premier Dessus, mais seulement au troisième, qui, dans ce cas, passerait à *ré*. (Règle quatrième.)

Au troisième, le *si* de l'Antécédent passe au *si* du Conséquent. (Règle quatrième.)

A la Basse, le *sol* passe à *si*, comme marche fondamentale, mais il pourrait passer à toute autre note du Conséquent, si elles n'étaient prises par les autres parties. (Règle troisième.)

Analyse de la troisième cadence. (Pl. 6, fig. E.)

Sol, si, ré, sol.—Ut, sol, ut, mi.

Antécédent. Conséquent.

Cadence à la quarte et parfaite.

Au premier Dessus, le *sol* passe à *mi* par la quatrième règle.

(1) Pour abrégé, je dirai au premier, au deuxième, au troisième, en sous-entendant *Dessus*. Pour la quatrième partie, je dirai à la Basse. Quand je dirai simplement au *Dessus*, ce sera toujours du premier dont il sera question.

Au deuxième, le *ré* va à *ut* ou à *mi* du conséquent, par la deuxième règle.

Au troisième, le *si* va à *ut*, par la première règle.

A la Basse, le *sol* va à *ut*, par la quatrième règle.

Nota. Le *sol* qui est à l'Accord Conséquent suppose que le *ré*, qui est à l'Antécédent, est employé dans deux ou trois parties différentes; que l'une va au *mi*, l'autre à l'*ut*, et la troisième au *sol*, par la troisième règle.

Analyse de la quatrième cadence sol, si, ré, sol.—
ré, la, ré, fa. (Pl. 6, fig. E.) *Cadence à la quinte; imitation de l'imparfaite.*

Au premier, *sol* se sauve par *fa* et non par *la*, par la deuxième règle.

Au deuxième, le *ré* de l'Antécédent passe au *ré* du Conséquent, par la quatrième règle.

Au troisième, le *si* descend à *la* par la première règle.

A la basse, le *sol* descend à *ré*, par la troisième règle.

Analyse de la cinquième cadence sol, si, ré, sol
—*mi*, si, mi, sol. (Pl. 6, fig. E.) *Cadence à la sixte.*

Au premier, le *sol* de l'Antécédent passe au *sol* du Conséquent, par la quatrième règle.

Au deuxième, *ré* passe à *mi*, qui le sauve et l'attire. Règle première.

Au troisième, *si* passe à *si*, par la quatrième règle.

A la Basse, *sol* passe à *mi*, par la quatrième règle.

Analyse de la sixième cadence : sol, sol, si, ré — fa, la, ut, fa. (Pl. 6, fig. E.) Cadence à la septième.

Au premier, *ré* passe à *fa*, pour éviter les deux quintes justes qui résulteraient de ^{*ré, ut*}_{*sol, fa*}. La salvation n'a pas lieu ici, parce qu'elle n'est que secondaire, et doit être sacrifiée à la loi de l'*Unité*, qui est fondamentale et sans exception.

La salvation n'est qu'un moyen d'atteindre à l'*Unité* : or, quand le moyen ne va pas au but, il ne faut pas changer le but, mais le moyen.

Au deuxième, le *si* monte à *ut*, et ne descend point à *la*, par la raison que le troisième Dessus y monte. (*Variété.*)

Au troisième, le *sol* monte à *la*, par la troisième règle.

A la Basse, le *sol* descend à *fa*, par la troisième règle.

Analyse des six cadences formées par le passage de l'accord la, ut, mi aux six autres, composés de deux tierces. (Pl. 6, fig. F.)

P R E M I È R E C A D E N C E.

Cadence à la seconde : la, ut, mi, la — si, ré, fa.

Au premier, *la* passe à *fa*, sans se sauver, parce qu'il est sauvé dans la Basse, par la troisième règle.

Au deuxième, le *mi* descend à *ré* et ne monte pas à *fa*, pour éviter les deux quintes ; car quoique la seconde quinte ^{*fa*}_{*si*} soit fausse, et que celle ^{*mi*}_{*la*} soit couverte, cependant, il vaut encore mieux éviter ces

deux quintes admissibles que de les employer ; car, lorsqu'on a à choisir, c'est une sottise que de prendre le pire.

Au troisième, *ut* descend à *si*, par la deuxième règle.

A la Basse, *la* monte à *si*, qui le sauve, qui l'attire et le reçoit.

SECONDE CADENCE.

Cadence à la tierce : *la*, *ut*, *mi*, *la* — *ut*, *mi*, *sol*.
(Pl. 6, fig. F.)

Au premier, le *la* se sauve par *sol*, par la règle première.

Au deuxième, *mi* reste à *mi*, par la quatrième règle.

Au troisième, *ut* reste à *ut*, par la quatrième règle.

A la basse, le *la*, sauvé dans le dessus, et par-là devenu libre à la basse, passe à *ut* sans difficulté.
Règle troisième.

TROISIÈME CADENCE.

Cadence à la quarte : *la*, *ut*, *mi*, *la* — *ré*, *la*, *ré*, *fa*.

Au premier, le *la* descend au *fa*, par la quatrième règle.

Au deuxième, le *mi* descend à *ré* ou à *mi*, par la deuxième règle.

Au troisième, l'*ut* monte à *ré* par la première.

La basse monte à *ré*, par la quatrième règle.

Nota. Le *LA* du second accord de la cadence, du Conséquent, enfin, suppose que le *la* du Dessus de

l'Antécédant descend à celui-ci, ou que le *mi* est fait par deux parties différentes, dont l'une se sauve, et l'autre, libre, passe à ce *la* du Conséquent.

QUATRIÈME CADENCE.

Cadence à la quinte : *la*, *ut*, *mi*, *la* — *mi*, *si*, *mi*,
sol. (Pl. 6, fig. F.)

Au premier, le *la* descend à *sol* : il pourrait aller à *si*, règle deuxième.

Au deuxième, le *mi* passe à *mi*, par la quatrième règle.

Au troisième, l'*ut* descend à *si*, par la première règle.

A la Basse, le *la* passe à *mi*, par la troisième règle.

CINQUIÈME CADENCE.

Cadence à la sixte : *la*, *ut*, *mi*, *la* — *fa*, *ut*, *fa*, *la*.

Au premier, *la* passe à *la*, par la quatrième règle.

Au deuxième, *mi* se sauve par *fa*, par la première règle.

Au troisième, *ut* passe à *ut*, par la quatrième règle.

A la Basse, *la* passe à *fa*, par la troisième règle.

SIXIÈME CADENCE.

Cadence à la septième : *la*, *la*, *ut*, *mi*, — *sol*, *si*, *ré*, *sol*.

Au premier, *mi* passe à *sol*, pour éviter les deux quintes justes de suite.

La salvation y est sacrifiée à l'Unité.

Au deuxième, *ut* passe à *ré*, malgré qu'il soit

encore plus attiré par *si* ; mais le *la* du troisième Dessus y passant, *ut* se sauve par *ré*, pour la *Variété*.

Au troisième, *la* passe au *si* et non au *sol*, réservé pour la basse.

A la basse, *la* se sauve par *sol*, et non par *si*, parce que le troisième Dessus s'en est emparé, du consentement de la basse, qui a la préférence quand il y a un choix à faire. Ce qui a déterminé à faire passer ici la basse à *sol* plutôt qu'à *si*, c'est que, dans toutes les cadences précédentes, on a mis la note fondamentale à la basse.

Rameau a eu tort de se servir du mot *Basse-fondamentale* ; il aurait dû employer l'expression *Note fondamentale*, par la raison que basse-fondamentale suppose que c'est toujours la basse qui fait la note fondamentale, tandis que le contraire arrive le plus souvent, soit par choix, soit par nécessité.

Le mot *Basse-fondamentale* renferme donc la désignation exclusive d'une partie ; celui de *Note fondamentale* n'emporte que l'idée d'une note sur laquelle on a bâti primitivement un accord, et qu'on replace, par la pensée, au-dessous de toutes les autres notes, quand celle-ci occupe une autre place sur le papier ; ce qui arrive dans chaque renversement d'un accord quelconque, quand il a lieu pour la Basse comme pour les autres parties.

Le second tort de *Rameau*, c'est d'avoir voulu asservir cette *Basse-fondamentale* à ne faire que tels et tels mouvemens, tandis qu'il n'en est aucun qui ne lui soit permis ; ce qui ne veut cependant pas dire qu'ils soient tous également agréables à l'oreille, mais admissibles en bonne Composition. Si *Rameau* s'était donné la peine d'examiner seulement le genre

diatonique en entier, il aurait vu que la Basse-fondamentale procède nécessairement par seconde, en descendant comme en montant; mais s'il eût approfondi le *Genre chromatique*, c'est alors qu'il se fût doublement convaincu de la fausseté et de la puerilité des règles qu'il a tracées sur la marche de la Basse-fondamentale. On s'en convaincra facilement quand je traiterai de ce genre.

Analyse des six Cadences formées par le passage de l'accord imparfait sensible diatonique, si, ré, fa, aux six autres accords, composés de deux tierces.

PREMIÈRE CADENCE.

[Cadence à la sesonde, SI, ré, fa, si. — UT, ut, mi, sol.

Au premier Dessus, le *si* ne peut descendre tout simplement au *sol* sans blesser l'oreille, parce que, dans ce cas, il est *note sensible* bien décidée. Ce qui la rend telle, c'est le *si* et le *fa* entendus ensemble dans l'Antécédent d'une cadence qui se termine sur l'accord parfait de la Tonique. Or, pour se dispenser de sauver le *si* par *Ut*, il faut produire une nouvelle impression, qui fasse oublier à l'oreille la première qu'elle a reçue, ou en atténue l'effet à tel point qu'elle puisse voir, sans répugnance, ses premiers desirs trompés.

Pour cela, il y a deux moyens à employer; l'un pris dans l'Harmonie; l'autre, dans la Mélodie. Le moyen fourni par l'Harmonie est de passer à une

autre note du même accord, prise au-dessus de la note sensible, comme *si*, *ré* (*Pl. 6, fig. G.*)

On voit que, dans ce cas, on diminue le *si* de toute la durée qu'on donne au *ré*.

Le second moyen est de prendre la note intermédiaire, la note de Mélodie, en passant du *si* au *la* et du *la* au *sol*, au lieu d'aller tout crûment de *si* à *sol*.

DEUXIÈME CADENCE.

Cadence à la tierce : *Si*, *ré*, *fa*, *si*. — *Ré*, *fa*, *la*.

Au premier, *si* descend à *la*, par la première règle.

Au second, *fa* passe à *fa* : quatrième règle.

Au troisième, *ré* passe à *ré* : quatrième règle.

A la Basse, *si* passe à *ré*, parce qu'il est sauvé au Dessus : troisième règle.

TROISIÈME CADENCE.

Cadence à la quarte : *Si*, *ré*, *fa*, *si*. — *Mi*, *mi*, *sol*, *si*.

Au premier, *si* passe à *si* : quatrième règle.

Au second, *fa* passe à *sol*, quoiqu'il passât plus naturellement à *mi*, puisqu'il n'en est qu'à un semiton; mais le *ré* n'aboutissant qu'à *mi*, il faut bien le lui céder : c'est une exception à la seconde règle.

Au troisième, *ré* va à *mi* par la première règle.

A la Basse, *si* va à *mi*, par la quatrième règle.

QUATRIÈME CADENCE.

Cadence à la quinte, Si, ré, fa, si — Fa, ut, fa, la.

Au premier, *si* descend forcément à *la*, quoiqu'il soit entre *la* et *ut*, et plus près d'*ut* que de *la*. Mais une octave, suivie d'une quinte juste, en comptant du premier Dessus sur la Basse, étant tout à-la-fois contraire à l'unité et à la variété, il faut s'abstenir soigneusement de l'emploi consécutif de ces deux intervalles, *par mouvemens semblables*, et dans la même cadence. On peut employer consécutivement l'Octave et la Quinte par mouvemens semblables ou opposés, pourvu que l'octave soit dans le deuxième accord d'une Cadence, et la Quinte dans le premier accord de la Cadence suivante. C'est-là une règle absolument neuve, et dont *Fux* et ses Commentateurs ne se sont point doutés (1). Quant à *Rameau*, qui ne connaissait que préparer et sauver les Disson-

(1) *Fux* dit : « Allez de la Consonnance parfaite à la parfaite, par mouvemens opposés ou contraires. » Mais cette règle n'est admissible, ici, qu'avec la restriction que le premier accord sera le second d'une Cadence, et que le second sera le premier accord de la Cadence suivante; car la Quinte *si, fa*, étant une fausse Quinte, et son renversement un Triton, ce Triton ne peut *cadencer*, parce que l'intervalle de Triton ne se trouve pas dans la même voix, dans le *Type musical diatonique*. Chaque série de septième mineure est une voix diatonique, comme *sol, la, si, ut, ré, mi, fa*; *la, si, ut, ré, mi, fa, sol*; *si, ut, ré, mi, fa, sol, la*. Mais *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, est une voix renversée et fausse, ainsi que *fa, sol, la, si, ut, ré, mi*, et même *mi, fa, sol, la, si, ut, ré*; toujours à cause du Triton qui, dans le premier exemple, est très-déchirant, parce qu'il termine la série; dans le

nances , il n'imagina jamais , quoiqu'il le pratiquât , qu'il y eût tant de précautions à prendre avec les Consonnances elles-mêmes. D'où vient cette dernière erreur ? De ce que l'on n'a considéré les Consonnances que par rapport à elles-mêmes , et non à l'égard de ce qui les suit. Tout le tems qu'on tient un accord consonnant , il est indépendant ; mais au moment où on le quitte , il devient subordonné à l'accord qui lui succède , à moins qu'il n'y ait un silence qui le sépare totalement de l'accord qui vient après.

Les Notes ont entr'elles une subordination réciproque ; les Accords , qui sont composés de ces mêmes notes , ne font qu'augmenter cette subordination , en sorte que l'Antécédent de chaque Cadence est toujours subordonné au Conséquent.

Une Consonnance qui est un équilibre , cesse , en quelque façon , d'être Consonnance dès qu'elle se met en mouvement. On peut donc considérer une Consonnance comme les deux bassins d'une balance , chargés également ; quand ces deux bassins ne sont pas mis en mouvement , ils gardent leur équilibre , ils sont en repos ; mais dès qu'ils sont mis en mouvement , quoiqu'également chargés , ils perdent aussitôt cet équilibre. D'après cette idée , on peut regarder la Dissonnance comme le bassin d'une balance qui est plus chargé que l'autre , et qui , par là même ,

second un peu moins , parce qu'il la commence ; dans le troisième moins encore , parce qu'il est au milieu. *Sol , la , si , ut , ré , mi , fa , sol , la* , est aussi une voix ; et c'est pour cette raison , sans doute , que *Gui d'Arezzo* avait étendu son système ou sa Gamme jusqu'à cette série de neuf notes. Il s'est bien gardé d'y en ajouter une de plus : *le Triton était là ! Sol , la , si , ut , ré , mi , fa , sol , la , si*.

est nécessité au mouvement. Dans le premier cas ; il y a possibilité et facilité au mouvement ; dans le second , il y a nécessité.

Il faut convenir qu'on en use avec les Musiciens comme les maîtres d'arithmétique pure et simple en agissent à l'égard de leurs élèves ; ils leur enseignent la manière d'opérer , sans leur donner aucune raison des résultats qu'ils obtiennent au moyen de ces opérations ; ensorte que le plus habile négociant en sait moins là-dessus que le plus faible des mathématiciens. Ce négociant , qui chiffre avec une rapidité incroyable , est le routinier qui compose par habitude et sans raisonnement. Mais , dira - t - on , ne vaut-il pas mieux opérer sans raisonner , que raisonner sans opérer ? Sans doute , et sur-tout si l'on est poussé par un instinct puissant et générateur ; mais il vaudrait bien mieux faire l'un et l'autre ; car le raisonnement n'affaiblit point le naturel ; il le soutient , l'éclaire et le fortifie , sur-tout quand il nous est assez familier pour ne point retarder la marche rapide du génie. On ne saurait donc trop recommander aux jeunes gens l'étude des vrais principes. Oui , profitez , mes amis , du moment où votre génie ,

« Tel que ce ver changeant , qui bâtit son tombeau ,

» S'enterre et ressuscite avec un corps nouveau ; »

se nourrit sur la feuille.

Préparez-vous à le suivre ,

» Quand , le front couronné , tout brillant d'étincelles , »

il doit

» S'élancer dans les airs , en déployant ses ailes. »

VOLTAIRE.

Au premier, le *si* descend au *la*, par les raisons énoncées ci-dessus.

Au second, le *fa* passe à *fa* : quatrième règle.

Au troisième, *ré* descend à *ut* : règle première.

A la Basse, le *si* passe à *fa*, parce que le premier Dessus ayant sauvé *si* par *la*, la Basse peut se soustraire au joug de la salvation.

CINQUIÈME CADENCE.

Cadence à la sixte : *Si*, *ré*, *fa*, *si* — *Sol*, *ré*, *sol*, *si*.

Au premier, *si* passe à *si*, par la quatrième règle.

Au second, *fa* se sauve par *sol*, première règle.

Au troisième, *ré* passe à *ré*.

A la Basse, *si* descend à *sol*, par la quatrième règle.

SIXIÈME CADENCE.

Cadence à la septième : *Si*, *si*, *ré*, *fa* — *La*, *ut*, *mi*, *la*.

Au premier, *fa* est affranchi de la salvation, pour éviter les deux quintes de suite. Il passe à *la* au lieu de descendre à *mi*. Cependant, ce *fa* ne formant pas une quinte juste sur *si*, mais une fausse quinte, quelques auteurs se permettraient de le sauver par *mi*, ce que je n'approuve pas, et qui ne serait bon qu'autant qu'un *sol dièze* ajouté à l'accord, déterminant absolument l'Unité de Ton, ne laisserait plus de doute à l'oreille. Ce ne sont donc pas les deux quintes en elles-mêmes qui fatiguent l'oreille, c'est l'indécision dans laquelle elles la laissent sur le ton où l'on est.

Au second Dessus, le *ré* se sauve par *mi* et non par *ut*, qu'il laisse au *si* du troisième Dessus, politesse que les parties se font mutuellement, pour le bien de la chose.

Au troisième, le *si* se sauve par *Ut* et non par *la*, parce que la Basse s'en est emparée.

A la Basse, le *si* est sauvé par *la* : quatrième règle.

Analyse des six Cadences formées par le passage de l'accord parfait de la Tonique aux six autres accords, composés de deux tierces. (Pl. 6, fig. H.)

P R E M I È R E C A D E N C E.

Cadence à la seconde : UT, mi, sol, ut — RÉ, ré, fa, la.

Au premier, l'*ut* descend à *la*, parce que, sauvé dans la Basse, il est libre de ce joug.

Au second, *sol* descend à *fa*, et ne monte pas à *la*, pour éviter les deux quintes justes.

Au troisième, le *mi* se sauve par *ré* et non par *fa*, parce que le *sol* est forcé à s'en emparer.

A la Basse, l'*ut* se sauve par *ré*.

D E U X I È M E C A D E N C E.

Cadence à la tierce : UT, mi, sol, ut — MI, mi, sol, si.

Au premier, *ut* se sauve par le *si* : première règle.

Au second, *sol* passe à *sol* : quatrième règle.

Au troisième, *mi* passe à *mi* : quatrième règle.

A la Basse , l'*ut* va à *mi* , parce que , sauvé dans le Dessus , il est affranchi de ce joug à la Basse.

TROISIÈME CADENCE.

Cadence à la quarte : UT, mi, sol, ut—FA, fa, la, ut.

Au premier , *ut* passe à *ut* , comme étant commun aux deux accords.

Au second , *sol* se sauve par *la* et non par *fa* , réservé au troisième Dessus. Cependant , si , au lieu de quatre parties , il y en avait cinq , et que ce fût le *sol* qui fût doublé , alors l'une des deux Parties qui feraient ce *sol* , passerait à *fa* , ou pourrait du moins y passer ; car elle aurait la liberté de descendre à l'*ut*.

Au troisième , le *mi* se sauve par *fa* , par la première règle.

A la Basse , l'*ut* passe à *fa* , par la quatrième règle.

QUATRIÈME CADENCE.

Cadence à la quinte : UT, mi, sol, ut—SOL, ré, sol, si.

Au premier , *ut* se sauve par *si* et non par *ré* , parce qu'une quinte ne doit jamais suivre une octave , à moins que ce ne soit par mouvemens contraires , ou dans deux cadences distinctes.

Au second , *sol* passe à *sol* : quatrième règle.

Au troisième , *mi* se sauve par *ré* : règle première.

A la Basse , l'*ut* passe à *sol* , parce qu'il est sauvé dans le Dessus.

CINQUIÈME CADENCE.

Cadence à la sixte : UT, mi, sol, ut — LA, mi, la, ut.

Au premier, *ut* passe à *ut*, note commune aux deux accords.

Au second, *sol* se sauve par *la*.

Au troisième, *mi* passe à *mi*.

A la Basse, *ut* descend à *la*, parce qu'il est sauvé, ou plutôt soutenu, prolongé ou répété au Dessus.

SIXIÈME CADENCE.

Cadence à la septième : UT, ut, mi, sol — SI, ré, fa, si.

Au premier, *sol* passe à *si*, pour éviter les deux quintes distinctes avec la Basse.

Au second, *mi* se sauve par *fa*, par la deuxième règle.

Au troisième, *ut* se sauve par *ré*, par la troisième règle.

A la Basse, *ut* descend à *si*, qui le sauve : troisième règle.

Analyse des six Cadences formées par l'Accord mi; sol, si, passant successivement aux six autres Accords, composés de deux tierces.

PREMIÈRE CADENCE.

Cadence à la seconde : MI, sol, si mi — FA, fa, la, ut. (Pl. 6, fig. K.)

Au premier, le *MI* ne peut passer tout crûment

à l'*ut* sans blesser l'oreille , mais un peu moins que dans le passage de la note sensible à la quinte. (*Pl. 6, fig. G, 1^{ère}. cadence.*) Cependant, il convient d'user ici des mêmes moyens, d'atténuer l'effet désagréable que produit une note non sauvée, lorsqu'elle devrait naturellement l'être par le semi-ton au-dessus, s'il ne fallait pas éviter, de préférence, de faire deux octaves de suite, et si cette note n'était elle-même sauvée à la Basse. Il faut donc faire au-dessus la cadence *Harmono-mélodique mi, sol*, ou la *Cadence mélodique mi, ré*, avant de passer à l'accord conséquent.

Au second, *si* passe à *la*, et ne pourrait se sauver *là* par *ut*, car cela ferait $\begin{smallmatrix} si, & ut \\ mi, & fa \end{smallmatrix}$, deux quintes justes.

Au troisième, *sol* descend à *fa*, et monterait au *la*, si le *sol* ne s'en était emparé.

A la Basse, *mi* se sauve par *fa*, par la première règle.

Les autres Cadences ne présentent que la répétition de ce que nous avons vu dans les précédentes. Je termine ici ces analyses en faisant observer que, dans la troisième cadence de la *Pl. 6, fig. I*, où *F_A, la, ut, fa* passe à *S_I, si, ré, fa*, la Basse ne doit pas monter à *si*, mais y descendre, ainsi que l'exemple le fait voir; et cela, parce que $\begin{smallmatrix} si \\ fa \end{smallmatrix}$ sort de l'unité de voix. (Relisez la note précédente.)

CHAPITRE VIII.

ON a vu, dans le chapitre précédent, 1°. que chaque Note a un Accord formé par deux Tierces bâties l'une sur l'autre qu'on nomme *Accord parfait*, excepté celui de la Note sensible, parce qu'il n'est composé que de deux Tierces mineures; 2°. que chacun de ces Accords peut être suivi alternativement des six autres, ce qui forme, en partant de chaque Note, six Cadences ou Propositions musicales; savoir: une Cadence à la Seconde, une à la Tierce, une à la Quarte, une à la Quinte, une à la Sixte, et une à la Septième. On va voir, dans celui-ci, qu'on peut former, de suite, sept Cadences à la Seconde, sept Cadences à la Tierce, sept Cadences à la Quarte, sept Cadences à la Quinte, sept à la Sixte et sept à la Septième. (*Pl. 7.*)

Une Cadence à la Seconde est une Proposition musicale dont le Conséquent est à la distance d'une Seconde de l'Antécédent.

Analyse des sept Cadences à la Seconde.

PREMIÈRE CADENCE.

SOL, *si, ré, sol.* — LA, *la, ut, mi.*

Antécédent.

Conséquent.

Au premier Dessus, *sol* descend à *mi*, parce qu'il est sauvé dans la Basse. (Troisième règle.)

Au Second, *ré* se sauve par *ut* et non par *mi*, à cause des deux Quintes justes qui résulteraient de *re* *mi*
sol et *la*.

Au Troisième, *si* est sauvé par *la*. Il devrait se sauver par *ut*, parce qu'il n'en est qu'à un semi-ton; mais le *ré* du Second-Dessus ne pouvant se sauver que par cet *ut*, le *si* le lui cède. Cependant, en retranchant le *la*, on pourrait faire *ut* au Troisième comme au Second-Dessus : c'est ce qui arrive souvent.

A la Basse, *sol* se sauve par *la*. (Règle première.)

L'Analyse de cette Première Cadence à la Seconde, peut servir à expliquer les six autres. La troisième et la sixième Cadences présentent cependant une exception chacune.

On voit à l'Antécédent de la troisième Cadence *si*, *la*, deux Croches au lieu d'un *si* seulement, parce que l'oreille exige que le *sol* du Conséquent soit préparé par ce *la*. Le *si*, dans cet endroit, étant *Note sensible* bien décidée, on ne peut se dispenser de le sauver par *ut* qu'avec cette précaution : c'est un second effet, qui détruit l'impression du premier.

La même explication a lieu pour la sixième Cadence, où le *mi* devait naturellement se sauver par *fa*. Cependant, le besoin de détruire l'effet du *mi* par le *ré* est moins urgent que celui de détruire l'effet du *si* par *la* dans la troisième Cadence; parce que le *si* est *Note sensible* et aboutit à la Tonique, *Note principale* du Ton, tandis que le *mi* n'est pas *Note sensible*, et n'aboutit qu'à la Quarte, troisième *Note* du Ton en dignité.

Analyse des sept Cadences à la Tierce.

PREMIÈRE CADENCE.

Sol, si, ré, sol—SI, ré, fa. (Pl. 7, fig. B.)

Au Premier, sol se sauve par fa, par la première règle.

Au Second, ré passe à ré, par la quatrième règle.

Au troisième, si passe à si, par la même raison.

A la Basse, Sol, qui est sauvé dans le Dessus, passe à si, par la troisième règle.

La même explication a lieu pour les six autres Cadences à la Tierce ; il n'y a que les noms des Notes à changer ; non que ces Cadences soient absolument pareilles, mais seulement ressemblantes ; car tantôt une partie y descend ou monte d'un semi-ton, et tantôt d'un ton.

Dans les sept Cadences à la Tierce, le Premier-Dessus descend, cinq fois, d'un ton : sol-fa, si-la, ré-ut, la-sol, mi-ré ; et il ne descend que deux fois d'un semi-ton : fa-mi et ut-si. Cela est tout simple, parce que, dans l'étendue de l'échelle Diatonique, il y a cinq intervalles d'un Ton, et deux seulement d'un semi-ton.

Analyse des sept Cadences à la quarte.

PREMIÈRE CADENCE.

SOL, sol, si, ré—UT, sol, ut, mi. (Pl. 7, fig. C.)

Au Premier, ré se sauve par mi et non par ut, quoique cet ut pût le sauver dans une autre distri-

bution de ce même Accord ; mais ici, *ré*, sauvé par *ut*, présenterait sur la Basse *sol*, *ut*, une *Quinte juste* et une *Octave*, par mouvemens semblables, ce qu'il faut éviter. En second lieu, le *si* du Second-Dessus n'ayant que l'*ut* pour se sauver, le *ré* doit passer à *mi* pour la variété.

Au Second, *si* se sauve par *ut*, par la règle première.

Au Troisième, *sol* passe à *sol*, par la quatrième règle.

A la Basse, *sol* passe à *Ut*, par la quatrième règle.

(Même explication pour les six autres Cadences à la Quarte.)

La première de ces sept Cadences est appelée *Cadence parfaite*, et les six autres *imitations de la Cadence parfaite*. Chaque imitation est d'autant plus parfaite, qu'elle diffère moins de la première Cadence, par les intervalles qui composent son Antécédent et son Conséquent. La seconde Cadence est toute semblable à la première Cadence ; c'est un Accord parfait majeur, qui tombe sur un Accord parfait majeur dans l'une comme dans l'autre. Cependant l'une n'est pareille à l'autre qu'au physique (1). Au moral, ou métaphysique, il y a une

(1) Il y aurait physiquement aussi une différence de l'une à l'autre, sans le TEMPÉRAMENT, qui est un moyen terme pris avec l'oreille pour l'accord des instrumens, qui ne pourrait être parfait qu'autant qu'on se restreindrait à ne jouer que dans un seul Ton. Afin de pouvoir jouer dans tous, on sacrifie une légère partie de la perfection de chacun d'eux. C'est donc un Tempérament pris entre la délicatesse de l'oreille ou le Type de la Musique, et l'imperfection des ins-

grande différence ; et cette différence tient à la Hiérarchie , à la subordination des Notes entr'elles. Dans la première Cadence , c'est l'Accord parfait de la Dominante , la seconde Note en dignité , qui amène celui de la Tonique , première Note en dignité , ce qui est d'une importance plus grande que le passage de la Troisième Note en dignité à la première ; car la quatrième Note du Ton , dans la Gamme vulgaire , n'est la troisième Note en dignité dans celle de la Nature , que parce que cette Note la borne à l'aigu , comme la Dominante la borne au grave.

Mais la Dominante , ou plutôt la corde dont elle est le son le plus grave , a , par-dessus celle-ci , qu'elle engendre toutes les Notes qui composent le Ton , ensorte que la Cadence *sol , si , ré — ut , mi , sol* , n'est que le passage des premiers sons aux derniers du genre Diatonique , engendrés par la Corde *sol*. C'est le *principe et la fin* ; et , comme je l'ai déjà dit , c'est-là ce qui rend cette Cadence si parfaite , si concluante.

Mais la *Cadence parfaite* , elle-même , n'a pas toujours la même influence ; elle n'a toute sa force qu'à la fin de chaque période musicale. Pour avoir

trumens ; imperfection qu'on ne pourrait faire disparaître sans compliquer les instrumens au point de les rendre injouables. C'est sur-tout du Piano , de la Harpe et des instrumens à vent dont il est question ici. Ceux à archets , tels que le Violon et la Basse , l'Alto et la Contre-Basse , sont susceptibles d'une plus grande perfection d'intonation , parce que les Doigts pouvant se rapprocher ou s'éloigner à volonté sur les cordes de ces instrumens , ils atteignent toute la perfection possible , quand ils sont conduits par une oreille excellente , par une bonne et longue habitude.

une image sensible de cette différence, il faut faire attention que la **TONIQUE**, cette **REINE** du Ton, n'exerce particulièrement sa dignité de Reine que dans le début d'un morceau et dans les repos de phrase et de période, lorsqu'elles sont terminées par la Cadence parfaite. Dans tout autre endroit, la Tonique n'est pas en représentation; elle n'a point le sceptre en main, la couronne sur la tête : son effet doit donc être diminué de tout ce qu'a d'imposant l'appareil de la puissance.

On voit la même chose à peu près dans la période grammaticale. Quel empire n'y exerce pas le *substantif*, quand il est le *nominatif* de la phrase? Il devient centre, tout se coordonne d'après lui, tout s'y revêt de ses couleurs.

Analyse des sept Cadences à la Quinte.

P R E M I È R E C A D E N C E.

(1). FA, *la*, *ut*, *fa* — UT, *sol*, *ut*, *mi*.
Antécédent. Conséquent.

Au premier Dessus, *fa* se sauve par *mi*, et non par *sol*; d'abord, parce qu'il ne descend que d'un semiton en passant à *mi*; 2°. parce que $\begin{smallmatrix} fa, & sol, \\ fa, & ut, \end{smallmatrix}$ formeraient une Octave et une Quinte justes par mouvemens semblables, et dans les parties extrêmes, ce qui est une faute très-grave, parce que c'est pé-

(1) Je commence cette suite de Cadences par la quatrième Note du Ton, pour que toutes les bonnes Cadences se trouvent de suite, et que les deux qu'il faut rejeter soient à la fin.

cher contre l'*Unité* de Ton, qui est la loi suprême et sans exception.

Au Second, *ut* passe à *ut*, par la quatrième règle.

Au Troisième, *la* ne touchant qu'au *sol* du Conséquent, il ne peut se sauver que par ce *sol*.

A la Basse, *fa*, sauvé dans le Dessus, et par-là devenu libre, passe à *ut* sans difficulté.

Le même raisonnement s'applique aux quatre Cadences qui suivent celles-ci. Les deux autres sont mauvaises, parce que la première a pour Conséquent l'Accord imparfait *si*, *ré*, *fa*, ayant pour basse *si*, avec lequel *fa* forme une *fausse Quinte*. Cette Cadence est très-praticable, quand, au lieu de mettre *si* au Conséquent, on y met *fa*. M_I, *sol*, *si*, *mi* — F_A, *fa*, *si*, *ré*. Tous les autres renversemens de cet Accord peuvent aussi être employés.

Quant à la dernière Cadence S_I, *ré*, *fa*, *si* — F_A, *ut*, *fa*, *la*, elle a l'inconvénient de placer, successivement à la Basse, *si* et *fa*, qui forment une fausse Quinte dans le Dessus *si*, *la*, qui fait entendre le *Triton*, quoique le *si* ne frappe pas avec *fa*. Il faut donc en user avec cette Cadence comme avec la précédente, et n'employer que les renversemens. Il faut, à la Basse, sauver *si* par *Ut*, et, dans les autres renversemens, faire, à l'égard de la Basse, ce qu'on fait par rapport aux autres Parties.

Analyse des sept Cadences à la Sixte.

PREMIÈRE CADENCE.

SOL, *sol*, *si*, *ré* — M_I, *sol*, *si*, *mi*.

Au premier Dessus, *ré* se sauve par *mi*, par la première règle.

Au Second, *si* passe à *si*, par la quatrième règle.

Au Troisième, *sol* passe à *sol* par la même raison. Si l'on voulait donner du mouvement à la seconde et à la troisième Parties, le *si* du Second Dessus pourrait passer à *sol*; et le *sol* du Troisième pourrait passer à *si*. Ceci est une règle générale pour toute Note qui est commune à l'Antécédent et au Conséquent.

A la Basse, *sol* descend à *mi*, parce qu'il en a la liberté, comme étant une Note commune aux deux Accords.

Le même raisonnement est applicable aux six autres Cadences à la Sixte.

Analyse des sept Cadences à la Septième.

PREMIÈRE CADENCE.

SOL, *sol*, *si*, *ré* — FA, *la*, *ut*, *fa*.

Au Premier Dessus, *ré* passe à *fa*, ne pouvant se sauver par *ut*, qui formerait une seconde Quinte juste. Dans tous ces cas, il serait bon d'amener ce *fa* par une cadence Mélodique, en mettant un *mi* entre le *ré* et le *fa*, et en faisant deux croches de *ré*, *mi*. Le reste suit la marche ordinaire.

La croix qu'on voit à l'Accord SI, *ré*, *fa*, *si*, indique que cette résolution est peu satisfaisante; on y entend la fausse Quinte *si*, *fa*, et le Triton *fa*, *si*, ce qui forme un repos qui n'en est pas un. Il convient sur-tout, alors, de préparer le *si* par une Cadence Mélodique, ou de sauver l'*ut* de la Basse par *ré* et non par *si*.

OBSERVATIONS.

MÉLODIE, HARMONIE,

Chapitre 4, page 33.

C'EST par déférence pour les opinions reçues, que j'ai dit un mot de la Mélodie avant de parler de l'Harmonie; car, comme je l'ai fait remarquer précédemment, l'Harmonie est la sœur aînée de la Mélodie. En effet, qu'arrive t-il quand une *Corde sonore*, nommée *SOL*, est mise en vibration? Elle rend les sons *sol, si, ré, fa, la, ut, mi, sol*. Qu'est-ce que cette série de sons? Une suite de sept Tierces diatoniques, dont trois majeures, *sol-si, fa-la, ut-mi*, et quatre mineures, *si-ré, ré-fa, la-ut, mi-sol*. Que sont ces Tierces? Les élémens de l'Harmonie et des Accords.

Que produit, ensuite, la Corde *SOL*, mise en vibration? Les Octaves des Notes *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, dont les quatre premières, *sol, si, ré, fa*, en s'intercallant entre *la, ut, mi*, de la première émission, forment la série *sol, la, si, ut, ré, mi, fa*. Qu'est-ce que cette série? Une suite de six intervalles de secondes, dont quatre majeures, *sol-la, la-si, ut-ré, ré-mi*, et deux mineures, *si-ut, mi-fa*.

Que sont ces secondes? Les élémens de la Mélodie. Pourrait-on étendre cette série à sept secondes? Oui, en ajoutant *sol, la* à l'Octave, ce qui ferait *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*. C'est ce que

Gui avait fait , et j'appelle cette série UNE VOIX. Qu'est-ce qu'une voix ? Une voix Mélodique est la série complète de tous les sons conjoints que l'on peut entonner de suite , en évitant les trois tons pleins. La série *sol , la , si , ut , ré , mi , fa* , qui contient les sept Notes , est bien une voix ; mais cette voix ne présente pas toutes les propositions mélodiques possibles , comme celle *sol , la , si , ut , ré , mi , fa , sol , la*.

Qu'est-ce qu'une Proposition mélodique ? C'est le passage d'une Note à la suivante , quand elle forme un sens avec elle.

EXEMPLE : *Sol* (étant *isolé* , pour ne pas répéter la même Proposition à l'Octave), *la , si* , est une Proposition ascendante ; *ut-ré* aussi ; *mi-fa* , de même ; *sol , la* , de même : *sol , fa* , est une proposition descendante ; *mi-ré* , aussi ; *ut-si* , de même , et *la-sol* , de même.

En répétant chaque Note , on multiplie ces Propositions : *sol-la , la-si , si-ut , ut-ré , ré-mi , mi-fa , fa-sol* ; en descendant : *sol-fa , fa-mi , mi-re , mi-ré , ré-ut , ut-si , si-la , la-sol*. Il y a , comme on voit , sept Propositions mélodiques ascendantes et sept descendantes. Une voix Harmonique est *SOL : si-ré , fa-la , ut-mi , sol-mi , ut-la , fa-ré , si-sol* (1).

(1) La Gamme qu'on donne pour principe à la Musique , n'en est pas une. Ce n'est ni une série première de Sons , ni une série régulière. Combien cette seule Gamme fait naître d'idées fausses , dont les plus grands Musiciens eux-mêmes ont peine à se défendre ! Les élèves auxquels on la présente comme une chose première et fondamentale , sont induits en erreur dès leurs premiers pas dans la Musique ; car c'est le :

En répétant : *sol-si, si-ré, ré-fa, fa-la, la-ut, ut-mi, mi-sol, sol-mi, mi-ut, ut-la, la-fa, fa-ré, ré-si, si-sol*. Dans la VOIX-HARMONIQUE, il faut y éviter les deux septièmes majeures, comme on évite les trois Tons pleins de suite dans la *Voix-Mélodique*, parce qu'elles détruisent l'*Unité de Voix*. Il ne faut donc pas faire *fa, la, ut, mi, sol, si*, où il y a *fa, mi, ut, si*, pas plus que *fa, sol, la, si*.

Quand la *Corde génératrice* s'est divisée, 1°. en Tierces Diatoniques majeures et en Tierces Diatoniques mineures; 2°. en Secondes Diatoniques majeures et en Secondes Diatoniques mineures; elle se divise ensuite en Secondes chromatiques majeures et en Secondes chromatiques mineures. La Corde, divisible à l'infini, ou comme à l'infini, ne s'en tient pas là; mais nous, nous sommes obligés de nous arrêter, même avant ce terme, par rapport à notre oreille, qui est bornée, et à nos instrumens, qui le sont encore davantage. C'est ainsi qu'au-dessous de certain diamètre nos yeux ne peuvent plus distinguer les objets; mais le microscope vient au secours de l'œil, et rien ne vient au secours de l'oreille que la grande habitude, jointe à une grande attention.

Qu'arriverait-il, si nos yeux devenaient tout-à-coup

renversement de l'ordre qu'on leur offre au lieu de l'ordre lui-même. On sent quelle confusion doit naître de cette interversion de la Gamme de la nature, où le second tétracorde est à la place du premier. Si l'instinct ou le sentiment de l'oreille n'était plus fort que les faux principes et les mauvais exemples, les bévues seraient bien plus multipliées encore qu'elles ne le sont.

de vrais et excellens microscopes? Qu'il nous faudrait recommencer notre éducation visuelle; qu'il nous faudrait recommencer à apprendre à voir, par la raison que les objets nous présentant alors un très-grand nombre de faces nouvelles, il faudrait refaire pour notre imagination chaque type de ces objets; car ils seraient dès-lors méconnaissables pour nous. Si nos oreilles devenaient aussi, tout-à-coup, sensibles à un degré beaucoup au-dessus de celui qui nous est propre, alors nous aurions également besoin de rapprendre à entendre. Nous en avons une preuve dans les hommes qui n'ont jamais entendu que des airs simples, et sans aucune espèce d'accompagnement. Si l'on vient à leur jouer, avec des accompagnemens un peu travaillés, quelques-uns de ces airs qui leur sont familiers, ils ne les reconnaissent plus, tant ces accompagnemens leur présentent de choses nouvelles pour leurs oreilles. Avec le tems, ils apprennent cependant à abstraire les accompagnemens du chant principal; et ce n'est qu'en les en séparant, ainsi, par la pensée, qu'ils parviennent à retrouver ces Airs perdus, pour eux, dans une multiplicité de Sons qui y étaient étrangers, en apparence, mais qui y appartiennent bien réellement.

SUR LE MOT DIATONIQUE.

D'après *J.-J. Rousseau* et plusieurs autres, j'ai dit que Diatonique signifie genre de Musique qui procède par Tons. *Dia*, par *Tonos*, Tons; cependant, je suis très-porté à croire que *dia* signifie ici *deux*; car le genre Diatonique est celui où l'on pro-

cède par deux Tons de suite et par un semi-ton : *sol, la, si, ut : ut, ré, mi, fa*. Je me fonde sur le mot *dia-logue*, discours dans lequel il y a au moins *deux personnages* qui parlent. *Dia-mètre*, mesure qui contient *deux fois* la longueur du centre à la circonférence. *Dia-gonale*, ligne qui aboutit à *deux angles* opposés. Cette définition exclut donc les trois Tons pleins de suite, et, avec ces trois Tons, la Gamme qui les contient. Cependant, l'oreille passe aisément sur cette défectuosité de notre Gamme, 1°. quand on l'exécute très-vîte, parce qu'alors ce sont les deux extrémités qui affectent particulièrement l'oreille ; 2°. quand on l'exécute très-lentement, parce que la sensation de chaque Ton n'est pas assez rapprochée pour que l'oreille les lie ensemble ; 3°. quand on phrase ces trois Tons de manière qu'il s'en trouve deux dans un sens, et le troisième dans le sens qui précède ou suit celui-ci.

SUR LA GÉNÉRATION HARMONIQUE.

EST-CE aux expériences mal faites que nous sommes redevables du faux système généralement adopté sur la Génération harmonique ; ou est-ce à ce système que nous devons les fausses expériences ? Quoi qu'il en soit, il est dit par-tout que la *QUINTE* et la *QUARTE* sont engendrées avant la *TIERCE*, et que cette *Quinte* et cette *Quarte* sont les Consonnances parfaites (1).

C'est-là deux doubles erreurs extrêmement graves, qu'il importe de détruire. Je crois que c'est moins

(1) Plusieurs rangent la *Quarte* parmi les *Dissonnances*.

aux Musiciens qu'il faut s'en prendre , à cet égard , qu'aux calculateurs. La démangeaison de créer des systèmes et de faire tout cadrer avec les nombres , les a entraînés plus d'une fois au-delà de la vérité. C'est ce qui est arrivé par rapport à la *Génération harmonique*.

Après avoir représenté la Corde entière par le Son principal qu'elle rend en vibrant , dans toute son étendue , par 1, qui signifie l'entier, ils ont représenté l'octave par $\frac{1}{2}$, ce qui est très-bien , puisqu'il faut que la Corde se divise en deux parties égales , pour donner l'Octave du Son principal dans chacune de ses moitiés , $\frac{1}{2}$. Mais voici où l'erreur va naître d'une conséquence juste. Les mathématiciens ont dit : Après l'aliquote $\frac{1}{2}$ doit venir l'aliquote $\frac{1}{3}$. Ce tiers n'est pas la Quinte du Son générateur , mais l'Octave de cette Quinte , car chaque tiers de la longueur d'une Corde , toutes choses étant égales d'ailleurs , donne l'Octave juste de la Quinte du son produit par la Corde entière. Ainsi , d'après l'ordre des aliquotes , voilà donc la Quinte qui a un brevet de primogéniture sur la Tierce. Après $\frac{1}{3}$ vient $\frac{1}{4}$, et ce quart de la Corde , qui est la moitié de la moitié , donne par conséquent la double Octave du son principal ; ce Son là est à la Quarte juste du précédent. Voilà donc aussi la Quarte engendrée avant la Tierce. Quelle est la seconde conséquence juste à tirer de là , et qui sera une seconde erreur , c'est que la Quinte et la Quarte sont deux Consonnances parfaites , parce qu'elles sont engendrées , ainsi que l'Octave , avant la Tierce , qui n'est qu'une Consonnance imparfaite.

On voit donc , 1°. que du besoin de faire suivre

les aliquotes $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, on en a conclu la primogéniture de la Quinte et de la Quarte sur la Tierce.

2°. Que l'on conclut de cette Primogéniture que la Quinte et la Quarte sont des Consonnances parfaites. Pour se convaincre que cette primogéniture de la Quinte et de la Quarte sur la Tierce, est une erreur, il suffit d'écouter attentivement les Harmoniques d'une Note grave du Piano, si l'on a l'oreille assez fine pour les discerner; sinon, on peut s'en assurer sur un Violoncelle, sur le Monocorde ou sur un Violon, en faisant résonner une des Cordes de l'instrument avec l'archet, en le promenant sur la Corde un peu loin du chevalet; car, très-près du chevalet, on n'obtient que les Harmoniques les plus aigus. L'expérience la plus simple et la plus sûre est celle du Piano; elle ne manque jamais, et elle est constamment la même. Sur les autres instrumens, elle manque souvent, faute d'attraper le coup d'archet, qui force la Corde à se diviser, d'une manière très-sensible, dans les aliquotes qu'on en veut tirer. Il est donc très-utile de s'exercer à entendre ces Sons harmoniques au Piano, pour s'instruire par soi-même de la vérité. Le droit d'aînesse ravi à la Quinte et à la Quarte, au profit de la Tierce, il s'ensuit qu'elles ne doivent plus être rangées parmi les Consonnances parfaites.

Mais, si l'on me niait la vérité de l'expérience faite au Piano et sur les autres instrumens, comment faudrait-il faire pour prouver que la Tierce naît avant la Quinte et la Quarte? Le voici: comme il pourrait se faire que dans les Musiciens ou dans les philosophes qui raisonnent sans être Musiciens, l'esprit de système en imposât à l'oreille, j'appellerai un Mu-

sicien qui ignore la théorie ou un enfant bien organisé pour la Musique, et je lui ferai entendre alternativement une Quinte, une Quarte et une Tierce, et je lui demanderai, de ces trois ensembles de Sons, lequel lui fait le plus de plaisir. Il n'y a pas de doute qu'il ne réponde que c'est la Tierce. La Quinte lui plaira peu, et la Quarte le choquera. Je concluerai de-là que la Tierce est plus Consonnante que la Quinte, et que si la nature est conséquente et met de la graduation dans ses opérations, elle doit engendrer la Tierce immédiatement après l'Octave, parce qu'aucun intervalle n'est aussi consonnant qu'elle, après l'Octave, que l'on reconnaît pour le premier Harmonique. En partant de la Consonnance parfaite pour arriver à la Dissonnance, j'aurai cette graduation :

L'Octave, Consonnance parfaite ; la Tierce majeure (ou dixième), Consonnance imparfaite ; la Quinte (ou douzième), Demi-Consonnance ; la Septième mineure (ou quatorzième), Dissonnance la moins dissonnante. Voilà qui s'accorde avec le sentiment de l'oreille, avec la pratique, avec la raison, avec la nature, et avec la conséquence qu'on doit supposer que le CRÉATEUR a mis dans ses ouvrages. Et voici comme il faut représenter ces intervalles en chiffres.

Au lieu de représenter l'Octave par $\frac{1}{2}$, il faut la désigner par $\frac{2}{4}$; car deux quarts réunis font bien une moitié, la Tierce au-dessus par $\frac{2}{5}$, la Quinte par $\frac{2}{6}$, la Septième, par $\frac{2}{7}$, et ainsi de suite. Il est tout simple que la Tierce étant descendue ici d'une Octave, et la Corde qui la produit ayant le double de la longueur assignée dans les théories connues, soit repré-

sentée par $\frac{2}{5}$ au lieu de l'être par $\frac{1}{5}$; que, pour tout réduire au même Dénominateur, il est clair que la Quinte doit être représentée par $\frac{2}{6}$ au lieu de l'être par $\frac{1}{3}$; que la Septième, descendue d'une Octave, est naturellement représentée par $\frac{2}{7}$ au lieu de l'être par $\frac{1}{7}$.

Ce n'est donc pas moi qui ai classé les Consonances et les Dissonances, c'est la nature elle-même; et à supposer que la Nature ne les eût pas données par ordre dans le Type musical, il suffirait pour nous qu'elle les eût classées dans notre oreille; car si le Type musical était en opposition avec nos sensations, il devrait cesser dès-lors de nous servir de base et de modèle. C'est pour cela même que l'abbé *Feytou*, en inventant un prétendu *la*, qu'il écrit *7a* (1), en renversant la première lettre du nom de cette Note, a posé pour son système le sceau de la réprobation; car si ce *7a* qui est inadmissible en Musique, existait dans la résonnance d'un corps sonore, il suffirait lui seul pour renverser le système établi sur cette *Résonnance*. Mais ce *7a* est une fausse interprétation du Type musical, et par conséquent une double erreur.

Le phénomène de la *résonnance du corps sonore* n'est donc le Type de la Musique que parce que tout, dans *cette résonnance*, est absolument d'accord avec nos sensations; et si, par une bisarrerie qu'on ne peut soupçonner dans la Nature, il lui avait plu de former notre oreille sur un principe opposé à ce

(1) Voyez le volume de Musique de l'Encyclopédie méthodique, article *Basse-Fondamentale*.

Type, il nous deviendrait, dès-lors, totalement étranger.

Voici à quoi l'on peut infailliblement reconnaître une Consonnance ; c'est quand elle peut se renverser sans cesser d'être consonnante. Il n'y a que l'Octave, la Tierce, majeure ou mineure, et la Sixte, majeure ou mineure, qui aient cette prérogative ; l'Octave devient Unisson, la Tierce devient Sixte, et, réciproquement, la Sixte devient Tierce.

La *Quinte*, en se renversant, devient *Quarte*, et de Demi-Consonnance qu'elle était, elle devient Demi-Dissonnance ; nouvelle preuve certaine qu'elle n'est pas une *Consonnance parfaite*, mais même une *Consonnance imparfaite*. C'est moi qui leur impose ces noms, j'en conviens, mais c'est d'après leur effet. Il n'y a donc que des oreilles mal organisées, des oreilles..... qui puissent contester ces vérités.

Il n'y a donc qu'une seule Consonnance parfaite ; l'Octave, parce que ce qui est parfait est un, et n'admet ni nombre ni degré.

Il y a plusieurs Consonnances imparfaites, les Tierces et les Sixtes majeures ou mineures, parce que ce qui est imparfait admet pluralité et degrés. Il n'y a qu'une Demi-Consonnance, la *Quinte* ; et une Demi-Dissonnance, la *Quarte*, parce que ce sont les seuls intermédiaires entre la Consonnance et la Dissonnance.

Ce qui est parfait ne peut admettre aucune modification ; c'est pourquoi l'Octave ne souffre pas qu'on la tempère ; c'est-à-dire, qu'on la baisse un peu.

La *Quinte* souffre d'être affaiblie ; donc, encore une fois, la *Quinte* n'est point une *Consonnance parfaite* : la perfection est le véritable point, plus

bas, il n'est point atteint; plus haut, il est dépassé. Mais les Grecs regardaient la Quarte elle-même comme une Consonnance parfaite. Cela est vrai; mais n'êtes-vous pas convenus, d'après *J.-J. Rousseau* et plusieurs autres, d'une autorité respectable, que les Grecs ne connaissaient pas l'Harmonie? S'ils ne connaissaient pas l'Harmonie, ce n'est donc pas comme ensemble qu'ils considéraient la Quarte.

Ce que les Grecs appelaient Consonnances, c'était la première et la dernière Corde de chaque Tétra-corde, parce qu'elles étaient stables et ne variaient pas dans leur intonation. Par la même raison, les Tierces étaient des Dissonnances, parce qu'elles variaient, étant tantôt majeures et tantôt mineures.

La grande Question, de savoir si les Grecs ont connu ce que nous appelons l'HARMONIE, est décidée, par cela seul que chez eux la Quarte était une Consonnance parfaite, et la Tierce une Dissonnance; car une telle doctrine ne peut cadrer qu'avec une Musique purement *Melodique*. Il n'y a que la Musique à l'Octave, que les Grecs décoraient du titre de Symphonie, qui soit d'accord avec cette théorie; ils nommaient aussi Homophonie leur Musique à plusieurs voix ou instrumens chantant ou jouant à l'unisson: *Homo*, semblable; *phonie*, son. L'Antiphonie était la Musique pour des voix ou des instrumens exécutant à l'Octave: *Anti*, opposé; *phonie*, son, Sons opposés, pris dans le sens que les Sons graves sont opposés aux Sons aigus. *Anti* ne signifie donc pas ici *contraire à*, mais seulement différent, comme du grand au petit.

En considérant les Consonnances sous le rapport de l'UNITÉ, c'est l'*Octave* qui est la première; car

rien ne ressemble plus à un Son que son Octave. C'est le même portrait , mais rattaché de moitié harmoniquement , c'est-à-dire , dans toutes ses parties ; ensorte qu'un Son de quatre pieds a pour Octave un Son de deux pieds ; celui-ci un Son d'un pied ; ce dernier , un Son d'un demi-pied. C'est toujours le même objet , mais vu sous un angle moins grand de moitié.

La Tierce est la seconde Consonnance , sous le rapport de l'Unité.

La troisième est la Sixte.

La Consonnance qui a le moins de VARIÉTÉ , c'est l'*Octave* ; car , renversée , c'est l'unisson ou la même intonation.

La moins variée , après celle-ci , c'est la Tierce. Des trois Consonnances complètes , celle qui l'emporte pour la VARIÉTÉ , c'est la *Sixte*.

La Quinte a trop de *variété* et pas assez d'*unité* ; elle pèche par excès et par défaut.

La Quarte a moins d'*unité* encore que la Quinte , et approche on ne peut davantage de la Dissonnance.

N. B. Il faut observer que c'est de l'UNITÉ et de la VARIÉTÉ d'accord dont j'ai parlé jusqu'ici , dans cet article.

Le septième mineure n'a point d'*unité d'accord* ; mais elle a de l'*Unité de Ton* ; car si elle était entièrement privée de l'une et de l'autre , elle serait inadmissible en bonne Composition. Elle acquiert de l'unité d'accord , en y joignant la Tierce ou la Quinte de la Note fondamentale.

La septième mineure a toute l'*Unité d'accord et de Ton* dont elle est susceptible , quand elle est jointe , diatoniquement , à un Accord parfait majeur. Elle

ne peut être ajoutée , *diatoniquement* , qu'à l'Accord parfait majeur de la Dominante. C'est pourquoi , de tous les Accords de Septièmes , celui-là est le plus agréable à l'oreille : c'est aussi celui dont l'usage est le plus fréquent et le plus étendu , celui dont la direction vers la Tonique est la plus marquée , et dont la destination la plus naturelle n'est jamais changée , sans que l'oreille n'en témoigne plus ou moins de surprise.

La Septième mineure , ajoutée à un Accord parfait mineur , forme un Accord qui a moins d'unité de Ton que celui de la Dominante.

Dans cet Accord , la Modulation y est moins prononcée , 1°. parce qu'il n'a point une tendance aussi marquée vers un second Accord ; 2°. parce que cette tendance , fût-elle aussi marquée , le but vers lequel il pencherait , n'étant pas le grand but , n'étant pas la Tonique , il comporterait toujours moins d'*Unité*.

Il faut observer encore que la Tonique elle-même , n'est le grand but que dans les repos de Période ou de Phrase. Dans tout autre endroit , elle rentre dans la classe des simples particulières , et doit être traitée comme elles.

CHAPITRE IX.

SECTION I^{re}.

Des Cadences harmoniques dont l'Antécédent est un Accord de Septième, et de la Préparation.

LES Cadences dont l'Antécédent et le Conséquent sont également composés de deux tierces, étant analysées, je vais traiter de celles dont l'Antécédent est composé de trois Tierces consécutives, qui forment ce qu'on nomme *un Accord de Septième*.

Les Conséquens de ces Cadences seront les mêmes que ceux des Cadences de deux Tierces; car tout véritable Conséquent d'une Cadence doit être un Accord parfait majeur ou mineur, puisque tout Conséquent doit former un repos, au moins instantané. Donner, pour Conséquent, à une Cadence, un Accord dissonnant, c'est éviter la Cadence, et non la former: c'est ce qu'on verra dans le chapitre XI.

Je vais remettre, ici, sous les yeux, les sept Accords de Septième, dont chacun va devenir l'Antécédent de sept Cadences différentes. (*Pl. 8, fig. A.*)

Les Accords de Septième ne sont pas autre chose que les sept Accords, composés de deux Tierces, auxquels une troisième Tierce est ajoutée, à chacun, et par-dessus les deux autres.

Les trois Accords-parfaits majeurs auxquels la Septième est ajoutée, sont écrits avec des Rondes.

Les trois Accords-parfaits mineurs sont écrits avec des Blanches.

L'Accord-imparfait diatonique est écrit avec des Noires , sans queues.

La Septième , ajoutée à l'Accord-parfait majeur de la Dominante , est écrite avec une Noire , sans queue , comme les trois autres Septièmes mineures ajoutées aux trois Accords-parfaits mineurs.

La Septième majeure , ajoutée à l'Accord-parfait majeur de la Tonique et à celui de la Quarte , est désignée par une Croche.

La Septième mineure , ajoutée à l'Accord-imparfait de la Note sensible , est désignée par une Blanche , pour faire mieux remarquer que c'est une Tierce majeure ajoutée à deux mineures.

Les six Accords-parfaits du genre Diatonique , *diatonique* ou *primitif* , se rangent naturellement en deux classes.

Ceux de *première ligne* , de la ligne droite , sont les trois Accords-parfaits majeurs , parce qu'ils ont pour Note fondamentale , l'un , la dominante ; l'autre , la Tonique , et la troisième , la Quarte , qui sont les trois Notes principales du Ton. (*Pl. 8 , fig. B.*)

Ceux de *seconde ligne* , de la ligne oblique , sont les trois Accords-parfaits mineurs qui ont pour Note fondamentale , l'un , la troisième Note du Ton ; l'autre , la sixième ; et le dernier , la seconde Note du Ton.

Employer les trois premiers , c'est suivre la ligne directe de *la modulation* : employer les trois derniers , c'est décrire une ligne oblique à l'égard de la première.

Le septième Accord , composé de deux Tierces mineures , est la véritable clé du Ton. Cela est tout

simple, puisqu'il est le seul de sa nature dans le Genre diatonique; car, qu'est-ce qui nous fait distinguer un objet d'un autre objet? Ce n'est pas ce qu'il a de conforme avec l'autre, mais ce qu'il a de différent. Les trois Accords-parfaits majeurs, pris *isolément*, présentent trois Tons majeurs différens; les trois Accords-parfaits mineurs présentent également trois Tons mineurs: il n'y a donc que le seul Accord-imparfait qui rende le Ton sensible. C'est lui qui est le mot de l'énigme; c'est lui qui, une fois entendu, fait connaître la dépendance de tous les autres: à sa livrée, on sait chez qui l'on est.

Quand on veut représenter un Ton par une série élémentaire de Quintes, prises en descendant, c'est par la fausse Quinte qu'il faut la commencer, et non pas la finir. *Fa, si-mi, la-ré, sol-ut.* (Pl. 8, fig. C.)

De cette manière, on sait aussitôt dans quel Ton l'on est; et la Tonique, le but de tous les buts, termine naturellement la carrière.

Ces premières idées assises, analysons maintenant les sept Accords-de-Septième. (Pl. 8, fig. A.)

Le premier est l'Accord de Septième de la Dominante; c'est une Septième mineure, ajoutée au-dessus d'un Accord-parfait majeur.

Ce qui nous frappe le plus dans un Accord de deux Tierces, c'est la première. L'impression dominante vient donc de la base d'un Accord fondamental, et non du sommet. Cela est si vrai, que ce qui donne la sensation du mode, c'est la première Tierce de l'Accord-parfait de la Tonique, et la première Tierce de l'Accord-parfait de la Quarte.

Ut-mi, fa-la, rendent le Mode majeur.

Ut-mi, bémol, fa-la, bémol, rendent le Mode mi-

neur. L'impression de la seconde Tierce est absorbée par celle que produit la première, ensorte que la seconde Tierce de l'Accord-parfait majeur, qui est mineure, ne donne point l'idée du Mode mineur; pas plus que la seconde Tierce d'un Accord-parfait mineur, qui est une Tierce majeure, ne donne l'idée du Mode majeur.

La Tierce *sol-si*, séparée de tout autre Accord, donnerait la sensation du Ton de *sol* majeur. Le *ré*, ajouté, n'y changerait rien; mais le *fa* naturel, qui forme une fausse Quinte avec le *si*, fausse Quinte, qui est la clé du Ton d'*Ut*, viendrait détruire l'idée du Ton de *sol*, et la remplacer par celle, plus certaine, du Ton d'*Ut*. Mais est-ce du Ton d'*Ut* majeur ou du Ton d'*Ut* mineur, que cette fausse Quinte et cette Septième mineure donneraient l'idée? La fausse Quinte n'étant pas la clé du Mode, mais celle du Ton *seulement*, le Mode est encore indécis quand cette fausse Quinte, ou l'Accord de Septième de la Dominante, dont elle fait partie, se fait entendre, à moins que l'un ou l'autre n'ait été précédé de la Tierce mineure, de la Tonique ou de la Tierce mineure, de la Quarte, toutes deux essentiellement destinées, par la Nature, à caractériser le Mode.

En conséquence, l'Accord de Septième de la Dominante est plein de l'Unité de Ton; mais il laisse en suspens sur le Mode, toutes les fois qu'il n'est pas précédé des Notes qui le caractérisent.

Comme je l'ai dit pages 95 et 96, cet Accord a toute l'Unité d'Accord que peut comporter un Accord de Septième. D'abord, parce qu'il a pour base un Accord-parfait majeur, qui est de tous les Ac-

cords le plus *un* ; ensuite , parce qu'une Tierce Mineure , ajoutée au-dessus de la troisième Note d'un Accord-parfait , et qui forme un intervalle de Septième mineure avec la Note fondamentale , détruit plus l'équilibre de l'Accord que son unité.

En détruisant son équilibre , elle le force au mouvement ; mais si cet Accord est l'Antécédent d'une Cadence harmonique , il doit naturellement marcher : ajouter au besoin de sa marche , et y donner une direction plus déterminée , ce n'est pas détourner l'Accord de son but , c'est l'obliger davantage à y tendre ; et c'est - là précisément ce que fait la Septième , ajoutée à l'accord-parfait de la Dominante , le *fa* , ajouté à *sol-si-ré*.

Le second Accord de Septième , *la-ut-mi-sol* , a bien moins d'Unité d'Accord et de Ton , quoiqu'il renferme l'Accord de la Tonique *ut-mi-sol*. Il a moins d'Unité d'accord , parce qu'il a pour base un Accord-parfait mineur , qui est moins un que l'Accord-parfait-majeur , puisqu'il ne naît qu'après ce dernier.

Pendant plusieurs siècles , on n'a point osé terminer un seul morceau de Musique (*en mineur*) , par l'Accord-parfait mineur.

La Tierce de Picardie , qui est fameuse parmi les Musiciens , n'est pas autre chose que la Tierce-majeure , employée pour finir un Morceau mineur.

Est-ce par instinct ou par raisonnement qu'on en a si long-tems usé de la sorte ? Quoi qu'il en soit , il est certain que l'Accord-parfait majeur est le plus *un* de tous les Accords parfaits ; et c'est aussi le premier que donne la Nature.

La Septième mineure , ajoutée à cet Accord-par-

fait mineur, a moins d'unité, parce que, comme je l'ai dit aussi page 96, le but vers lequel elle fait principalement tendre l'Accord auquel elle se joint, n'est ni la Tonique ni la Dominante, mais la seconde Note du Ton, ce qui engage à suivre la ligne oblique, la ligne mineure où sont les trois Accords *LA-UT-MI*, *ré-fa-la*, *mi-sol-si*, au lieu de faire reprendre la ligne droite, la ligne majeure, où l'on trouve *Ut-mi-sol*, *sol-si-ré* et *fa-la-ut*.

Le troisième Accord de Septième, celui *si-ré-fa-la*, composé d'une Tierce-majeure, ajoutée à l'Accord-imparfait Diatonique et sensible, a plus d'Unité de Ton que le précédent, puisqu'il a pour base la clé du Ton, *si-ré-fa*; mais il a encore moins d'Unité d'Accord et d'équilibre que le précédent.

La Tierce majeure *fa-la*, comme toute Tierce majeure ajoutée au - dessus d'un Accord de deux Tierces, nuit beaucoup à l'Unité. Cependant, cette Tierce majeure est bien moins Dissonnante ici qu'ajoutée à un Accord-parfait majeur. Il faut observer qu'elle ne peut être ajoutée à un Accord-parfait mineur, que dans le Genre Chromatique.

Le quatrième Accord de Septième, celui de la Tonique *Ut-mi-sol-si*, composé d'une Tierce majeure, ajoutée à un Accord-parfait majeur, pèche contre l'Unité d'accord par la Tierce majeure *ut-mi*, en opposition avec celle *sol-si*. Cet Accord sort de la *Voix* par le Triton implicite *fa-si*. Exemple : *UT*, *ré-MI*, *fa-SOL*, *la-SI*; et ce Triton est d'autant plus choquant, qu'il est placé à l'extrémité de l'Accord; et quoi qu'il n'y soit que sous-entendu, cela n'en diminue que fort peu la dureté.

UT-mi et *sol-si* font l'effet de l'affirmation et de

la négation de la même chose à-la-fois, ce qui est une absurdité. Pour parer à ce défaut d'Unité dans cette Proposition musicale, il faut suppléer à l'Unité simultanée de son Antécédent par l'Unité successive.

Il faut préparer l'esprit et l'oreille à entendre cet Accord.

Pour l'oreille, il faut en atténuer la Dissonnance; et pour l'esprit, il faut le prémunir contre une fausse interprétation de cette dissonnance. C'est en faisant précéder le *si* de l'Accord *ut-mi-sol-si* par l'*ut* au-dessus, que l'on remplira ce double but. C'est de-là que naît la loi de la *Préparation*. (*Pl. 8, fig. D.*)

SECTION II.

De la Préparation.

On ne prépare pas les Accords; mais certains d'entr'eux ont besoin qu'on prépare l'oreille et l'esprit à les entendre. Sans cette précaution, ils seraient repoussés; par l'oreille, comme discordans; et par l'esprit, comme absurdes ou amphibologiques.

Ainsi, toutes les fois que la Dissonnance sera trop forte, ou présentera deux sens opposés, il faudra user de la *Préparation*.

On l'emploiera à l'égard de l'Accord de Septième majeure et Tierce majeure de la Quarte, comme à celui de Septième de la Tonique. (*Pl. 8, fig. E.*)

Ils sont harmoniquement semblables, mais non mélodiquement. (*Pl. 8, fig. F.*)

Le Triton est implicitement contenu dans la partie inférieure de l'Accord *fa-la-ut-mi*; au lieu que

dans celui de la Tonique , c'est dans la partie supérieure qu'il est sous-entendu :

FA *sol* LA *si* UT *ré* MI,

UT *ré* MI *fa* SOL *la* SI,

Cette préparation doit avoir lieu aussi pour tous les renversemens de ces deux Accords ; car la Septième majeure y devient Seconde mineure , qui est plus Dissonnante encore que la Septième majeure. (*Pl. 8, fig. G.*)

Ce qui est dissonnant à un certain point , en Musique , est ce qui serait absurde en raisonnement ; or, une Seconde mineure étant une *Discordance*, et non pas seulement une Dissonnance , elle doit être rejetée , si elle n'est point préparée.

La Musique a ses doubles sens , comme les langues de convention ; et ce sont ces misérables calembourgs que beaucoup de petits compositeurs modernes nous donnent pour de la science. Rien , à mon avis , ne décèle davantage la stérilité de leur génie , ni l'ignorance et le mauvais goût de ceux qui y applaudissent. Cependant , il ne faut pas confondre le double-sens avec le contre-sens ; on doit toujours s'abstenir de faire un contre-sens ; mais un double-sens peut être heureusement employé par l'esprit. Le sens double , l'amphibologie , n'est pas le double sens. Il y a défaut de jugement dans le sens double ; il y a abus de l'esprit dans le double sens. La lumière manque dans le premier cas ; dans le second , deux chemins sont éclairés à-la-fois et à dessein. C'est ce que je ferai plus amplement connaître , quand nous serons parvenus aux *Transitions*.

Le cinquième Accord de Septième de cet exem-

ple, celui de la Seconde Note, *ré-fa-la-ut*, est harmoniquement semblable à celui de la Sixte, *la-ut-mi-sol*.

Le sixième Accord, celui de la Tierce, *mi-sol-si-ré*, est harmoniquement semblable à tous deux; c'est, dans chacun, une Septième mineure ajoutée à un Accord-parfait mineur; mais aucun des trois n'est pareil aux deux autres; car il n'y a point de synonymes dans les Accords du même Ton. Ils diffèrent tous, mélodiquement, les uns des autres; et sans cette différence, la confusion ou l'ambiguïté naîtrait à chaque Mesure.

Le septième Accord de Septième est celui de la Quarte, *fa-la-ut-mi* (1).

On peut se dispenser de préparer la Septième-majeure de cet Accord par l'Octave, lorsqu'on fait successivement entendre les Notes de cet Accord, en commençant par l'une des trois premières (*pl.* 8,

(1) Je dis la Quarte au lieu de dire la Quatrième Note du Ton, parce que cette expression est plus abrégée; cependant, à proprement parler, les mots Tierce, Quarte, Quinte et Sixte ne désignent pas le rang qu'occupent les Notes dans la Gamme, mais le nombre de degrés qu'il y a d'une Note à une autre, en comptant le point de départ et celui d'arrivée. D'*ut* à *fa*, il y a une Quarte, parce qu'*ut* compte pour le premier degré, *ré* pour le second, *mi* pour le troisième, et *fa* pour le quatrième.

D'après mon système, qui place la Tonique au centre, je devrais dénommer différemment les Notes de la Gamme; mais je me sers des anciennes dénominations pour être plus sûrement entendu, ne voulant pas imiter ce qu'on a fait à l'égard des poids et mesures, afin de ne pas jeter la confusion parmi le peuple Musicien.

fig. H, I, K), parce qu'ici, l'oreille est suffisamment préparée à entendre la Dissonnance *fa-mi* ou *mi-fa*, et que l'esprit ne peut se méprendre ni sur le Ton, ni sur le Mode. Ceci s'applique également à l'accord de Septième de la Tonique. (*Pl. 8, fig. L.*)

On peut aussi faire entendre la Septième et la Neuvième avant l'Octave; mais il faut que toutes deux soient sauvées par l'Octave elle-même. (*Pl. 8, fig. M, N.*)

SECTION III.

Des quarante-neuf Cadences, formées par les sept Accords de Septième, servant chacun d'Antécédent aux sept Accords de deux Tierces.

Je ne répéterai pas ici, à l'égard des Accords de Septième, les règles déjà énoncées sur la Salvation, la Résolution ou l'Attraction et l'Affinité. Elles sont les mêmes à l'égard des Accords de Septième qu'à celui des Accords-parfaits ou imparfaits. Il n'y a, dans un Accord de Septième, qu'une Note de plus, qui, comme toutes les autres, doit ou rester en place, ou céder à l'Attraction de la Note au-dessous ou au-dessus.

Toute Septième mineure ne doit donc pas toujours descendre, comme il est dit dans presque tous les traités d'Harmonie; et toute Septième majeure ne doit pas non plus toujours monter; cela dépend du chemin que l'on prend, de la Cadence que l'on forme.

Le Conséquent de chaque Cadence exige de son Antécédent un mouvement différent; et comme cha-

que pays a ses lois et ses usages , auxquels il faut que celui qui y entre , se conforme , de même tout premier Accord d'une Cadence Harmonique doit se soumettre aux lois du Second , qui est le maître du terrain. Mais ce maître n'est jamais capricieux ni tyran ; il n'exige de son Antécédent que ce qui est nécessaire au maintien de l'Unité , dans la Variété même.

S'il n'est la Tonique , s'il n'est le chef des chefs , le Conséquent se garde bien lui-même de manquer à la subordination , et ne s'avise jamais , sinon dans les ouvrages des ignorans et des brouillons , de se créer centre du Ton , tandis qu'il ne l'est que d'un repos passager ou d'un Hémistiche.

La Dominante seule partage , en certains cas , l'empire avec la Tonique. Celle-ci conserve cependant une suprématie bien marquée sur l'autre , puisque rien ne se finit sans elle. N'ayant point de sceau à appliquer aux opérations , elle ne peut en user , à cet égard , comme les chefs des états ; mais elle y sert elle-même de cachet ; car dans les langues naturelles , on ne peut se faire représenter , on paie de sa personne.

Pour entretenir véritablement l'Unité , il faut éviter de faire deux Quintes justes , et même une fausse Quinte et une juste , *dans la même Cadence* , par degrés conjoints ou par mouvemens semblables , soit dans les Parties extrêmes , soit dans les Parties intermédiaires , ou soit d'une partie intermédiaire avec une des deux extrêmes. Les deux Quintes justes détruisent l'Unité ; une fausse Quinte et une juste y nuisent.

Deux Tierces majeures , par degrés conjoints , faisant entendre le Triton successif ^{la si} _{fa sol} , qui pré-

sente deux Tons différens , ont besoin d'être préparées, ou accompagnées de manière à faire connaître leur dépendance, qui doit toujours être assez sensible pour que l'oreille ne puisse s'y méprendre.

Le Triton qui résulte de deux Tierces majeures qui se suivent ^{la si}_{fa sol}, dans l'exemple de la *pl. 8, fig. E*, ne fait pas un mauvais effet, parce que l'oreille est suffisamment préparée à l'entendre par le chant *fa-mi-ré*, qui est au Dessus, et ne laisse point de doute sur le Ton, qui est celui d'*Ut* majeur. Il s'agit donc de ne présenter qu'un seul Ton à-la-fois, et de manière à ce que l'auditeur instruit ne puisse s'y méprendre. Il faut aussi que celui qui écoute, sans autre science que de bonnes oreilles, ne soit jamais blessé à un certain point. Je dis à un certain point; car il est quelques Dissonnances légitimes qui déplaisent à ceux qui n'ont pas l'habitude de les entendre, et qui n'en apperçoivent pas d'avance la Résolution.

On évitera les deux Octaves de suite par mouvemens semblables ou par degrés conjoints, comme *destructives* de la Variété, à moins que ces Octaves ne servent, à dessein, à renforcer la Basse ou le Dessus, ou même une Partie intermédiaire, ou enfin lorsque ces Octaves sont la seule Harmonie employée pendant une phrase ou une période.

Voyez *pl. 9, fig. A, B, C, D, E, F, G*, les 49 Cadences, dont chacune a pour Antécédent l'un des sept Accords de Septième, et pour Conséquent l'un des sept Accords, composés de deux Tierces.

Chaque Accord de Septième a sept manières de se Résoudre.

Celui de la Dominante passe successivement à

l'Accord-parfait mineur de la Sixte ; à l'Accord-imparfait de la Septième Note , à l'Accord-parfait majeur de la Tonique , à l'Accord-parfait mineur de la seconde Note , à l'Accord-parfait mineur de la Tierce , à l'Accord-parfait majeur de la Quarte , et enfin , à l'Accord-parfait majeur de la Dominante elle-même. Il faut examiner ces exemples avec attention , et remarquer qu'on a eu soin d'y éviter tout ce qui nuit à l'Unité et à la Variété.

L'Accord de Septième de la Sixième Note du Ton , que j'appelle *la Sixte* , pour abrégé , parce que je sous - entends ces mots , Accord de Septième de la *Note qui fait un intervalle de Sixte avec la Tonique* , cet Accord , comme celui de la Dominante , comme celui des six autres Notes , passe aussi , et successivement , aux sept Accords de deux Tierces.

Un coup-d'œil attentif sur les exemples de la pl. 9 , fig. B , y fera découvrir tout ce qu'il est inutile de répéter ici. Il en est de même pour tous les autres Accords de Septièmes.

La planche 10 offre les 49 mêmes Cadences , mais classées par espèce ; c'est-à-dire , que toutes les Cadences à la Seconde s'y suivent ; puis celles à la Tierce , celles à la Quarte , celles à la Quinte , celles à la Sixte , celles à la Septième , et enfin , celles à l'Octave.

Les Cadences à l'Octave sont de véritables Cadences , même d'un Accord parfait à un Accord parfait , où aucune Note ne change ; à plus forte raison pour celles dont l'Antécédent est un Accord-de-Septième , puisqu'alors il y a passage d'une Note à une autre.

CHAPITRE X.

Des Cadences dont l'Antécédent est un Accord de Neuvième.

UN Accord de Neuvième a moins d'unité de Ton et d'Accord qu'un Accord de Septième. C'est le *maximum* de Dissonnance où peut être porté un Accord.

Les deux ou trois Quintes justes qui se trouvent dans chacun de ces Accords, y nuisent beaucoup à l'Unité qui repose sur le concours des Notes d'un Accord à produire un seul effet, et à tendre, ensemble, vers le même but, vers le même Conséquent.

Dans *la-ut-mi-sol-si*, Accord de Neuvième de la Sixième Note du Ton, les trois Quintes justes *la-mi*, *ut-sol*, *mi-si*, ne concourent pas bien au même effet. Les deux extrêmes sur-tout *la-mi* et *mi-si* semblent toutes deux vouloir l'emporter l'une sur l'autre, et tendre chacune à devenir Quinte principale de l'Accord. L'oreille, tourmentée de ce débat, demande à être éclaircie sur les droits respectifs de ces Quintes. Elle veut qu'on lui fasse connaître comment elles tiennent au Ton.

Pour la satisfaire, il faut donc faire usage de la Préparation, puisque les Notes intermédiaires de cet Accord *ut* et *sol*, ne sont pas assez puissantes pour établir l'union entre les deux Quintes rivales, *la-mi* et *mi-si*.

Cette observation s'applique à tous les Accords du même genre, et fait appercevoir la raison de l'em-

ploi peu fréquent des Accords de Neuvième, qui renferment tous des élémens agissans de Discorde.

L'Unité suppose une dépendance mutuelle des Notes les unes envers les autres, et une dépendance générale de toutes à l'égard de la Tonique, qui est leur chef.

Hors l'UNITÉ, point d'ordre ni de paix, point d'Accords, point de Ton, point de Musique, point de famille, point d'état, point de planète, point d'Univers.

Le Type suprême de l'Unité sensible, c'est l'*Univers* lui-même. Le Type suprême de l'Unité intellectuelle, c'est DIEU.

L'Unité n'est donc pas seulement la base des beaux-arts, mais celle de tout ce qui existe de bien et d'ordonné : la Discordance, en Musique, est synonyme d'anarchie en politique.

Examinons maintenant les Accords de Neuvième (*Pl. II, fig. A.*)

Le premier, *sol-si-ré-fa-la*, Accord de Neuvième de la Dominante, est moins dépourvu d'Unité que les six autres.

La fausse Quinte *si-fa*, cette Quinte caractéristique du Ton d'Ut, rattache le *la*, Tierce majeure du *fa*, au *sol* et au *si*; mais ce *la* aurait encore plus d'Unité avec le *si* et le *sol*, si le *ré*, dont il est la Quinte juste, était supprimé. C'est ce que beaucoup de bons compositeurs font, sans s'en rendre raison, autrement que par la sensation qu'ils éprouvent.

La Quinte principale *sol-ré* est rivalisée par celle *ré-la*; et sans la fausse Quinte *si-fa*, qui subordonne cette dernière à la première, *sol-ré*, le combat deviendrait presque égal, si la Base d'un Accord n'avait,

par cela même qu'elle en est la Base, une influence prépondérante.

Dans cette première Cadence, qui est une Cadence à la Seconde : SOL-si-ré-fa-la, LA-ut-mi-la,

Le *la* passe à *la*; *fa* à *mi*; *ré* à *ut*; *si* à *ut*, et non pas à *la*, pour éviter les deux Quintes $\begin{smallmatrix} fa & mi \\ si & la \end{smallmatrix}$. Le *sol* monte à *la*.

Dans la seconde Cadence, qui est une Cadence à la Tierce : SOL-si-ré-fa-la : SI-ré-fa-si,

Le *la* passe à *la*, le *fa* à *fa*, le *ré* à *ré*, le *si* à *si*, le *sol* à *si*.

Dans la Cadence à la Quarte, SOL-si-ré-fa-la : UT-mi-sol,

Le *la* descend à *sol*, le *fa* à *mi*, le *ré* monte à *mi*, et ne descend pas à *ut*, pour éviter les deux Quintes justes $\begin{smallmatrix} la & sol \\ ré & ut \end{smallmatrix}$. Le *si* se sauve par *ut*, et le *sol* y passe aussi.

Dans la Cadence à la Quinte : SOL-si-ré-fa-la, LA-ré-fa-la,

Le *la* passe à *la*, le *fa* passe à *fa*, le *ré* à *ré*; le *si* et le *sol* se sauvent par *la*.

Dans la Cadence à la Sixte, SOL-si-ré-fa-la, SOL-si-MI-sol,

La se sauve par *sol*, *fa* par *mi*, *ré* par *mi*; le *si* passe à *si*, le *sol* à *sol*.

Dans la Cadence à la Septième, SOL-si-ré-fa-la, LA-ut-FA-la,

La passe à *la*, *fa* à *fa*, *ré* descend à *ut*, *si* monte à *ut*, *sol* à *la*.

Dans la Cadence à l'Octave, SOL-si-ré-fa-la, SOL-si-ré-sol, *fa* et *la* se sauvent par *sol*; les trois autres parties sont immobiles, ou répètent les mêmes Notes que dans l'Antécédent.

L'Accord de Neuvième de la Sixte : *LA-ut-mi-sol-si*, est préparé ici par l'Accord-parfait de la même Note. Cet Accord ne peut se faire entendre sans Préparation, vu le peu d'Unité qui règne entre les parties qui le composent; c'est donc par une idée précédente qu'il faut rattacher celle de cet Accord à l'Unité de Ton.

Dans la Cadence à la Seconde : *LA-ut-mi-sol-si* : *Si-ré-fa-si*. Le *si* reste sur *si*; le *sol* descend à *fa*, le *mi* à *ré*; l'*ut* monte au *ré* et ne descend pas à *si*, à cause des deux Quintes $\begin{smallmatrix} \text{sol} & \text{fa} \\ \text{ut} & \text{si} \end{smallmatrix}$. Le *la* se sauve par *si*.

Dans la Cadence à la Tierce, *LA-ut-mi-sol-si*, *Sol-ut-mi-sol-ut*, le *si* monte à *ut*; le *sol*, le *mi* et l'*ut* sont immobiles; le *la* se sauve par *sol*.

Dans la Cadence à la Quarte, *LA-ut-mi-sol-si*, *Ré-fa-fa-la*, le *si* descend à *la*, le *sol* à *fa*; *mi* monte à *fa* et ne peut descendre à *ré*, à cause des deux Quintes justes $\begin{smallmatrix} \text{si} & \text{la} \\ \text{mi} & \text{ré} \end{smallmatrix}$.

L'*ut* monte à *ré*; le *la* y passe aussi.

Dans la Cadence à la Quinte, *LA-ut-mi-sol-si*, *sol-si-mi-sol-si*. Le *si*, le *sol* et le *mi* restent en place; l'*ut* se sauve par *si*, et le *la* par *sol*.

Dans la Cadence à la Sixte, *LA-ut-mi-sol-si*, *la-ut-fa-fa-la*, le *si* descend à *la*, *sol* à *fa*, *mi* monte à *fa*; *ut* et *la* sont immobiles.

Dans la Cadence à la Septième, *LA-ut-mi-sol-si*, *si-ré-sol-si*, *si* et *sol* sont immobiles; *mi* descend à *ré*; *ut* monte à *ré*, et *la* à *si*.

Dans la Cadence à l'Octave *LA-ut-mi-sol-si*, *LA-ut-mi-la-ut*, *si* monte à *ut*, *sol* à *la*; *la*, *ut* et *mi* restent immobiles.

L'Accord de Neuvième mineure *Si-ré-fa-la-ut*, est un des plus dissonnans que l'on puisse employer. L'Accord-parfait majeur *fa-la-ut*, et l'Accord-imparfait *si-ré-fa* s'y combattent d'une manière violente, et, malgré la préparation, cet Accord conserve une grande dureté.

Dans la Cadence *Si-ré-fa-la-ut*, *Ut-mi-sol-ut*, *ut* demeure en place, *la* descend à *sol*, *fa* à *mi*, *ré* monte forcément à *mi*, à cause des deux Quintes justes ^{*la sol*}_{*ré ut*}. *Si* se sauve par *ut*.

Dans la Cadence à la Tierce, *Si-ré-fa-la-ut*, *la-ré-fa-la-ut*, *ut* se sauve par *ré*; *la*, *fa* et *ré* demeurent en place. Le *si*, suspendu un moment, se sauve par *la*.

Dans la Cadence à la Quarte, *La-si-ré-fa-ut*, renversement de *Si-ré-fa-la-ut*, *sol-si-mi-sol*, l'*ut* descend à *si*, *fa* monte à *sol*, *ré* à *mi*; *si*, qui en gâte l'effet, reste à *si*, et *la* descend à *sol*.

« Fuyez des mauvais Sons le concours odieux. »

Ce vers de *Boileau* peut s'appliquer à toute cette série de Cadences ayant pour Antécédent l'Accord *si-ré-fa-la-ut*.

Dans la Cadence à la Quinte, *la-si-ré-fa-la-ut*, *Sol-si-ré-sol*, *ut* se sauve par *si*, *fa* par *sol*; *ré* et *si* sont immobiles, et *la* se sauve par *sol*.

Dans la Cadence à la Septième, *la-si-ré-fa-ut*, *La-ut-mi-ut*, *ut* passe à *ut*, *fa* à *mi*, *ré* à *ut*, *si* à *la*, et le *la* est immobile.

Dans la Cadence à l'Octave, *la*, *si*, *ré*, *fa*, *ut*, *Si-si-ré-fa-si*, l'*ut* descend à *si*; *fa*, *ré* et *si* sont immobiles, et la Basse *la* monte à *si*.

Il faut remarquer qu'il n'est pas indifférent d'entasser toutes les Dissonnances dans la même Octave, ou de les disperser dans plusieurs. Ce dernier moyen doit s'employer chaque fois qu'on a besoin d'atténuer leur dureté. Il faut mettre ensemble ce qui concourt au même but, et en éloigner ce qui s'y oppose.

Dans la Cadence à la Seconde, *Ut-mi-sol-si-ré, fa-la-ré*, renversement de *ré-fa-la*, *ré* passe à *ré*, *si* descend à *la*, *sol* à *fa*, *mi* monte à *fa*, et *ut* passe aussi à *fa*.

Dans la Cadence à la Tierce, *Ut-mi-sol-si-ré, si-mi-sol-si*, *ré* monte à *mi*; *si*, *sol* et *mi* sont immobiles, et *ut* descend à *si*.

Dans la Cadence à la Quarte, qui suit celle-ci, *ré* descend à *ut*, *si* à *la*, *sol* monte à *la*, et ne peut descendre à *fa* sans former deux Quintes justes ^{*ré ut*}_{*sol fa*}, ce qui est une faute grave. *Mi* monte à *fa*; *ut* reste en place.

Dans la Cadence à la Quinte qui suit celle-ci, *ré* passe à *ré*, *si* et *sol* sont immobiles, *mi* descend à *ré* et *ut* à *si*.

Dans la Cadence à la Sixte, *Ut-mi-sol-si-ré, ut-mi-la-mi*, *ré* monte à *mi*; *si*, préparé par *ut*, descend à *la*. *Sol*, contre la loi qui défend les deux Quintes de suite, monte à *la*, parce que les deux Quintes ^{*ré mi*}_{*sol la*} sont tellement masquées, que l'oreille ne les y apperçoit pas. Cependant, il faut encore préférer de faire descendre ce *sol* de quinte sur *ut*, à employer les deux Quintes justes de suite; *mi* et *ut* sont immobiles.

Dans la Cadence qui suit celle-ci, *ré* passe à *ré*,

si à *si* ; *sol* descend à *fa*, *mi* descend à *ré*, et *ut* y monte.

Dans la Cadence à l'Octave qui suit la précédente, *ré* monte à *mi*, *si* à *ut* ; *sol*, *mi* et *ut* demeurent immobiles.

Dans la Cadence à la Seconde, *RÉ-fa-la-ut-mi*, *MI-sol-si-mi*, le *mi* est immobile, l'*ut* descend à *si*, *la* à *sol*, *fa* monte à *sol*, pour éviter les deux Quintes ^{*ut si*}_{*fa mi*}, et *ré* monte à *mi*.

Dans la Cadence à la Tierce, *RÉ-fa-la-ut-mi*, *ut-fa-la-ut-fa*, *mi* se sauve par *fa* ; *ut*, *la* et *fa* sont immobiles, et *ré* se sauve par *ut*.

Dans la Cadence à la Quarte, *RÉ-fa-la-ut-mi*, *ré-sol-si-si-ré*, *mi* descend à *ré*, *ut* à *si*, *la* monte à *si*, et *fa* à *sol* ; *ré* demeure immobile.

Dans la Cadence à la Quinte, *RÉ-fa-la-ut-mi*, *ut-mi-la-ut-mi*, *mi*, *ut* et *la* sont immobiles ; *fa* descend à *mi*, et *ré* à *ut*.

Dans la Cadence à la Sixte, *RÉ-fa-la-ut-mi*, *ré-fa-si-si-ré*, *mi* descend à *ré*, *ut* à *si*, *la* monte à *si* ; *fa* et *ré* sont immobiles.

Dans la Cadence à la Septième, *RÉ-fa-la-ut-mi*, *mi-sol-ut-mi*, *mi* et *ut* sont immobiles ; *la* descend à *sol*, *fa* à *mi*, et *ré* monte à *mi*.

Dans la Cadence à l'Octave, *RÉ-fa-la-ut-mi*, *ré-fa-la-ré-fa*, *mi* monte à *fa*, *ut* à *ré* ; *la*, *fa* et *ré* demeurent immobiles.

Dans la Cadence à la Seconde, *MI-sol-si-ré-fa*, *FA-la-ut-fa*, *fa* passe à *fa*, *ré* à *ut*, *si* à *la*, *sol* monte au *la*, pour éviter les deux Quintes qui s'y trouveraient s'il descendait à *fa* ; *mi* monte à *fa*.

Dans la Cadence à la Tierce, *MI-sol-si-ré-fa*,

ré-sol-si-ré-sol, *fa* monte à *sol*; *ré*, *si* et *sol* restent immobiles, et *mi* descend à *ré*.

Dans la Cadence à la Quarte qui suit celle-ci, *fa* descend à *mi*, *ré* à *ut*, *si* monte à *ut*, *sol* à *la*, et *mi* passe à *mi*.

Dans la Cadence à la Quinte qui suit la précédente, *fa*, *ré* et *si* sont immobiles; *sol* descend à *fa*, *mi* à *ré*.

Dans la Cadence à la Sixte, *MI-sol-si-ré-fa*, *mi-sol-UT-ut-mi*, *fa* descend à *mi*, *ré* à *ut*, *si* monte à *ut*, *sol* et *mi* restent en place.

Dans la Cadence suivante, *fa* et *ré* sont immobiles, *si* descend à *la*, *sol* peut aller à *la* ou à *fa*, *mi* se sauve par *fa*.

Dans la Cadence à l'Octave qui suit la précédente Cadence, *fa* descend à *mi*, *ré* y monte, et *si*, *sol* et *mi* sont immobiles.

Dans la Cadence à la Seconde, *FA-la-ut-mi-sol*, *SOL-si-ré-sol*, *sol* passe à *sol*, *mi* se sauve par *ré*, *ut* par *si*, *la* par *si* pour éviter les deux Quintes, et *fa* monte à *sol*.

Dans la Cadence à la Tierce, *FA-la-ut-mi-sol*, *mi-LA-ut-mi-la*, *sol* monte à *la*; *mi*, *ut* et *la* sont immobiles, et *fa* descend à *mi*.

Dans la Cadence qui suit, *sol* descend à *fa*, *mi* à *ré*, *ut* monte à *ré* pour éviter les deux Quintes; *la* monte à *si*, et *fa* reste en place.

Dans la Cadence à la Quinte qui suit, *sol*, *mi* et *ut* restent immobiles; *la* descend à *sol*, *fa* à *mi*.

Dans la Cadence à la Sixte, *FA-la-ut-mi-sol*, *fa-la-RÉ-ré-fa*, *sol* descend à *fa*, *mi* à *ré*, *ut* monte à *ré*; *la* et *fa* demeurent immobiles.

Dans la Cadence à la Septième, qui suit la pré-

cédente, *sol* et *mi* sont immobiles, *ut* descend à *si*, *la* peut monter à *si* ou descendre à *sol*; *fa* se sauve par *sol*.

Dans la Cadence à l'Octave, *FA-la-ut-mi-sol*, *FA-la-ut-fa-la*, *sol* monte à *la*, *mi* à *fa*; *ut*, *la* et *fa* sont immobiles.

SECTION III.

Toute Cadence dont l'Antécédent a besoin d'être préparé, se compose de trois Accords, dont les deux premiers se sauvent par le troisième, à moins que le Conséquent de la Cadence précédente ne serve lui-même de préparation à l'Antécédent de celle qui la suit immédiatement. (*Pl. 11, fig. H.*)

La première Cadence de cet exemple est ordinaire.

La seconde est composée de deux Antécédens, désignés par les lettres initiales A A.

Le premier antécédent prépare le second, et tous deux sont sauvés par le Conséquent désigné par C.

L'exemple de la figure I présente une seconde Cadence, également composée de deux Antécédens, sauvés de même par le Conséquent qui les suit.

L'exemple de la figure K présente deux Cadences. Le Conséquent de la première y prépare l'Antécédent de la seconde.

On voit qu'un Accord de Neuvième n'est, en quelque sorte, que l'extension d'un Accord de Septième.

Ces Accords gigantesques doivent être à peu près aussi rares parmi les Accords, que les géans parmi les hommes.

Du besoin qu'on a de retrancher la première Quinte de ces Accords géans , lorsqu'elle est juste , il résulte une vérité aussi digne de remarque qu'elle est incontestable ; c'est que la Quinte nuit plus à l'unité de l'Accord parfait qu'elle n'y sert , et qu'il n'en est ainsi que parce que cette Quinte ne consonne qu'à demi avec la Note dont elle est la Quinte.

C'est pourquoi on la supprime souvent dans l'Accord-parfait qui termine un morceau , ou l'on en diminue l'effet , en doublant et triplant contr'elle la Tonique et la Tierce.

Les Compositeurs qui croient qu'il est indifférent de doubler la Tierce ou la Quinte , parce que toutes deux entrent dans l'Accord-parfait , se méprennent étrangement.

Puisque la Tierce , qui ne porte que le titre modeste de *Consonnance-imparfaite* , peut être doublée sans nuire à l'Unité , et que la Quinte simple y nuit , il est impossible de soutenir encore que cette Quinte consonne davantage que la Tierce ; il est au contraire prouvé , sans réplique , qu'elle est moins consonnante qu'elle.

Or , ce qui est moins consonnant qu'une Consonnance imparfaite , ne peut être qu'une Consonnance très-imparfaite , qu'une Demi-Consonnance.

Il y a trois degrés de Consonnance.

Les Octaves sont du premier degré.

Les Tierces et les Sixtes du second.

Les Quintes sont du troisième.

Voilà , je crois , qui est suffisamment éclairci , pour ne plus laisser aucun doute , et m'épargner le soin de le répéter.

Revenons à l'Accord de Neuvième *sol-si-ré-fa-la*.

En retranchant le *ré*, Quinte de *sol*, on diminue la force dissonnante de cet Accord, on y subordonne davantage le *fa* et *la* au *sol* et au *si*, en leur enlevant le *ré* qui était à leur tête contre ce *sol* et ce *si*, et formait entr'eux un Accord-parfait mineur *séditieux*, et contraire à l'Unité et au véritable pouvoir qui réside légitimement dans la BASE d'un Accord, et non dans son *sommet*.

Si le *fa* et le *la* s'accordent peu avec *sol* et *si*, du moins ces quatre Notes marchent au même but, à l'Accord-parfait de la Tonique. (*Pl. 11, fig. L.*) *La* descend à *sol*, *fa* à *mi*, *si* monte à *ut*, et *sol* y passe aussi.

Il y a un moyen de détacher le *RÉ* du parti de *fa-la*, et de le ramener à celui de *sol* et *si*, c'est de le placer sous le *sol*, comme à la *pl. 11, fig. M.*

CHAPITRE XI.

Des Cadences évitées.

TOUTE Cadence ordinaire suppose deux Accords; le premier amenant le second, et celui-ci formant un repos après le premier.

C'est, pour les yeux, l'image d'un pied qu'on lève et pose tour à tour. Pour l'esprit, c'est une proposition dont le second membre complète le sens du premier.

Troubler le second Accord, en y introduisant une Dissonnance, c'est empêcher le repos, c'est éviter la Cadence.

Donner pour Conséquent, à un Accord composé de deux Tierces ou de trois, un Accord de Septième ou un Accord Dissonnant quelconque, c'est éviter le repos, la Cadence ; c'est ne pas terminer la Proposition ; c'est rendre un Troisième membre nécessaire à son complément.

Aussi, toutes les fois que le Conséquent d'un Accord est dissonnant, la Cadence est *évitée*. Une suite non interrompue d'Accords de Septième, forme une série de Cadences évitées. (*Pl. 12, fig. A.*)

Il n'y a que la première et la dernière Cadences de cet exemple qui ne soient pas évitées ; toutes les autres le sont, puisque chaque Conséquent de ces Cadences est un Accord de Septième. Les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, indiquent les six Cadences évitées.

Je n'ai pas ajouté la Septième au Conséquent de la première Cadence de cet exemple, parce que les Accords de Septième qui ont une Tierce majeure à la base et une au sommet, sont trop dissonnans quand ils sont renversés, et lorsqu'ils ont en même-tems pour Basse la Note fondamentale de l'Accord, comme à la *pl. 12, fig. B et C.*

S'il est permis de tourmenter l'oreille, ce ne doit jamais être que pour lui ménager un plaisir. La déchirer à pure perte, est le fait d'un Musicien barbare.

Dans chaque Antécédent des six Cadences évitées, je n'ai fait parler la Basse qu'au second tems de l'Accord, parce que, de cette manière, les Cadences évitées sont moins dures : on peut cependant se dispenser d'employer ce retard.

Il faut remarquer que lorsque l'Accord sensible dissonnant *si-ré-fa* est le Conséquent d'une Cadence, il n'est pas précisément considéré comme

l'évitant, mais plutôt comme la formant. On le tolère parmi les Accords parfaits, comme s'il en était un. C'est un Accord mixte, qui tient de la dissonnance et de la Consonnance : il ne peut cependant former un véritable repos, à cause de la fausse Quinte *si-fa*, qui est dissonnante.

Je ferai observer que si la Dissonnance s'oppose au repos, elle en augmente le charme quand elle y conduit d'une manière sensible. Tout Accord qui a une tendance bien marquée vers un autre, affecte l'ame d'une manière qui lui plaît, soit en la portant à la joie ou à l'attendrissement.

Ceux de cette espèce, dans le genre Diatonique, sont les Accords qui dessinent le mieux le Ton et le mode.

La plupart des Cadences évitées, hors les Cadences à la Quarte, sont dures ou insignifiantes.

Dures, parce que les Dissonnances y sont multipliées mal-à-propos.

Insignifiantes, parce que les Parties n'y ont point assez de mouvement.

CHAPITRE XII.

Des Cadences retardées, ou des Suspensions.

DANS les *Cadences évitées*, il y a une contraction de deux Accords en un ; car la Septième qui se fait entendre avec l'Accord parfait du Conséquent, ne devrait naturellement se faire entendre qu'après cet

Accord parfait. Il y a donc une véritable *Anticipation* dans chaque Cadence évitée.

Dans les *Cadences retardées*, c'est le contraire; il y a prolongement d'une ou de plusieurs Notes de l'Antécédent pendant une portion de la durée du Conséquent, comme à la *pl. 12, fig. D*.

L'A signifie Antécédent; R, retard; C, Conséquent. Les trois Notes *fa ré si*, dans l'exemple D de l'Antécédent, sont prolongées pendant la moitié de la durée du Conséquent. La Basse arrive à son poste au tems marqué; et cela est nécessaire, car cette Partie est particulièrement destinée à marquer la Cadence. Sans elle, la Cadence serait entièrement retardée, ici; et c'est ce qui ne doit presque jamais se faire, parce qu'elle est inhérente à la Musique, et que c'est l'en priver pour un moment que de prolonger, à toutes les parties, un Accord au-delà de ses limites.

L'exemple de la même planche, *fig. E*, présente le prolongement de deux Notes de l'Antécédent sur le Conséquent.

Ces deux Notes sont *fa^a ré*, qui suspendent *miⁱ ut*. Le *sol* étant commun aux deux Accords, ne peut être regardé comme un prolongement de l'Antécédent, mais ne formant non plus qu'une Cadence rythmique, parce qu'il n'y a, dans cette Partie, qu'une répétition du même son; une Cadence de cette nature ne suffit pas pour satisfaire l'oreille. Elle demande qu'au moins une des Parties aille d'une Note à une autre, hors le cas où toutes les Parties forment des *Cadences rythmiques*. (*Voyez le chap. XIII.*)

L'exemple F ne présente que le prolongement

d'une seule Note de l'Antécédent sur le Conséquent ; c'est le *fa* qui retarde le *mi*.

On peut répéter la Note qui forme prolongation , ou la prolonger sans répétition.

La figure G , *pl.* 12 , renferme trois Cadences à la Quinte , suspendues ou retardées , et une quatrième à la Seconde , également suspendue.

C'est pour éviter , à la Basse , le Triton ^{*si*}_{*fa*} , que je n'ai pas fait la quatrième Cadence à la Quinte *fa-ut* , et que j'ai préféré celle à la Seconde *si-ut* , en retranchant le *ré* de *si-ré-fa-la*.

L'exemple H offre les mêmes Cadences sous une autre face.

La Tierce et la Sixte , qui sont synonymes toutes les fois que l'une n'est que la même Note que l'autre , mais placée dans une Octave différente , sont aussi les Consonnances qui réunissent à-la-fois le plus d'Unité et de Variété.

L'Octave a beaucoup d'Unité , mais point de Variété. La Quinte a trop de Variété , et point assez d'Unité. En conséquence , ce sont les Tierces et les Sixtes majeures ou mineures que l'on doit suspendre de préférence à l'Octave et à la Quinte. (Voyez , pour les retards des Tierces , la planche 12 , *fig.* G. H.)

Pour les Octaves retardées ou suspendues , la même planche , *fig.* I , K.

Pour les retards de Quintes , la *fig.* L.

L'exemple M présente des retards de Sixte.

Les SUSPENSIONS ou *Cadences retardées* , font un meilleur effet que les Anticipations , parce que les retards augmentent les desirs , et rendent la jouissance plus précieuse. L'Anticipation va au-devant d'eux , et les empêche souvent de naître.

On peut retarder aussi les Notes par celle au-dessous, quoique plus habituellement ce soit par celle au-dessus qu'on opère ce retard. (Voyez la *fig. N*, *pl. 12*.) Elle contient quatre retards de l'Octave.

Un excellent moyen de faire naître un second desir au moment où l'on satisfait le premier, c'est de faire entendre une Septième alors qu'on sauve la Quarte retardante par la Tierce retardée.

La figure O présente trois de ces Cadences *retardées et évitées*, tout-à-la-fois.

CHAPITRE XIII.

Des quatre genres de Cadences.

JUSQU'ICI les théoriciens et les praticiens n'ont donné le nom de Cadence qu'aux seules Cadences Harmoniques. Les trois autres genres ont été connus ou plutôt méconnus, sous le nom insignifiant de *petites Notes*, de *Notes de passage* ou de *goût*, quoiqu'il y ait souvent beaucoup de goût sans Notes de passage, et beaucoup de Notes de passage sans goût.

La Cadence Harmonique consiste, pour chaque Partie, dans le passage d'une Note de l'Antécédent à une Note du Conséquent, différente de celle que l'on quitte, soit par degrés conjoints ou disjoints.

Dans le passage de l'Accord de Septième de la Note sensible à l'Accord parfait de la Tonique, toutes les parties Cadencent harmoniquement. *La* descend à *sol*, *fa* à *mi*, *ré* monte à *mi*, et *si* à *ut*. (*Pl. 13*, *fig. A.*)

Dans le passage de l'Accord de Septième de la Dominante à l'Accord parfait de la Tonique, trois parties *si*, *ré*, *fa*, cadencent harmoniquement et par degrés conjoints, le *fa*, en descendant à *mi*, le *ré* à *ut*, le *si* en montant à *ut*. Quant à *sol*, il cadence, d'une part, harmoniquement et par degrés disjoints, en passant à *Ut*, et de l'autre, il forme une Cadence Rhythmique, en passant à *sol*. (*Pl. 13, fig. B.*)

Comme il a déjà été dit, la Cadence Harmonique peut n'avoir lieu que dans une seule partie, comme dans le passage de *fa-la-ut* à *fa-la-ré* (*fig. C*). Elle peut être, tour à tour, *formée*, *évitée* et *retardée*.

La Cadence Mélodique est le passage d'une Note étrangère à l'Accord à une Note de l'Accord même, ou l'inverse; c'est-à-dire, que la Note d'Harmonie peut être la première ou la seconde.

La première Mesure de l'exemple D (*pl. 13*), renferme trois *Cadences Mélodiques*. Les Croches noires désignent les Notes de Mélodie; les blanches, celles d'Harmonie: ce sont le *fa*, le *ré* et le *si*.

Le passage du *si* à l'*ut* est une Cadence Harmonique, ainsi que ceux écrits sur la clé de Basse, de *fa* à *mi*, de *ré* à *ut*, de *si* à *ut* et de *sol* à *ut*.

La seconde mesure renferme les deux autres Cadences Mélodiques *ré mi*, *fa sol*.

L'exemple de la même planche, *fig. E*, renferme trois Cadences Mélodiques, dont les Antécédens sont la Note d'Harmonie.

Celle *la-sol* de la seconde Mesure a pour Antécédent la Note de Mélodie. Celle *fa-mi* a pour Conséquent la Note de Mélodie; celle *ré-ut* de même, et la dernière, *ré-mi*, est harmonique.

Dans la Basse $\overset{mi}{ut}$ descendent harmoniquement sur $\overset{ré}{si}$ qui remontent de même sur $\overset{mi}{ut}$. Le *sol* forme deux Cadences Rhythmiques.

On écrit de tems en tems les Cadences mélodiques en petites Notes, ou Notes surnuméraires à celles qui doivent composer la Mesure. (*Pl. 13, fig. F.*)

Les Cadences du troisième genre sont les Cadences *Harmono-Mélodiques*. Elles tiennent de l'Harmonie et de la Mélodie, et c'est de-là que vient le nom d'*Harmono-mélodiques* que je leur donne. C'est le passage d'une même Partie à deux Notes différentes du même Accord, comme *ut-mi, mi-sol, sol-ut, ut-sol, sol-mi, mi-ut, ut-sol, fa-ré, ré-si, si-sol*. La dernière, *sol-ut*, est harmonique. (*Pl. 13, fig. G.*)

Les Cadences du quatrième genre sont les Cadences Rhythmiques.

Je les nomme ainsi, parce qu'elles consistent dans la répétition du même son. (*Pl. 13, fig. H.*)

Chacune des trois Parties de cet exemple forment trois Cadences Rhythmiques en répétant six fois le même son, de deux en deux, *sol-sol, sol-sol, sol-sol*, etc.

Tous les instrumens qui ne rendent qu'un seul Son, ne peuvent être considérés que comme Rhythmiques. C'est du mélange de ces différentes Cadences que se compose la Musique.

CHAPITRE XIV.

RÉCAPITULATION GÉNÉRALE DE CE QUI A PRÉCÉDÉ.

IL y a sept Notes principales, qui naissent toutes de la Résonnance d'une seule Corde, qui a la propriété naturelle de se diviser par Tierces, comme SOL si RÉ FA *la ut mi.* (Pl. 14, fig. A.)

Puisque la quatrième Note, engendrée par la Corde génératrice SOL, est un *fa* naturel, il est évident que toute Corde, envisagée comme mère du Ton, est une Dominante. *Cela est incontestable.*

Ainsi, un cor-de-chasse que l'on croit en UT, est véritablement en FA, car il donne naturellement le *si bémol.*

Si l'on voulait que ce fût l'UT qui engendrât le Ton d'UT, il faudrait renoncer au *si* naturel pour le *si bémol*; ce qui est absurde, car le *si bémol* donne *incontestablement* la sensation du ton de FA, lorsque ce si est le seul bémol du Ton, et qu'il est du genre Diatonique ou primitif, comme dans la génération harmonique produite par la corde UT, qui est :

UT MI SOL si *bémol*; ré fa la.

Il ne faut que des oreilles bien exercées, pour entendre naître ces sons de la division de la même corde, mise une seule fois en vibration et en résonnance. Elles naissent en mesure, et dans l'ordre suivant. (Pl. 14, fig. B.)

C'est ce qu'il est aisé de vérifier au Piano, sur-tout

pour ceux qui jouent de cet instrument, parce qu'ils sont, en général, plus sensibles aux harmoniques qu'il fait entendre.

Il n'y a donc *sept Notes primitives*, que parce que toute Corde sonore a la propriété de se diviser par Tierces, et qu'après six Tierces les mêmes Sons se répètent à l'Octave.

La corde nommée SOL étant frappée et mise en vibration, résonne, 1°. dans ses quatre quarts réunis, ne rend qu'un Son pour toute son étendue, et ce Son est SOL.

2°. Elle se divise d'elle-même, résonne dans la longueur de ses quatre cinquièmes réunis, et donne un SI, Tierce majeure du SOL fondamental.

3°. Elle se divise, toujours d'elle-même, résonne dans toute la longueur de ses quatre sixièmes réunis, et donne un RÉ, Quinte juste du SOL fondamental, et Tierce mineure de SI.

4°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre septièmes réunis, et donne un FA, Septième mineure de RÉ.

5°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre huitièmes, et donne l'Octave du SOL fondamental.

6°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre neuvièmes réunis, et donne un LA, Neuvième majeure du SOL fondamental, Tierce majeure du FA, et Seconde majeure de l'Octave du SOL fondamental.

7°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre dixièmes, et donne un SI, Octave de la Tierce du SOL fondamental, et Seconde majeure du LA.

8°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre onzièmes, donne l'ut, Onzième juste du SOL

fondamental, Tierce mineure du *la*, et Seconde mineure du *si* précédent.

9°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre douzièmes, et donne un *ré*, Octave de la Quinte juste du SOL fondamental, et Seconde majeure d'*Ut*.

10°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre treizièmes réunis, et donne un *mi*, Treizième majeure du SOL fondamental, Tierce majeure de l'*ut* précédent, et Seconde majeure du *ré*, Octave de la Quinte du SOL.

11°. Elle résonne dans toute la longueur de ses quatre quatorzièmes réunis, et donne un *fa*, Octave de la Septième mineure du *sol*, et Seconde mineure du *mi* précédent. (*Pl. 14, fig. C.*)

Voyez ensuite les mêmes Notes, prises une Octave plus haut, et dans la moitié de la longueur de la même Corde génératrice. (*Fig. D.*)

La figure E, *pl. 14*, représente les sept mêmes Notes, prises dans le quart de l'étendue de la Corde génératrice SOL.

En examinant avec attention cette Table de la génération harmonique, on voit que l'Harmonie est une suite de Tierces, dont trois naissent avant la Mélodie, qui ne commence qu'après le *fa* et par l'Octave du SOL fondamental.

J'ai écrit les notes d'Harmonie avec des Rondes; celles de Mélodie avec des Noires.

La Mélodie élémentaire n'est donc que la répétition à l'Octave des quatre premières Notes de l'Harmonie *sol-si-ré-fa*, qui s'intercallent entre les trois dernières, *la, ut, mi*, et forment cette série : *sol*

la si ut ré mi fa, seule et vraie Gamme mélodique donnée par la Nature.

Il n'y a que quatre Sons différens de l'Harmonie qui naissent avant la Mélodie, ce qui nous donne la raison pour laquelle l'instinct a borné les Accords à quatre Notes, formant trois Tierces, comme *sol-si-ré-fa*.

Il y en a cinq dans les Accords de Neuvième; mais c'est au détriment de l'Unité, parce que, dans un Accord semblable, il y a trois Notes qui se touchent, comme dans *sol si ré fa la*, où se trouvent *fa sol la*; car, quoique l'Octave de *sol* ne soit pas écrite, elle résonne suffisamment pour tourmenter une oreille délicate.

Les Notes peuvent être employées une à une, comme dans le Plain-chant; alors il n'y a aucune espèce d'Accords, composés de Sons simultanés.

Pour donner une idée complète des Accords ou des ensembles de Sons ou de Notes, je dirai qu'un Accord existe depuis une Note et son Octave, entendues à-la-fois, jusqu'à cinq Notes différentes, *plus leurs Octaves*, qui peuvent y être ajoutées, selon le besoin et l'effet qu'on veut produire.

Il y a cinq espèces d'Accords consonnans, formés par deux Sons différens seulement.

Les Octaves composent la première espèce et sont, de tous les Accords, ceux qui ont le plus d'Unité.

Sol la si ut ré mi fa
Sol la si ut ré mi fa. (Fig. E.)

Les Tierces majeures composent la seconde espèce. Elles ont moins d'Unité, mais elles ont plus de Variété que les Octaves *si la*
sol fa. (Fig. G.)

Les Tierces Mineures composent la Troisième espèce d'Accords (fig. H) *ré-fa*, *la-ut*, *mi-sol*, *si-ré*.

Les Sixtes majeures composent la quatrième espèce d'Accords. Elles ont un peu moins d'unité que les Tierces, mais elles ont plus de Variété. (*Fig. 1.*) *Si-sol, mi-ut, la-fa.*

Les Sixtes majeures composent la cinquième espèce d'Accords consonnans, formés par deux Notes seulement. *Fa-ré, ut-la, sol-mi, re-si.* (*Fig. K.*)

N. B. Dans la vue de soulager la mémoire, j'avais classé ensemble les Tierces et les Sixtes majeures, sous le nom de Consonnances imparfaites de la première classe; et les Tierces et les Sixtes mineures, sous le nom de Consonnances imparfaites de la seconde classe; mais, pour plus de précision, j'abandonne ma première idée, et je prévien que je classerai ces ensembles de Notes tels qu'ils le sont, ici, d'après l'analyse plus rigoureuse de l'effet qu'ils produisent.

Les Accords composés d'une Note et de son Octave peuvent former chacun sept Cadences, telles qu'on les voit *pl. 15, fig. A, B, C, D, E, F, G.*

Les Accords composés d'une Note et de sa Tierce, forment aussi chacun sept Cadences, telles qu'on les voit *pl. 15, fig. H, I, J, K, L, M, N.*

Les Cadences écrites avec des Croches-Blanches, indiquent le Triton successif qui a besoin d'être préparé, pour n'être pas regardé comme faux.

Les Accords composés d'une Note et de sa Sixte, entendues ensemble, sont également au nombre de sept, en comptant les quatre majeures et les trois mineures, et peuvent former chacun sept Cadences, ce qui fait quarante-neuf pour toutes, sans y comprendre les sept Cadences Rhythmiques, qui sont la ré-

pétition du même Accord, dans la même Octave.

J'observerai, en passant, que la manière de compter par Octaves est cause de mille bévues. On ne devrait compter que par Septièmes; car il n'y a que sept Notes, et que la septième Note du système, qu'on nomme la *Quarte du Ton*, est une borne qu'on ne doit jamais franchir, quand on veut faire entendre la véritable Gamme élémentaire. C'est ce que j'expliquerai quand il sera question du Genre chromatique.

Il y a donc sept Cadences harmoniques, formées par chacun des sept Accords composés d'une Note et de son Octave, ensemble 49 Cadences, sans compter les sept Cadences RHYTHMIQUES, ce qui fait un total de 58.

Il y en a autant, formées par chaque Accord composé d'une Note et de sa Tierce majeure ou mineure, ci 58.

Autant formées par chaque Accord composé d'une Note et de sa Sixte majeure ou mineure, ci 58.

Il y a de même 58, formées par les Accords composés de deux Tierces, autant par les Accords de Septième, et le même nombre par les Accords de Neuvième, sans parler des divers *renversemens* que peuvent subir ces Accords; ce qui fait 348 Cadences dans le seul genre Diatonique, dans le seul Mode majeur et dans un seul Ton; et comme il y a au moins douze Tons majeurs, en ne donnant qu'une seule Acception à chacun des douze Sons qui composent la Gamme chromatique, cela fait 4176 Cadences possibles, sans comprendre les *Cadences évitées* ni les *Cadences retardées*.

Les matériaux étant connus, nous allons expliquer

comment il faut procéder dans leur emploi , afin d'en former des édifices réguliers et harmonieux.

CHAPITRE XV.

De la Composition en général , et de l'acquis préliminaire qu'elle suppose.

COMPOSER signifie poser ensemble , poser régulièrement l'un à côté de l'autre ou l'un sur l'autre , des matériaux propres à former un *tout* bien ordonné.

L'art de composer un discours est celui d'enchaîner un certain nombre de Propositions , selon l'ordre grammatical , logique et oratoire ; l'art de composer un Morceau de Musique n'est que celui d'enchaîner , sous les mêmes rapports , un certain nombre de Cadences ou Propositions musicales.

Il n'y a de grammatical , dans la Musique , que la manière de l'écrire régulièrement et avec les signes convenus , ce qui suppose , 1°. la connaissance du Clavier général ou échelle des Sons , et celle de l'échelle des Notes , qui représente la première ; 2°. l'art d'apprécier la durée de chaque Note et de la peindre aux yeux avec la figure convenue ; 3°. l'art d'apprécier le Rhythme ou la marche des Cadences , afin de mesurer le morceau de Musique selon le nombre deux ou le nombre trois ; autrement dit , selon le nombre Binaire ou Ternaire (1) ; 4°. celui d'apprécier la vitesse du Binaire ou du Ternaire.

(1) *Binus* , en latin , signifie deux ; *Ter* signifie trois.

Connaître le clavier général des Sons ou leur véritable échelle , c'est pouvoir dire de tel Son qu'on entend , et qui est musical et appréciable , ce son occupe telle place dans telle Octave , ou plutôt dans tel Septenaire du clavier. Je dis dans tel Septenaire , car on ne doit pas compter par huit , mais par sept , lorsqu'il est convenu et prouvé qu'il n'y a que sept Notes dans le genre Primitif ou Diatonique.

Le clavier général contient , au moins , sept Septenaires. L'échelle Musicale qui le représente est composée de cinq lignes principales et stables auxquelles on en ajoute passagèrement quelques-unes , soit dessus , soit dessous.

Pour diminuer le nombre des lignes , qui trop multipliées rendraient la Musique indéchiffrable , on a inventé des signes nommés *clés*.

Mais comme ces *clés* ont été inventées dans le tems que le clavier général était beaucoup moins étendu qu'il ne l'est de nos jours , elles ne sont propres à représenter , commodément , que quatre Septenaires.

Le cinquième exige déjà quatre lignes , ajoutées dessous les cinq premières et trois au-dessus. (*Voyez pl. 16 , les figures A , B , C.*)

En examinant la figure B , on voit que d'une clé à la suivante , il y a une Tierce de différence. La *fig. D* le montre plus sensiblement encore.

En comparant la seconde partie de cet exemple à la première , on voit que la clé de *sol* sur la première ligne est deux Octaves plus haut , plus à l'aigu que la clé de *fa* posée sur la quatrième ligne. Au moyen

des Clés, on épargne donc, en apparence, sept lignes ; mais ce n'est en effet qu'en apparence ; car puisqu'il y en a cinq admises de fondation, la Clé de *fa*, posée sur la quatrième ligne, va, sans ajouter aucune ligne, depuis *fa*, sous la première, jusqu'au *si*, au-dessus de la cinquième. Ce n'est donc qu'au-dessous de ce *fa* et au-dessus de ce *si*, que le besoin d'autres Clés se fait sentir. Au-dessus du *si*, c'est la Clé d'*ut* posée sur la première ligne, qui doit naturellement s'employer comme à la *fig. A*, *pl. 16*. En conséquence, la Clé de *fa*, posée sur la troisième ligne et la Clé d'*ut*, posée sur la quatrième, sur la troisième et sur la seconde, deviennent inutiles. Les deux positions de la Clé de *sol* n'épargnent que deux lignes en haut. Cela prouve que les Clés n'ont pas été inventées sous le rapport du Clavier général, c'est-à-dire, sous le rapport du nombre des Sons admis dans la Musique, du grave à l'aigu, mais sous celui de l'étendue des voix.

Aucune voix n'est maintenant fixée dans ses vraies limites. Toutes les dépassent, sur-tout à l'aigu.

Les instrumens à cordes, tels que le Violon et le Violoncelle, enchérissent beaucoup à cet égard sur les Voix. Ce n'est qu'à l'aigu que ceux-ci peuvent s'étendre, sans déranger leur manière d'être accordés.

La *fig. E*, *pl. 16*, présente le Tableau des quatre voix, divisée naturellement en deux parties.

La BASSE, en Basse de Basse, et en Dessus de Basse.

La TAILLE, en Basse de Taille et en Dessus de Taille.

Le BAS-DESSUS, en Basse de Bas - Dessus et en Dessus de Bas-Dessus.

Le Haut-Dessus, en Basse de Haut-Dessus, et en Dessus de Haut-Dessus.

La Partition moderne ou l'ensemble des Parties d'un orchestre, s'écrit comme à la *pl.* 16, *fig.* F.

Les Instrumens à vent, occupent le haut de l'Accolade ; ceux à *archets* et les Voix occupent le bas.

Cet ordre, cette distribution des Parties varie selon la volonté du Compositeur, mais celui-ci mérite la préférence.

A cette quantité d'Instrumens, on joint encore deux ou trois Trombones, espèces de Trompettes qui se raccourcissent ou s'allongent à volonté, au moyen d'une coulisse, et qui se divisent musicalement en Dessus ou contr'Alto de Trombone, en Taille et en Basse. Le Trombone contr'Alto s'écrit sur la Clé d'*ut*, sur la troisième ligne, comme la haute-contre, c'est-à-dire, comme la partie qui est contre la haute-partie ou Dessus.

Le Trombone-Taille s'écrit comme la Taille sur la clé d'*ut*, posée sur la quatrième ligne.

La Basse de Trombone s'écrit sur la clé de *fa*, sur la quatrième ligne.

On use aussi de deux Timballes, espèce de tambour Hémisphérique, dont l'un est au Ton de la Tonique, et l'autre à celui de la Dominante, dans la seconde Octave du clavier, en commençant par le grave.

Le Serpent, Basse ou Contre-Basse des Instrumens à vent, s'ajoute quelquefois aussi à tous les précédens.

Pour peindre aux yeux la série complète des Sons usités en Musique, en un mot, le Clavier général moderne, il faudrait trois clés.

La clé de *fa*, sur la quatrième ligne, la clé de *sol* sur la seconde, et une troisième clé pour les Notes de la cinquième et sixième Octaves.

Chacune de ces clés devrait comprendre deux Septenaires, ce qui ferait six Septenaires, étendue qu'on dépasse bien rarement.

Le Septième pourrait être donné par moitié à la clé des Sons les plus graves pour l'oreille, qui sont les plus bas pour les yeux, et à la clé des Sons les plus aigus pour l'oreille, qui sont les plus hauts pour les yeux. Mais parler de réforme dans un art où la routine a plus d'empire que dans aucun autre, c'est courir le risque de perdre son tems.

On remplace la troisième clé, dont je parle ici, en écrivant une Octave plus bas les Sons qu'elle représenterait, et en ajoutant un 8 sur chacune des Notes qui peignent ces Sons, ou seulement sur la première, et en couvrant toutes les autres d'une ligne spirale. (*Pl. 16, fig. G.*)

Connaitre la durée d'un Son, c'est pouvoir dire si tel Son dure autant qu'une Ronde, celui-ci dure autant qu'une Blanche, ou qu'une Noire, ou qu'une Croche, etc.

L'art de juger si un morceau de Musique doit être Mesuré d'une manière Binaire ou Ternaire, dépend de la sensibilité de l'oreille à discerner la marche des Cadences musicales. Les repos, et surtout les principaux, doivent être placés au commencement de la Mesure et sur le Tems frappé. C'est d'après cela qu'on juge si la Mesure est à deux ou à trois tems, car il n'y a que ces deux espèces de Rhythmes dans la Musique, en fait de Mesures. Une Mesure à trois tems n'est qu'une suite de Cadences,

dont on a retranché la moitié du Conséquent ou doublé l'Antécédent, ou dont on a doublé le Conséquent sans doubler l'Antécédent.

L'exemple H, *pl.* 16, offre une Mesure à deux tems, dont chaque Repos est en frappant, et marqué par une virgule. Le quatrième Repos est marqué par deux points : on verra bientôt pourquoi.

La figure I présente le même exemple ; mais il est à trois tems, parce qu'on y a doublé chaque Antécédent en en faisant une Blanche.

La figure K présente le même exemple, encore à trois tems, parce qu'on y a doublé chaque Conséquent, sans doubler leurs Antécédens.

La figure L offre le même exemple encore à trois Tems, parce qu'on a diminué chaque Antécédent du premier exemple, *fig.* H, de la moitié de sa durée.

La figure M offre le raccourcissement de chaque Conséquent.

Doubler les deux membres de la Cadence musicale, ce n'est pas changer la nature de la Mesure, mais seulement celle des Notes qui peignent les Sons.

C'est représenter avec des Blanches ce qui l'était avec des Noires, ou l'équivalent, et donner aux Notes une durée double de celle qu'elles avaient, du moins pour les yeux ; car depuis que le degré de mouvement n'est plus désigné par la figure des Notes, mais par un mot, souvent italien, mis en tête du morceau, il arrive qu'un morceau écrit avec des Blanches, va quelquefois plus vite qu'un autre, écrit avec des Noires.

L'exemple N est celui de la figure H, mais écrit avec des Blanches au lieu de Noires, ce qui ne change

rien au fond , mais seulement à la forme ; car c'est absolument la même chose pour les oreilles , puisque le mouvement des Notes ne subit aucune variation.

La Mesure à quatre Tems n'est pas autre chose que la Mesure à deux Tems , divisée en quatre parties , ou deux Mesures à deux Tems , renfermées en une.

La *fig. O* , *pl. 16* , offre l'exemple H de la même planche écrit à quatre tems. Comme il faut que le repos principal se trouve en frappant , et que ce repos soit celui de la fin du vers musical ou de son *Hémistiche* , il a fallu commencer cet Hémistiche par le troisième tems de la Mesure , pour que l'*Ut* Blanche , de la fin , se trouvât en frappant (1).

La *figure P* offre le même Hémistiche que la lettre H , écrit comme à la *figure N* , avec cette différence que chaque Note est ici divisée en deux Tems , au lieu de n'en former qu'un , ce qui ralentit le morceau , à moins que le mouvement ne soit très-vîte ;

(1) Je vois avec peine les inconséquences que je rencontre souvent dans la Musique. Pourquoi indiquer la Mesure à quatre tems par un C , qui est insignifiant ? Il serait bien plus simple de la désigner , comme la plupart des autres Mesures , par une fraction de la Ronde ; car un C ne représente aux yeux qu'une Demi-Ronde.

Puisque la mesure à quatre Tems en contient une entière , et n'est que deux Mesures à deux quarts de la Ronde mises en une , il serait bien plus simple et plus raisonnable de l'indiquer par $\frac{4}{4}$. Celle à deux Blanches et à deux Tems , désignée par un 2 seulement , devrait l'être par $\frac{2}{2}$, puisqu'elle contient la valeur de deux deuxièmes , ou moitié de la Ronde dans chaque Mesure. (Voyez *pl. 16* , *fig. Q.*)

alors c'est multiplier les Tems mal-à-propos et faire bacher le morceau de Musique.

Toutes les Mesures, sans exception, devraient être désignées par des fractions de la Ronde, qui est l'Unité par rapport aux Notes, et qui sert d'objet de comparaison en Musique, comme la livre dans le commerce.

La *pl.* 16, *fig.* Q, renferme toutes les Mesures dont on fait usage dans la Musique moderne, et quelques Mesures anciennes que celles-ci ont remplacées, parce qu'elles offrent plus de commodité pour la lecture.

La mesure à $\frac{6}{8}$ est plus facile à lire que celle à $\frac{6}{4}$, parce que les six Croches sont groupées par trois, au lieu que les Noires sont isolées.

Plus le nombre de Noires est grand, et plus la confusion s'augmente. L'œil se perd dans douze Noires, tandis qu'il saisit aussi-tôt douze Croches, quand elles sont Crochées trois par trois.

C'est aux Croches que l'on doit en partie la grande facilité avec laquelle on lit la Musique moderne, parce qu'elles sont attachées par deux, par trois, par quatre, par six, selon la Mesure où elles sont employées. Ce que je dis des Croches s'adapte pareillement aux *Demi-Croches*, appelées Doubles-Croches, parce qu'on a tiré leur nom de leur figure et non de leur durée, ainsi qu'aux quarts de Croches appelées Triples-Croches, car ces dernières se dessinent encore mieux à l'œil.

Les chiffres et autres caractères que *J. J. Rousseau* propose, dans ses ouvrages, de substituer aux signes

en usage, ont un défaut capital qui doit les faire rejeter à jamais ; c'est celui de parler plus à l'esprit qu'aux yeux. C'est aux sens qu'il faut parler pour tout ce qui demande une certaine rapidité d'exécution, parce que, tandis que l'esprit compare et juge, le tems d'exécuter s'écoule, et l'on arrive trop tard.

Tout s'adresse à l'œil dans notre manière d'écrire la Musique. Les lignes sont aussi simples d'invention que merveilleuses, pour la facilité qu'elles procurent ; rien n'étant, par ce moyen, plus aisé à voir que ce qui monte ou descend, ou reste sur la même ligne : voilà pour la gradation du Son du grave à l'aigu.

Les figures des Notes qui en marquent la durée, tranchent de manière à ce qu'il est impossible de prendre une espèce pour l'autre, à moins d'une grande inaptitude ou distraction.

La durée des Mesures est aussi très-facile à voir, puisque chaque Mesure est renfermée entre deux barres. Quant à celle des Tems, on la saisit sans peine, avec un peu d'habitude ; car ils ne contiennent chacun qu'une ou deux Notes séparées, ou sont remplis par des Croches qui sont attachées, comme je l'ai dit, par deux, par trois, par quatre, ce qui se lit à merveille. Mais si la Musique est écrite on ne peut mieux par rapport à la position des Notes, à la durée des Tems et à celle de chaque Mesure, il faut avouer aussi qu'elle a un très-grand défaut ; c'est celui d'être écrite selon la division des parties aliquotes de la Mesure, et non selon la division du sens, selon la durée des Propositions. Ensorte que la Musique est privée de ponctuation mécanique dans la manière dont elle est écrite. Ce n'est qu'avec un sentiment musical naturel et avec le tems, qu'on par-

vient à saisir cette ponctuation, que presque rien n'annonce aux yeux (1).

Les Compositeurs habiles se donnent cependant la peine de ponctuer quelques endroits de leurs morceaux pour lesquels ils se méfient de l'aptitude de l'exécutant ; mais les trois quarts restent indécis pour celui qui n'a pas l'oreille très-délicate. C'est au point qu'on n'exécute pas un morceau, même dans un orchestre plein d'hommes à talent, sans faire beaucoup de contre-sens, soit dans les parties principales, soit dans les accessoires, et cela n'est pas surprenant, au contraire ; car si quelque chose est fait pour étonner, c'est qu'on n'en fasse pas un plus grand nombre, puisqu'aucun Musicien n'a reçu là-dessus une instruction motivée et complète.

Ce n'est absolument que parce que la Musique est une chose naturelle à l'homme, qu'on l'exécute avec la perfection qu'on y met, malgré qu'elle soit si mal écrite sous le rapport de la liaison des idées, liaison qui se trouve presque toujours en opposition avec l'échaffaudage des signes. C'est ce que nous allons faire connaître par des exemples.

Dans l'exemple de la *pl. 17 fig. A*, un écolier, s'en rapportant à ses yeux plus qu'à son oreille, ne manquera pas de lier les deux Notes de la première mesure ensemble, et de respirer avant de commencer les quatre suivantes qui occupent la seconde Mesure,

(1) On peut reprocher aussi à la Musique d'être d'une Typographie difficile et coûteuse, et d'occuper beaucoup d'espace. Jamais la Typographie ne remplacera parfaitement la gravure, qui a une perfection et un coup-d'œil qui tient à la main de l'homme, que nulle machine ne peut remplacer.

et qu'il liera également ensemble , d'après le signe de liaison qui s'étend sur elles.

Il en sera de même pour la troisième Mesure. A la quatrième , il ne liera peut-être ensemble que les deux premières Notes , la liaison ne s'étendant que sur elles deux ; alors la Noire suivante se trouverait isolée.

Que de bévues dans quatre Mesures ! Est-ce la faute de l'écolier ? Non : c'est celle du Compositeur qui l'induit en erreur en écrivant mal sa Musique. C'est la faute du Maître qui l'enseigne , qui ne le pré-munit pas assez contre les défauts de notre manière d'écrire. Mais , au fond , que peut là dedans le Maître , qui n'a tout au plus que le sentiment de la chose , sans en posséder la science ? Cette doctrine n'étant écrite nulle part que dans l'ame ou le cœur de ceux qui ont une sensibilité exquise , il n'est pas obligé , en conscience , de la posséder de manière à la développer à son élève , mais à s'en servir pour lui , par instinct plus que par raisonnement. A cet égard , le maître peut moins donner le précepte que l'exemple.

L'exemple est bon ; mais pour n'être jamais en défaut en le donnant , il faudrait être sûr de sentir toujours juste. La vraie connaissance de la Logique musicale peut seule guider dans la manière de phraser ; c'est elle qui nous dit pourquoi il faut lier et grouper telles Notes ensemble , et détacher telle autre. Le sentiment le plus délicat se trompe même quelquefois ; car j'ai entendu de nos virtuoses faire plus d'un contre-sens dans ce genre.

Définissons la Grammaire , la Logique et l'Art Oratoire , trois choses sans lesquelles on ne peut bien composer ni exécuter que par instinct.

LA GRAMMAIRE musicale, pour celui qui ne se borne pas seulement à copier de mémoire ou sous la dictée, mais pour celui qui écrit ce qu'il pense, est l'art de subordonner les idées l'une à l'autre, et d'en former des Propositions ou Cadences.

Une Note seule, un Accord isolé est une idée. Deux Notes ou deux Accords qui dépendent l'un de l'autre et forment un sens, sont une Pensée.

La Pensée, la Proposition ou Cadence musicale est donc composée de deux idées, attachées l'une à l'autre. La première idée se nomme l'Antécédente; la seconde, la Conséquente.

La LOGIQUE n'est que l'art d'arranger les Pensées, les Cadences dans un ordre avoué par le bon sens ou la droite raison. Elle est toute du ressort du jugement.

L'ART ORATOIRE consiste à disposer les Pensées de manière à produire la plus grande impression sur l'esprit et sur le cœur.

En traitant des quatre genres de Cadences, qui sont l'*Harmonique*, la *Mélodique*, l'*Harmono-mélodique* et la *Rhythmique*, j'ai enseigné l'art de former des Propositions ou Pensées simples. Il s'agit maintenant de montrer comment ces pensées se lient ensemble pour former des phrases. C'est ici le lieu de dire que la Musique est généralement faite en vers et non en prose.

La *Proposition* harmonique est composée de deux Accords; un *Hémistich*e est composé de deux, de trois ou de quatre Propositions musicales (1); deux

(1) Ce nombre n'est pas de rigueur.

Hémistiches composent un Vers ; deux Vers, ou trois ou quatre, et quelquefois un plus grand nombre composent une *Période*. Plusieurs *Périodes* composent un Morceau.

On peut composer à deux, à trois, à quatre et jusqu'à seize Parties à-la-fois, et bien au-delà. Mais quand on connaît bien la manière d'en faire marcher quatre ensemble, on sait bientôt comment il faut en user pour en faire accorder un plus grand nombre.

La Composition à deux Parties a été généralement négligée ou mal montrée. L'analyse de la première leçon de Fux va le prouver.

Mais avant d'entrer dans cette matière, il faut donner les Notions préliminaires qu'elle suppose.

CHAPITRE XVI.

De la Composition à deux Parties, Note pour Note, et préalablement des trois mouvemens que peuvent faire les Parties l'une à l'égard de l'autre.

DEU X Parties, ou un plus grand nombre, peuvent monter ou descendre ensemble. C'est le mouvement semblable. (*Pl. 17, fig. D.*)

Elles peuvent marcher ensemble, et l'une monter pendant que l'autre descend. C'est procéder par mouvement contraire. (*Pl. 17, fig. E.*)

L'une peut demeurer sur le même degré, tandis que l'autre monte ou descend. Cela s'appelle faire un mouvement oblique. (*Fig. F.*)

Fux, après avoir établi que l'Octavé et la Quinte (1) sont des Consonnances, et que les Tierces et les Sixtes majeures ou mineures sont des Consonnances imparfaites, assujétit le Compositeur aux règles suivantes dans l'emploi de ces Consonnances.

De la Consonnance parfaite à la parfaite, c'est-à-dire, d'une Octave à une Octave ou d'une Octave à une Quinte, on va par mouvement contraire ou oblique.

D'une Imparfaite à une Parfaite, de même.

D'une *Parfaite* à une *Imparfaite*, on va par l'un des trois mouvemens.

D'une Imparfaite à une Imparfaite, on va par l'un des trois mouvemens.

Voilà, dit *Fux*, *la loi et les prophètes*.

Pour toute loi, il ne donne donc qu'une manière d'opérer, sans alléguer aucun motif. Nous aurons bientôt lieu de faire remarquer combien cette façon d'en user est fautive.

Analyse de la première leçon de Fux, établie d'après les quatre règles précédentes, sur la marche des Parties. (Pl. 17, fig. G.)

A la première Mesure, la Quinte la_{re} est une faute.

A la seconde, c'est la même chose.

A la troisième Mesure, la Tierce majeure si_{sol} sort du Ton.

La Quinte fa_{ut} , qui vient après, est détestable.

La Tierce majeure si_{sol} de la quatrième est également mauvaise.

(1) J'ai prouvé que la Quinte n'est qu'une Demi-Consonnance, et que c'est par une erreur consacrée en dépit de la raison et de l'oreille, qu'on la donne pour une Consonnance parfaite.

Voilà cinq fautes dans six Mesures (1).

La Quinte ^{la}_{ré} est une faute, parce qu'aucune Quinte juste n'est employable sans préparation, dans la composition à deux Parties, Note pour Note.

Elle n'est tolérable que sur la Dominante seulement.

La Tierce majeure ^{si}_{sol} qui sort du Ton, car en RÉ mineur le *si* est *bémol*, fait un d'autant plus mauvais effet, qu'après avoir, contre la règle, préparé l'oreille à entendre l'Accord d'*ut*, c'est celui de *fa* qui vient à sa place. Cet Accord fait supposer deux Quintes justes de suite, et deux Tierces majeures. (Fig. H.) ^{Ré ut si la}_{Sol fa sol fa}.

D'ailleurs, la Quinte juste, fût-elle admissible sans préparation, une Tierce majeure ne peut en être suivie, quand cette Quinte est produite par une Partie montant d'un Ton, sur l'autre descendant d'autant, sans que la seconde Partie ne sorte de la Voix. (Fig. I.)

Ce morceau serait en *ut*, que ^{si ut}_{sol fa} seraient également un barbarisme; à plus forte raison dans le Ton de *ré* mineur et dans la première leçon de Composition; leçon de six Mesures, où rien d'équivoque, rien de dur, rien qui soit étranger au Ton, au Mode et au Genre diatonique, n'aurait dû être admis.

Après avoir démontré à mes lecteurs qu'il n'y a dans le *Gradus ad Parnassum* de *Fux*, qu'une espèce de secret pour opérer; que ce grand homme en use avec ses écoliers comme un médecin avec ses

(1) Mon fils aîné, âgé de 9 ans, qui n'a aucune notion des Accords, ni du Contre-point, a su trouver de lui-même toutes les fautes de Composition que renferme cette leçon, parce qu'elles se font toutes sentir à une oreille juste.

malades, c'est-à-dire, qu'il ordonne des remèdes sans rendre raison de leur propriété; ayant démontré, en outre, que les règles qu'il établit ne sont pas bonnes dans la Composition à deux Parties, puisque ce qui est fait d'après ces règles écorche l'oreille, qu'il faut toujours respecter; ayant fait voir, en outre, que ni le but ni les moyens de l'atteindre n'y sont expliqués, ce qui prouve que ce but et ces moyens n'ont été, tout au plus, que sentis par lui, et non véritablement connus, je vais exposer l'un et l'autre, et je le ferai, autant qu'il me sera possible, de manière à ne laisser aucun doute.

On ne doit pas traiter ses élèves comme des malades auxquels on administre des remèdes sans leur dire de quoi ils sont composés; mais on doit les traiter comme de jeunes médecins que l'on veut former; et pour cela il ne faut pas se contenter de leur dire: il entre dans cette potion telles et telles drogues; mais il faut leur expliquer la propriété de chacune, et leur prouver que l'ensemble de ces drogues est de nature à attaquer victorieusement le mal que l'on a à combattre.

De quoi s'agit-il dans la Médecine?

De maintenir ou de rétablir l'équilibre des humeurs.

De quoi s'agit-il dans la Musique?

De maintenir ou de rétablir l'équilibre parmi les Parties.

Il ne faut présenter à-la-fois qu'un Ton et qu'un Mode.

Il faut maintenir l'Unité entre les Parties, sous le rapport général du Ton et sous celui de l'Accord. Il

ne faut pas qu'une Partie franchisse les limites du Ton ni celles de la voix, ou voie (1).

Pour que deux Parties s'accordent dans tous les instans, il faut qu'elles ne fassent que de véritables Consonnances, c'est-à-dire, des Octaves justes, des Tierces et des Sixtes majeures ou mineures, et que ces Consonnances soient toutes prises dans le Ton, qui est le même pour toutes les Parties, et dans la Voix de chaque Partie.

Il n'y a que les *Tierces*, dont les *Sixtes* ne sont que le renversement à l'Octave, et les *Octaves*, qui ne sont que des *unissons* portés à une *Octave* plus bas ou plus haut, qui soient véritablement Consonnantes, parce que la première Note d'un Accord ne s'accorde pas avec la troisième, mais avec la seconde, et la seconde avec la troisième, et celle-ci avec la quatrième. Vouloir que la première et la troisième Notes d'un Accord soient en véritable harmonie, c'est vouloir que les grands-pères et les petits-enfans le soient eux-mêmes, ce qui ne peut pas être, puisqu'on saute une génération.

L'Accord parfait est composé de trois générations : *ut-mi-sol*.

Mais pour que cet Accord soit vraiment parfait, il faut que l'*ut* domine sur le *mi* et le *sol*, comme, dans une famille, le grand-père domine sur ses enfans et ses petits-enfans. Il faut à son tour que le *mi* domine sur le *sol*, comme le père sur ses enfans,

(1) On pourrait écrire *Voie* au lieu de *Voix*, car, ici, c'est un véritable chemin. J'ai adopté *Voix*, parce qu'on entend par *Voix* une Partie, comme la Voix de Basse, la Voix de Dessus. On sort de l'unité de Partie quand on sort de la Voix.

et que le *sol* ait le moins d'empire possible. Si le contraire arrive et que l'on fasse dominer la Quinte *sol*, adieu l'Accord parfait ; il n'y a plus de subordination, plus d'Unité.

Comme ce n'est pas assez, pour qu'il y ait de l'Unité et de l'union dans une famille, qu'il y ait un grand-père, son fils et le fils de celui-ci, mais qu'il faut nécessairement, pour que cette union existe, que ces trois générations soient subordonnées l'une à l'autre, de même il ne suffit pas de faire entendre *ut-mi-sol* pour former un Accord qui soit *parfait en tout point* ; car, ainsi que je l'ai déjà dit, quoique tous nos maîtres croient qu'*ut-mi-sol* soit un Accord parfait, *en tout point*, leur oreille, plus habile, à cet égard, que leur esprit, leur fait sentir qu'on ne peut conclure un Morceau par *ut-mi-sol*, le *sol* étant au Dessus ou à la Basse.

Si l'on ne peut terminer un morceau avec la Quinte dans la partie Dominante ou la plus haute, ou dans la plus basse, qu'en doit-on conclure, sinon que l'emploi de la Quinte a besoin de précautions pour ne pas nuire à l'Unité ?

Le *mi*, la Tierce de cet Accord, ne peut lui-même être employé, soit à la Partie la plus aigüe, soit à la plus grave, sans nuire à la véritable *Unité*.

Cela est vrai, au moral comme au physique, et je vais l'expliquer par la même comparaison dont je viens de me servir.

Quand un grand-père est ce qu'il doit être, non-seulement par son grand âge, mais par sa raison, il doit naturellement dominer sur son fils et sur le fils de celui-ci ; non dominer pour commander, mais pour concourir plus fortement au même but.

Quand le fils domine, ce qui peut se faire passagèrement, c'est l'Accord de Sixte qui est le premier, le plus doux, le plus simple des renversemens de l'Accord-parfait (1).

Quand la troisième génération, le petit-fils domine, comme dans *sol-ut-mi*, ou *sol-ut-mi-sol*, c'est le troisième renversement de l'ordre naturel. Ce renversement ne peut former qu'un Repos de Cadence passagère, et non un Repos final ou d'Hémistiche, parce qu'il manque d'Unité. L'Accord de Quarte et Sixte, *sol-ut-mi*, n'est, le plus souvent, qu'un retardement de l'Accord parfait de la Dominante *sol-si-ré*.

La Composition à deux Parties, Note pour Note, en Diatonique, mode majeur, est une des choses les plus difficiles à traiter bien purement. On n'a là-dessus que de faibles documens, ainsi que je l'ai fait voir dans l'analyse de la première leçon du *Gradus ad Parnassum*; et il m'a fallu à cet égard, comme à mille autres, interroger la nature et les ouvrages de l'art, où elle est respectée, pour en tirer des conséquences qui forment les véritables règles, dont voici les principales :

Ne point sortir des Notes du Ton que l'on a choisi.

Il n'y a que sept Notes simples dans le genre Diatonique, qui sont, en *Ut, sol la si ut ré mi fa*.

Il n'y a non plus que sept Notes dans le genre Chromatique; mais ces Notes sont la plupart doubles et

(1) C'est l'Accord parfait de la Tonique qu'on a ici en vue.

triples; c'est ce qui sera développé quand nous nous occuperons de ce genre. Il est naturel de se borner ici au plus simple.

Se renfermer dans les bornes d'une Voix, non considérée sous le rapport de l'étendue que peut avoir une voix d'homme ou de femme, ou un instrument, mais sous celui de l'étendue que peut avoir une série de Sons, sans blesser l'oreille par des intonations désagréables.

Il y a plusieurs manières de sortir de la Voix; soit en faisant faire à la même Partie ce que deux ou trois Parties différentes doivent faire, ce qui blesse plus la raison que l'oreille, soit en offensant celle-ci par des séries de Sons telles que le Triton *si-la-sol-fa*, ou en ne faisant pas succéder chaque Conséquent à son Antécédent, ou enfin en faisant des sauts déplacés.

Cependant, la plupart des choses que l'oreille réproouve peuvent être légitimées, en prenant certaines précautions.

Le Triton *si-la-sol-fa* étant préparé par une série analogue, comme celle *ut-si-la-sol*, devient admissible. (*Pl. 17, fig. K.*)

L'exemple L le montre caché dans *ut-si-la-sol-fa*, et à découvert dans *si-la-sol-fa-mi*.

Le premier est légitimé par l'*ut*.

Le second devient supportable par analogie.

Il en est de l'analogie à l'égard des séries ou passages semblables, comme de la force de la modulation par rapport à certains intervalles Dissonnans et réproouvés par-tout ailleurs, parce que l'oreille n'est point affectée en détail par chaque Note, mais par l'ensemble ou par les extrémités de chaque trait.

Si *la* *sol*
Fa *sol* *la* de l'exemple *fig.* M , qui , pris isolément , seraient détestables , n'offrent rien de rebutant dans la série de cet exemple. Il ne faudrait cependant pas que chaque Note durât long-tems , car alors les sensations de détail occuperaient assez l'oreille pour la révolter , parce que la *force de la Modulation* en serait détruite ; cette force ne consistant que dans la faculté que nous avons de lier ensemble des Sons éloignés , quand ceux qui les séparent passent rapidement.

Tout autre intervalle que ceux d'Octave juste , de Tierce ou de Sixte majeures ou mineures , de fausse Quinte ou de Triton , doit être préparé.

La *fig.* N , pl. 17 , offre une suite de Tierces.

La *fig.* O présente une suite de Sixtes.

Celle P renferme la fausse Quinte et le Triton.

La *fig.* Q offre un mélange de ces divers intervalles.

Analyse de cet exemple.

Cet exemple est composé de quatre Mesures , formant un vers , divisé en deux Hémistiches , dont le premier finit au second *mi* de la Troisième Mesure.

Notre manière de compter les Mesures est conforme à ce qu'on *voit* et non à ce qu'on *entend* ; car le *mi* que je désigne , selon l'usage , comme étant dans la troisième Mesure , compléte véritablement la seconde Mesure , selon le sens et l'Harmonie , puisqu'avant la première barre il n'y a que deux Noires , qui ne remplissent qu'une demi-Mesure.

Le second Hémistiche du vers finit l'exemple , et compléte la quatrième Mesure.

Quant aux intervalles ou Accords de deux Notes ,

les trois premiers sont des Sixtes, les cinq suivans des Tierces, le neuvième est une fausse Quinte, le dixième une Tierce, le onzième une Sixte, le douzième un Triton, etc.

Quant au PHRASÉ OU CADENCÉ, les trois premières Notes vont ensemble, ainsi qu'il est indiqué par la ponctuation; ensuite *mi-ré*, etc.

On pourrait séparer la première Note de ce vers *l'ut* de la Cadence *si ut*; mais il est considéré ici comme faisant partie de cette Cadence *si-ut*, et comme étant une *Appoggiatura*, comme disent les italiens, une Note appuyée qui n'est pas la vraie Note, mais qui la fait desirer. La même explication a lieu par rapport à *mi*, qui est à la Basse et qui prépare le *ré* de la Cadence *ré-mi*. La neuvième Note *fa*, qui amène le *mi*, est encore considérée comme faisant partie de la Cadence *mi-ré* qui le suit.

Il y a une autre manière d'envisager ces sortes de Cadences, qui semblent, contre la règle générale, être composées de trois Notes au lieu de deux; c'est de les regarder comme deux Cadences, dont la première a pour Conséquent l'Antécédent de la seconde Cadence. C'est une *Ellipse*; ainsi $\begin{smallmatrix} ut & si & ut \\ mi & ré & mi \end{smallmatrix}$ est l'Ellipse de $\begin{smallmatrix} ut & si \\ mi & ré \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} si & ut \\ ré & mi \end{smallmatrix}$. Voyez la *figure R*, elle présente plusieurs de ces Ellipses. C'est-là la seule bonne manière d'expliquer cette apparente infraction à la loi sur la formation des Cadences ou Propositions musicales.

Ainsi la Musique comme les langues, proprement dites, a aussi ses Ellipses; et, de même que celles des autres langues, ces Ellipses peuvent disparaître, en restituant à la phrase la partie *ellipsée*. (Voyez la *fig. S*, *pl. 17*.)

Il y a plusieurs manières de restituer à la phrase musicale le membre que l'ellipse lui enlève.

1°. Celle de doubler la Note sans diminuer sa valeur ; c'est-à-dire , que si elle est Noire , on peut mettre deux Noires au lieu d'une. (*Fig. R.*) Cette manière dérange les Tems de la Mesure.

2°. Celle de diminuer la valeur de la Note doublée , comme à la *fig. S* , n°. 1.

3°. Celle de prendre le premier Conséquent sur la durée du premier Antécédent. (*Fig. S* , n°. 2.)

Ce que je dis sur les Cadences , doit faire sentir de quelle importance elles sont dans la Musique. On ne saurait trop s'appliquer à les bien connaître ; car elles composent la moitié de la science musicale.

SECTION II.

De la Préparation.

Il y a deux espèces de Préparations , savoir : la Préparation générale et la Préparation spéciale.

La Préparation générale consiste à faire précéder d'une consonnance imparfaite quelconque l'intervalle qui n'exige point une autre Préparation.

La Quinte est de ce nombre. (Voyez *pl. 17, fig. U*, où elle est préparée par la Tierce.)

On ne peut préparer la Quinte par l'Octave qu'autant qu'elle est suivie d'une Tierce ou d'une Sixte Consonnante. Il vaut même mieux s'abstenir de cette marche que de l'employer ; car une Octave qui manque de Variété et une Quinte qui manque d'Unité , font un tout peu harmonieux. (*Pl. 17, fig. V.*)

Cependant , quand l'Octave est précédée de la

Tierce, et que la Quinte en est suivie, la marche devient assez harmonieuse. (*Fig. X.*)

Dans cet exemple, chaque Partie en fait deux successivement; c'est comme s'il y avait ce qui est écrit dans celui au-dessous XX, *pl. 17.*

Une Partie peut donc faire l'office de deux, et, après avoir fait *lemi* du premier Dessus, faire l'*ut* du second, puis revenir au *ré* du premier, passer au *si* du second, et aller toujours alternativement de l'un à l'autre.

La Basse s'explique de même. On peut regarder l'*ut* comme étant au-dessus de Basse, à l'Alto; et le *sol* comme étant à la Basse, ou prendre l'*ut* comme appartenant à la Basse, et le *sol* à l'Alto. Mais alors, on supposera ce *sol*, le *la* et l'*ut*, qui le suivent, une Octave plus haut.

La *Préparation spéciale* consiste à faire précéder la Note qui doit être préparée par telle Consonnance exclusivement à toute autre.

L'exemple Y fait voir une suite de Quartes spécialement préparées par la Tierce : ni la Sixte ni l'Octave ne pourraient les préparer convenablement. Avec la Sixte, on entendrait une suite de Sixtes et une suite de Quartes; avec l'Octave, on entendrait une suite d'Octaves et une suite de Quartes. L'une et l'autre marches manqueraient d'Unité, et la dernière pécherait en même-tems contre la Variété. (*Voyez les exemples YY et YYY.*)

Dans le premier, c'est comme s'il y avait *la sol fa mi ré ut si la*, et *fa mi ré ut si la sol fa*, sur la Basse *ut si la sol fa mi ré ut*.

Dans le second, c'est comme s'il y avait au premier Dessus : *ut si la sol fa mi ré ut*.

Au second Dessus : *fa mi ré ut si la sol fa*.

A la Basse : *ut si la sol fa mi ré ut.*

C'est parce que les Quartes sont regardées comme nulles, parce qu'elles sont absorbées par la Tierce qui précède chacune d'elles, que l'exemple *pl. 17, fig. Y*, est bon.

Il serait plus consonnant s'il était comme à la *figure Z*, où la Quarte est précédée et suivie de la Tierce au-dessous.

La *figure ZZ* fait voir l'exemple *Y* traité d'une manière toute harmonique.

Les intervalles harmoniques sont de quatre espèces.

Ceux de la première, sont la Tierce et l'Octave, ou le renversement de la Tierce, les seuls par lesquels on puisse terminer une Période ou un Morceau à deux Parties. (*Pl. 18, fig. A.*)

De la seconde espèce, il n'y a que la Quinte juste qui devienne admissible dans un Repos, au moyen de l'interposition de la Tierce, parce que la Quinte est moins considérée alors comme Quinte de la première Note que comme Tierce de la seconde Note de l'Accord, pris fondamentalement. (*Pl. 18, fig. B.*)

Ceux de la troisième espèce sont la septième et la fausse Quinte qui sont admissibles dans un Repos suspensif, au moyen de l'interposition de la Tierce. (*Pl. 18, fig. C.*)

C'est de la septième de la Dominante dont il est ici question, comme étant la seule admissible, en majeur, dans un Repos suspensif. La septième, diminuée, peut former un Repos suspensif en mineur. (*Pl. 18, fig. D.*)

Quand la Quinte domine dans un Repos de Période, il n'est point concluant ni suspensif ; mais il

tient le milieu entre ces deux espèces de Repos, et je le nomme *mixte*.

La quatrième espèce d'intervalles harmoniques, sont ceux de Seconde et de Neuvième, qui ne peuvent former de Repos, mais des Accords dissonnans.

Toute Note qui n'entre point dans la composition de l'Accord que l'on tient, ou dans celle du précédent, ou du suivant, ne peut donc être qu'une Note purement mélodique.

Quand la Quarte n'est pas le renversement de la Quinte, elle n'est que mélodique.

La Seconde et la Septième ne sont le plus souvent que mélodiques.

L'exemple E, *pl.* 18, présente trois Quartes mélodiques.

L'exemple F renferme trois Secondes mélodiques.

L'exemple G renferme une Septième mélodique.

L'exemple H présente une Neuvième mélodique.

Toute Note qui n'est point purement mélodique, est donc une Prolongation, ou une Anticipation.

Quand on prolonge une Note au-delà des limites de l'Accord dont elle fait partie, c'est pour retarder ou suspendre l'arrivée de celle de l'Accord suivant, dont celle-ci occupe la place, pendant un instant.

En retardant l'arrivée d'une Note, on a pour but de la faire désirer davantage, si cette Note doit être agréable à l'oreille; ou l'on a celui de la rendre moins fâcheuse, si c'est une Dissonnance très-dure qui doit blesser l'organe. On retarde aussi certaines Notes, pour ne pas détruire l'Unité, en faisant deux Quintes de suite, et sur-tout deux Quintes justes par mouvemens semblables.

On emploie le même moyen pour éviter deux Octaves, afin d'obéir à la loi de la Variété.

Une des Notes de l'Accord suivant peut empiéter sur la durée de l'une de celles qui composent le précédent, pour donner plus de grace au Chant, ou pour les mêmes raisons qui font suspendre une Note. Toute *Suspension* ou *Anticipation*, qui n'a point l'un ou l'autre de ces deux objets en vue, est insignifiante ou déplacée.

Fautes essentielles à corriger.

Page 75, 2^e. cahier, substituez ce qui suit aux 16 et 17^e. lignes :

Au Troisième Dessus, *sol* monte à *la*, quoique le *si* s'en soit déjà emparé. Ce *sol* ne descend pas à *fa*, pour éviter les deux Quintes justes $\begin{smallmatrix} ré & ut \\ sol & fa \end{smallmatrix}$.

En conséquence, il faut effacer du volume d'exemples, page 22, le *fa* du quatrième Accord de la figure K, écrit sur a Clé de *sol*.

Page 23, il faut retrancher, de même, l'*ut* du sixième Accord, fig. A, et le *fa* du douzième Accord de la même ligne, afin d'éviter les deux Quintes $\begin{smallmatrix} la & sol \\ ré & ut \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} ré & ut \\ sol & fa \end{smallmatrix}$. Ces Quintes, quoique cachées, nuisent toujours à l'Unité. Il faut donc leur faire la guerre, quelque part qu'elles se présentent, comme à des perturbatrices de cette Unité, dont la nécessité se fait sentir par-tout, soit pour notre repos, soit pour notre agrément.

N. B. Ces corrections ont été faites sur les planches mêmes des exemples, et les fautes ne subsistent que sur quelques exemplaires.

CHAPITRE XVII.

Suite de la COMPOSITION à deux Parties, Note pour Note, sans Syncope ou avec Syncope.

MOINS il y a de Parties dans un Morceau de Musique, plus ces Parties doivent être significatives, et caractériser fortement le Ton et le Mode.

Ce qui a besoin de deux Parties pour former un tout régulier, ou pour cesser d'être vague ou équivoque, doit être soigneusement retranché d'un *Solo* absolu.

Conséquemment, on doit bannir du véritable *Duo* tout ce qui exige plus de deux Parties.

Il n'est donc pas aisé de faire un bon *Solo* ou un bon *Duo*. Que de gens s'imaginent en avoir fait beaucoup, qui mourront sans en avoir produit un seul, sans même en connaître les règles !

Les *Duos* des opéra ne sont pas ceux que j'ai ici en vue ; car, puisqu'ils ont tout un orchestre pour accompagnement, ils ne sont pas précisément des *Duos*, mais des morceaux à deux Parties principales, composées pour deux voix.

Unité de Ton, de Mode et de Voix, telles sont les bases de toute espèce de Composition.

On peut observer ces trois *Unités* dans la Composition à deux Parties, soit en employant des Consonnances seulement, soit en mêlant des Dissonnances parmi les Consonnances.

A l'exemple des écoles anciennes, dont *Fux* a suivi
4^e. *Cañier*.

la méthode , je ne prendrai pas des lambeaux de Plain-Chant pour enseigner à faire de la Musique , dessus ou dessous. Voici pourquoi.

Le Plain-Chant est une Musique simplement Mélodique , dans laquelle les lois de l'Harmonie ne sont pas observées : or , comme la véritable Musique est fondée sur l'Harmonie , accoler celle-ci avec le Plain-Chant , c'est vouloir composer un tout de choses souvent hétérogènes , et qui se repoussent mutuellement.

Ce n'est pas seulement parce que le Plain-Chant ne suit pas les règles de l'Harmonie et des modulations musicales , qu'on ne doit pas s'en servir pour donner les premières leçons aux élèves , mais parce que cette espèce de Musique , étant faite en Prose et sans Mesure , elle ne peut s'accorder avec la véritable Musique , qui est non-seulement mesurée et rythmée , mais encore versifiée.

On ne doit pas conclure de ce que je dis ici , que je fais peu de cas du Plain-Chant.

Il est , dans cette Musique primitive et sacrée , des morceaux d'une majesté sombre et religieuse , d'une simplicité sublime , que rien ne peut égaler. Ils sont à la Musique ce que la *Bible* est aux autres livres.

Commencer la Composition par un Ton mineur , est un tort de plus , que *Fux* a partagé avec plusieurs autres maîtres. Le Ton de *Ré* mineur est le premier Ton de l'église , il est vrai ; mais ce n'est pas l'église qu'on doit suivre en ceci , c'est la nature.

Il faut donc commencer par le Mode majeur , parce que la nature le donne avant le mineur. Il faut commencer par le Ton d'*Ut* majeur , parce que c'est le plus simple , non dans la nature , car ils sont tous

égaux pour elle , mais d'après la convention faite entre les Musiciens , convention à laquelle les facteurs d'instrumens se sont conformés par-tout , excepté à l'égard de quelques-uns , qui font exception à la règle.

Le Piano-Forte est fait en *ut*. Le Violon , l'Alto et la Basse sont accordés en *ut*.

Les instrumens à vent sont généralement fabriqués en *ut*.

Mais le Cor et la Trompette varient pour chaque Ton.

La Clarinette est différente en *ut* qu'en *si bémol* ou en *la*.

La Harpe est accordée en *mi bémol* majeur. Le Ton naturel , c'est-à-dire , le Ton ordinaire , le Ton le plus simple sur cet instrument , n'est donc pas celui d'*ut* , mais celui de *mi bémol*.

On a choisi ce Ton pour la Harpe , de préférence à tout autre , afin d'avoir à moins multiplier les Pédales.

Le Ton d'*ut* est donc celui qui doit être préféré , parce qu'il est le plus simple , et pour les instrumens , en général , et pour l'écriture de la Musique en particulier , parce qu'on est convenu qu'il serait le point de départ ; car il en est de ce Ton , pour la Musique , comme du premier Méridien pour la Géographie.

Quand on ne sort pas du Mode majeur et du genre Diatonique , c'est le seul Ton qui n'ait ni dièzes ni bémols , soit accidentels , soit à la Clé.

N. B. Il faut s'habituer de bonne heure à transposer ou transporter , dans tous les Tons majeurs ,

les exemples que ce Cours ne présente qu'en *ut* : cela est d'une très-grande utilité.

J'ai dit que la Musique est faite en Vers; qu'un Vers est communément divisé en deux parties égales, nommées *Hémistiches*.

Un Hémistiche peut contenir depuis une jusqu'à sept ou huit Propositions musicales et au-delà, selon la durée de ces Propositions.

On ne doit pas trop multiplier les Propositions Harmoniques dans la même Mesure : on verra pourquoi.

On ne doit pas trop multiplier les Mesures dans un Hémistiche : j'en dirai aussi la raison.

Les vers Harmoniques les plus usités et les plus réguliers sont ceux de quatre, de huit et de seize Mesures.

La COMPOSITION, soit à deux, soit à un plus grand nombre de Parties, peut être *simple* ou *double*, ou alternativement l'un et l'autre.

Elle est *simple* toutes les fois qu'on ne peut du Dessus en faire la Basse, ou de la Basse en faire le Dessus.

Elle est *double*, lorsque ce renversement est pratiqué ou praticable, ce qui dépend des Accords qu'on emploie.

Elle peut être *libre* ou *assujétie* et *canonique*.

Elle est *libre* toutes les fois qu'on ne s'astreint pas à un ou plusieurs *desseins*, *motifs* ou *sujets*.

Elle est *assujétie* ou *canonique* toutes les fois qu'on n'y sort pas du *dessein* ou du *sujet* choisi.

Elle peut être à-la-fois simple et libre, ou simple et assujétie.

Elle peut être aussi double et libre , ou double et assujétie.

Le *Canon* est , de tous les genres de Musique , le plus difficile , et souvent le plus maussade.

Canon, loi ou règle , sont à peu près synonymes. Le *Canon* est ce qui est *régulier par excellence* ; il n'a , la plupart du tems , que le mérite de la difficulté vaincue.

C'est ce qui sera démontré en son lieu.

La plus grande partie de la Musique est *simple et libre* , parce que c'est la plus naturelle et la plus facile à composer. Les Compositeurs , pour la plupart , n'en sauraient faire d'autre , parce qu'ils n'ont pas fait les études que les autres Genres exigent. Beaucoup ignorent et l'Harmonie et le Contre-point , et ne travaillent absolument que d'oreilles , à l'instar de ces écrivains qui ne savent ni grammaire ni rhétorique. Un certain nombre d'entr'eux connaît les Accords et croit savoir la Composition ; il en est qui méprisent ou feignent de mépriser la science qu'ils n'ont pas ; d'autres , qui font peu de cas du naturel et de la sensibilité qui leur manquent , et qui ne trouvent de bien que ce qui est calculé ; ils semblent ignorer que , sans ce naturel précieux , sans cette sensibilité exquise , on ne trouve presque jamais la route du cœur , pas même celle de l'esprit.

Ne donnons dans aucun excès.

La science ne doit point étouffer le génie , mais elle doit le soutenir et le guider. Le génie , sans la science , peut avoir des élans sublimes ; mais c'est un feu de paille qui ne dure qu'un instant.

L'imagination la plus ardente succombe au milieu de la carrière , quand elle n'est pas secondée par

le savoir ; j'ose même affirmer , sans crainte de me tromper , qu'il n'est point d'ouvrages parfaits sans l'heureux concours de la science et du génie.

La Composition se nomme aussi Contre-point , parce qu'on écrivait autrefois la Musique avec de simples *points*. On posait donc point sur point , ou point contre point , comme on dit Note pour Note , ou Note contre Note.

Le Contre-point est double , toutes les fois qu'on n'emploie que des Tierces et des Sixtes majeures ou mineures , entremêlées ou non d'une seule Octave , de tems en tems.

L'exemple A , *pl.* 19 , présente quatre Mesures , qui peuvent se renverser.

La Basse y devient le Dessus , et le Dessus y devient la Basse , parce qu'une Tierce ou une Sixte majeure ou mineure , renversée ou non , est toujours consonnante. (*Voyez ces renversemens , fig. B.*)

Ainsi , rien ne s'oppose à ce qu'une Partie , composée de ces intervalles , prenne la place de l'autre , lorsque l'on ne considère que l'Accord qui doit régner entr'elles.

Est-il une raison pour faire de tel *Chant* le Dessus plutôt que la Basse ? Oui , sans doute.

Se méprendre , à cet égard , c'est confondre l'accessoire avec le principal ; c'est mettre les racines d'un arbre à la place des branches et des feuilles ; c'est montrer l'oignon et cacher la fleur.

Mais , dans les premières leçons de Composition , il est peu important que le Dessus soit agréable ou non ; il importe seulement qu'il soit régulier. D'ailleurs , on peut aussi avoir quelquefois des raisons pour rendre la Basse plus intéressante que le Dessus ; cependant

ce cas est rare, et n'est souvent que momentané.

Cet objet ne doit pas nous occuper maintenant ; il ne s'agit , à présent , que d'apprendre à bien connaître tous les matériaux qu'offre la Musique , et de s'exercer à en user.

Tout morceau qui ne renferme dans ces deux Parties , comparées, que des Consonnances, devient , à volonté , un Contre-point double à l'Octave.

Tout morceau qui ne présente que des Dissonances simulées , et qui ne sont que le retard des Consonnances , opéré par le prolongement d'une Note au-delà de ses limites naturelles , est aussi du Contre-point double à l'Octave.

Les syncopes des exemples C et D de la *pl.* 19 en sont une preuve. Ce sont les deux exemples précédens, A et B, dont trois Notes sont prolongées d'un demi-tems. La Septième , ^{ré}_{mi}, qui commence la seconde Mesure de l'exemple, n'est qu'une Septième suspensive et mélodique , et non une Septième harmonique. Il en est de même de celle ^{mi}_{fa}, de la Mesure suivante. La Quinte ^{ré}_{sol} n'est aussi qu'un retard de la Tierce ^{si}_{sol}.

En conséquence , la Neuvième ^{mi}_{ré} de la seconde Mesure de la *fig.* D, n'est non plus qu'une Neuvième mélodique et suspensive de la Dixième ^{mi}_{ut}, de même que celle ^{fa}_{mi} de la troisième Mesure. La Quarte ^{sol}_{ré} suspend la Sixte ^{si}_{sol}.

Tous les intervalles *Diatoniques* sont réunis dans les deux exemples C et D. La Septième, la Seconde ou Neuvième , la Quarte et la Quinte s'y trouvent pour suspendre la Tierce ou la Sixte.

Il faut prendre garde que , me servant de la Clé de *sol* et de la Clé de *fa*, il se trouve presque tou-

jours deux Octaves de distance entre le Dessus et la Basse. En conséquence , il faut descendre le Dessus de Deux Octaves , et non d'une seule , quand on n'en veut faire la Basse , et monter la Basse d'autant pour en faire le Dessus.

Je fais cette observation une fois pour toutes.

Au moyen des syncopes , on peut faire devancer ou retarder une Partie.

Les *fig.* E et F n'offrent que des Anticipations , tandis que celles C et D ne présentent que des Retards ou Suspensions.

Le *Ré* syncopé de la première Mesure qui se fait entendre sur la seconde partie de l'*Ut* de la Basse , ne devrait naturellement paraître que sur le *Ré* suivant. L'*ut* , noire , de la première Mesure , ne devrait se faire entendre qu'en commençant la seconde. Il parle donc par Anticipation , et avant son tour , ainsi que le *ré* syncopé , et le *si* qui suivent.

Dans l'exemple F , la Septième ^{ut}/_{ré} du premier Tems de la première Mesure , est une Anticipation sur l'Octave ^{ré}/_{ré}. La Neuvième , ^{ré}/_{ut} , en est une sur la Dixième ou la Tierce ^{mi}/_{ut}. La Septième , ^{ut}/_{ré} , de la fin de la seconde Mesure , est aussi une Anticipation sur la Tierce ^{fa}/_{ré} qui suit , ainsi que la Quinte ^{sol}/_{ut} sur l'Octave ^{ut}/_{ut}.

Il ne faut pas trop multiplier les Anticipations , parce qu'elles ressemblent un peu à des contre-sens ; la Musique ne marche pas bien avec elles , car elles en troublent la Cadence.

Ce défaut est plus sensible , quand les Anticipations sont dans la Basse , que quand c'est le Dessus qui anticipe.

Dans tous les cas, les suspensions ou retards sont toujours préférables.

L'Anticipation a le tort de s'offrir, et de s'offrir dans un moment où l'oreille la repousse.

La Suspension a le mérite de ne céder, pour ainsi dire, qu'aux prières et aux instances.

Dans les quatre *fig.* L, M, N, O, de la *pl.* 19, chaque Partie y fait l'office de deux. J'ai donné l'explication de ces sortes de Parties doubles, page 157; et dans l'exemple XX de la *pl.* 17.

La Fausse - Quinte et son renversement, le Triton, sont admissibles dans le Contre-point double à l'Octave et à deux Parties.

On traite ces deux Intervalles ou Accords, comme s'ils étaient Consonnans, hors à la fin d'un Vers ou d'une Période.

La Fausse-Quinte ou le Triton peut donc, à volonté, être l'Antécédent ou le Conséquent d'une Cadence, si ce n'est dans la Cadence qui termine une Période ou un Vers musical, auquel cas le Triton ou la Fausse-Quinte n'en peut former que l'Antécédent. (*Voyez les exemples P, Q, R.*)

Dans la *fig.* P, la Fausse-Quinte et le Triton y sont chacun l'Antécédent d'une Cadence.

L'exemple Q présente à la Basse ce qui est au Dessus, *fig.* P.

Dans l'exemple R, *pl.* 19, la Fausse-Quinte y est premièrement l'Accord Conséquent de la Cadence $\begin{smallmatrix} mi & fa \\ ut & si \end{smallmatrix}$, et le Triton celui de la Cadence $\begin{smallmatrix} ut & si \\ m & fa \end{smallmatrix}$; secondement, le Triton y figure comme Antécédent de la Cadence $\begin{smallmatrix} si & ut \\ fa & mi \end{smallmatrix}$, et la Fausse-Quinte comme Antécédent de la Cadence $\begin{smallmatrix} fa & mi \\ si & ut \end{smallmatrix}$.

CHAPITRE XVIII.

De la Composition à deux Parties et à deux Notes pour une seule ou contre une seule.

IL y a trois espèces principales de Composition à deux Notes pour une.

La première est celle qui ne renferme que des Consonnances , et qui est conforme à l'exemple A , *pl. 20* , qui ne présente que des Tierces et des Sixtes. Cette espèce de Contre-point est double , parce qu'il est renversable à l'Octave , comme on le voit *fig. B.*

Nota. La fin de l'avant-dernière Mesure de la Basse est changée. Au lieu de *fa si* on y a mis *ut si* , parce que le *fa* de *fa si* serait resté *insauvé* , ce qui déplaît à l'oreille , comme une pierre d'attente déplaît à l'œil.

Ici , comme dans plusieurs des exemples du chapitre précédent , chaque Partie y fait l'office de deux.

La marche des exemples A et B ne peut se renverser , comme à la *fig. C* , sans blesser l'oreille , parce que , dans ce cas , elle offre une suite de Quintes qui font presque le même effet que si elles étaient frappées , telles qu'on les voit écrites *fig. E.*

Quelqu'opposée à l'Unité de Ton que soit cette marche , il y a un moyen de la rendre légitime , en neutralisant l'effet des Quintes. Pour y parvenir , il ne faut qu'augmenter suffisamment la durée de chaque

Note , comme on le voit *fig. D* et *fig. F*. Dans ces deux exemples , l'oreille n'apperçoit plus une suite de Quintes ; elle n'est affectée , dans l'un , que d'une marche alternative de Sixtes et de Tierces ; et , dans l'autre , d'une suite alternative de Tierces et de Sixtes.

Dans la suite alternative de Sixtes et d'Octaves , exprimées *fig. G* , *pl. 20* , les Octaves y sont suffisamment masquées , par les Sixtes , pour que la loi de la Variété puisse tolérer cette marche.

Il n'en est pas de même de son renversement , *fig. H* , parce que les Tierces n'ont pas , au même degré que les Sixtes , le pouvoir de cacher les Octaves.

Il faut donc s'abstenir de cette marche ; ou l'écrire comme à la *fig. I* , *pl. 20*.

La seconde espèce de Contre-point , à deux Notes pour une , est composée , alternativement , d'une Note Consonnante et d'une Note Dissonnante.

La Quinte , qui est une demi-Consonnance , et la Quarte , qui est une demi-Dissonnance , sont ici réputées Dissonnantes. Ainsi , dans l'exemple *K* , toutes les Quintes sont regardées comme Mélodiques et Dissonnantes ; il n'y a que les Sixtes seules qui y soient Harmoniques et Consonnantes.

Dans l'exemple *L* , qui est le renversement du précédent , les Tierces seules y sont Harmoniques et Consonnantes ; les Quartes y sont Mélodiques et Dissonnantes.

Puisque ce Contre-point peut se renverser à l'Octave , c'est donc aussi du Contre-point double. Il en est de même de l'exemple *M*.

La Note Dissonnante peut être placée la première dans le Contre-point à deux Notes pour une. (Voyez pl. 20, fig. N.)

Cet exemple ne peut se renverser, par la raison qu'il présenterait une suite de Quintes, qui, bien qu'entremêlées de Sixtes, demeurent toujours opposées à l'unité de Ton, parce que ces dernières n'en affaiblissent pas assez l'impression. (*Fig. O.*)

Mais l'exemple P est bon, parce qu'au moyen des syncopes, chaque Note du Dessus frappe *consonnamment* avec la Basse.

Si l'on me demande pourquoi les Quartes de l'exemple N sont légitimes, tandis que les Quintes de l'exemple O sont défendues, je répondrai que les Quartes étant toujours Dissonnantes, *quand la Sixte ne les accompagne pas*, l'oreille ne peut les regarder comme Notes d'Harmonie. Elle sent aussitôt que ces Quartes sont des Notes Mélodiques, et elle les considère comme non-avenues, sous le rapport de l'Harmonie. Mais les Quintes étant des demi-Consonnances, la méprise est facile; et l'oreille ne manque pas de la faire, en les prenant pour des Notes d'Harmonie, tandis qu'elles ne sont que Mélodiques et de passage.

Il faut donc en éviter l'emploi, pour la même raison qu'on évite l'amphibologie dans le discours.

Quand, des deux Notes *pour une*, la première est une Dissonnance, telle que la seconde ou la septième, renversée ou non, il faut préparer l'oreille à l'entendre, en la faisant devancer par une Sixte ou une Tierce, ou par une Octave. (*Voyez fig. Q, pl. 20.*)

La Sixte ^{ut}_{mi} y prépare la Seconde ^{fa}_{mi}; la Tierce ^{sol}_{mi} y prépare la Septième ^{ut}_{re}, etc.

La Note Dissonnante peut être alternativement la première ou la seconde.

On en voit plusieurs exemples, *fig. R.* Les Notes Consonnantes et d'Harmonie y sont désignées par des Blanches crochées, et, par conséquent, c'est la première et la quatrième des quatre Notes crochées qui sont Consonnantes.

Dans la *fig. S*, c'est la seconde et la troisième des quatre Notes crochées qui sont Consonnantes. La Septième et la Quinte y sont alternativement préparées par la Sixte; la Septième y est sauvée par la Sixte, la Quinte par la Tierce. Les Neuvièmes ^{*fa mi*}_{*mi ré*} de l'exemple T, doivent être rejetées, par la raison que toutes les fois qu'on a une Seconde ou une Neuvième, il faut que l'une ou l'autre des deux Notes qui forment cette Dissonnance demeure en place, et qu'ici elles descendent toutes deux; et quoique le *mi* descende à *ré* avant que le *fa* ne descende à *mi*, ce passage blesse néanmoins l'oreille, parce qu'il est trop rapide, et que l'impression fâcheuse de cette Neuvième l'emporte de beaucoup sur celle que produit la Sixte.

On peut cependant employer ces passages, en les écrivant comme à la *fig. U.* Alors, l'impression de la Neuvième est de beaucoup affaiblie, et celle de la Sixte se trouve renforcée, par la raison qu'elle parle après une tenue. On peut aussi employer ces passages, tels qu'on les voit *fig. V, X, Y.*

CHAPITRE XIX.

De la Composition libre à deux Parties et à trois Notes pour une.

LES trois Notes que l'on fait pour une seule, peuvent être toutes tirées de l'Harmonie, comme à la *fig. A*, *pl. 21*, qui présente une suite d'Accords parfaits, par seconde en montant, pris, alternativement, sous la première et sous la seconde face, où domine la *fig. B*, qui offre une suite de Cadences à la Quarte, terminée par une Cadence à la Seconde.

La *fig. C* offre une Note de Mélodie, outre deux Notes d'Harmonie.

Les Blanches ne sont-là que pour faire mieux remarquer les Notes d'Harmonie; mais on doit les exécuter comme des Croches. Cette observation s'applique à tous les exemples de la même nature que celui-ci.

La *fig. D* présente aussi une Note de Mélodie entre deux d'Harmonie; mais ici la troisième Note est la répétition de la première.

Dans les exemples de la *fig. E*, la Note de Mélodie ou de passage est la troisième.

Dans les exemples de la *fig. F*, la Note de passage ou de Mélodie est la première des trois.

CHAPITRE XX.

De la Composition libre à deux Parties et à quatre Notes pour une.

LES quatre Notes *pour une* peuvent être toutes prises dans l'Harmonie, ou une partie dans l'Harmonie, et l'autre dans la Mélodie.

Quand l'Accord est Consonnant, il faut nécessairement répéter l'une des Notes qui le composent, puisqu'il n'en contient que trois. (Voyez la *fig. G.*)

Quand il est Dissonnant et composé de quatre Notes, comme tous les Accords de Septièmes, alors on peut les parcourir successivement toutes quatre. (Voyez la *fig. H.*)

Dans les exemples de la *fig. I.*, la troisième des quatre Notes est étrangère à l'Accord.

Dans ceux de la lettre J, la première et la troisième sont de l'Accord, mais les deux autres n'en sont pas.

Dans les quatre premières Notes du Dessus de la Troisième Mesure, il y a trois Notes d'Harmonie, parce que la Basse fait deux Notes différentes $\begin{smallmatrix} si & la & si & ut \\ sé & & & mi \end{smallmatrix}$.

Dans l'exemple de la *fig. K.*, les quatre Notes y étant la broderie des Quartes *si mi ut fa ré sol*, c'est la première et la quatrième qui y sont Notes d'Harmonie.

Dans les exemples de la *fig. L.*, les quatre Notes y étant la broderie des Tierces $\begin{smallmatrix} si & ut & ré \\ ré & mi & fa \end{smallmatrix}$, c'est

la première et la quatrième Notes qui sont celles d'Harmonie.

Dans la Composition à deux Tierces , on peut , sans conséquence , prendre l'une de ces deux manières pour l'autre.

On voit , par ces exemples , qu'une seule Partie y fait successivement l'office de deux , de trois et de quatre parties différentes.

Il y a beaucoup d'autres combinaisons possibles ; mais nous n'entrerons pas dans plus de détails , pour l'instant , sur cette espèce de Contre-point.

CHAPITRE XXI.

De la Composition libre à deux Parties , à cinq , à six , à sept et à huit Notes pour une.

LA *fig. M* offre pour premier exemple de la Composition à cinq Notes pour une , l'Accord de Neuvième *la fa ré si sol* sur *sol* ; secondement , sur *fa*. Puis l'accord parfait d'*ut* sur *mi* , précédé d'un *ré* qui est Note de passage.

L'Accord de Neuvième est ensuite employé dans la Basse sous le *fa* , on ne pourrait pas mettre le *sol* au Dessus , à moins de faire monter la Basse comme à la *fig. N*.

Quelques auteurs ont employé , de loin en loin , cinq Notes égales au lieu de quatre ; mais ce genre est bâtard , et l'on ne doit guère en faire usage. (Voyez-en un exemple , *fig. O* , *pl. 21.*)

SECTION II.

De la Composition libre à deux Parties, et à six Notes pour une.

Dans les exemples de la *fig. P*, toutes les Notes sont prises dans l'Harmonie ; mais comme il n'y en a que cinq, au plus, dans un Accord, si l'on en veut six, il faut, de toute nécessité, en répéter une.

Quand l'Accord n'en a que quatre, on en répète deux ; s'il n'en a que trois, il faut les répéter toutes trois ou n'en répéter qu'une, mais quatre fois, ou en répéter deux ; savoir : l'une deux fois, l'autre trois fois. (Voyez *fig. Q*.)

Les répétitions des mêmes Notes peuvent se faire immédiatement ou non immédiatement, à volonté, et selon ce qu'on veut exprimer. La *fig. R* présente la broderie ou remplissage d'*ut mi sol*, de *ré fa la*, etc.

Ces exemples s'expliquent d'eux-mêmes, au moyen de la précaution que j'ai prise d'écrire les Notes d'Harmonie en *Blanches crochées*. On dit communément d'une Note qui entre dans la composition de l'Accord employé, que cette note porte harmonie, il vaut mieux dire qu'elle porte sur l'Harmonie, cela est plus exact.

Les Notes d'Harmonie entrent nécessairement dans la Mélodie, où elles figurent en quelque sorte comme les os dans la construction du corps humain, comme les gros murs et la charpente dans un bâtiment.

Je distingue l'Harmonie en deux espèces principales.

pales , en Harmonie chantante ou mélodique , et en Harmonie d'accompagnement.

Je dis mélodique et non mélodieuse , parce que ce qui est mélodieux n'est pas seulement chantant ; mais il est chantant par excellence.

Un morceau peut être chantant sans être mélodieux ; mais il ne peut être mélodieux sans être chantant. Beaucoup de gens , et les poètes sur-tout , ont souvent confondu ce qui est harmonieux avec ce qui est mélodieux. L'un est cependant bien distinct de l'autre , quoiqu'ils ne s'excluent pas mutuellement. Le *mélodieux* consiste dans une heureuse succession de Notes ; l'Harmonieux , dans un bel ensemble.

L'exemple S , *pl.* 21 , n'est que de l'Harmonie d'accompagnement ; ce sont les membres d'un corps dont la tête , le visage et la physionomie sont retranchés. L'exemple T est de l'Harmonie chantante.

SECTION III.

De la Composition libre à deux Parties , à sept Notes pour une , et à huit.

Les exemples U et V , *pl.* 21 , sont à sept Notes pour une. Je ne m'étendrai pas davantage , ici , sur cet article , parce qu'il faudra y revenir , après que j'aurai traité du *Genre chromatique* et du *Mode mineur*.

On sera sans doute surpris que je parle du genre Chromatique avant d'expliquer le Mode mineur. Je sens que cela paraîtra déplacé à tous nos Harmonistes ; mais s'ils prennent la peine de me lire , et s'ils daignent m'entendre , ils reconnaîtront que ce qu'ils

ont pris d'abord pour une interversion de l'ordre, est l'ordre lui-même.

CHAPITRE XXII.

Du Genre chromatique.

LE GENRE CHROMATIQUE est une espèce de nouveau monde, peu fréquenté des anciens, dans lequel les incursions les plus heureuses se sont effectuées de nos jours.

Comme l'ancien monde, le *Diatonique*, ne laissant à la disposition des nouveaux venus que très-peu de terrain, ceux-ci se sont vus dans l'alternative de piller leurs devanciers ou de passer dans l'Amérique musicale, où de vastes contrées étaient encore incultes et sans maîtres.

Les sept Notes diatoniques étant, pour l'oreille, ce que sont, pour les yeux, les sept couleurs primitives, savoir :

Rouge, orangé, jaune, verd, bleu, pourpre, violet;
Sol, si, ré, fa, la, ut, mi.

Il suit que les Sons chromatiques sont, à l'égard de ces sept Notes, ce que sont les nuances par rapport aux sept couleurs principales. (Voyez la *pl. 22, fig. A.*)

Les sept Rondes de cet exemple représentent les sept Notes Diatoniques selon l'Harmonie.

Les cinq Noires, sans queue, représentent les cinq sons chromatiques; et les deux Blanches, les deux semi-tons diatoniques.

Les sept Sons chromatiques naissent de la résonnance d'une *Corde sonore et génératrice*, à la suite des sept Notes Diatoniques, dans l'ordre suivant. (*Pl. 22, fig. B.*).

$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$
<i>Sol</i> ,	<i>la</i> ,	<i>si</i> ,	<i>ut</i> ,	<i>ré</i> ,	<i>mi</i> ,	<i>fa</i> ,
$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{17}$	$\frac{1}{18}$	$\frac{1}{19}$	$\frac{1}{20}$	$\frac{1}{21}$
<i>Fa dièze</i> ,	<i>sol</i> ,	<i>sol dièze</i> ,	<i>la</i> ,	<i>la dièze</i> ,	<i>si</i> ,	<i>si dièze</i> .
$\frac{1}{22}$	$\frac{1}{23}$	$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{25}$	$\frac{1}{26}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{28}$
<i>Ut</i> ,	<i>ut dièze</i> ,	<i>ré</i> ,	<i>ré dièze</i> ,	<i>mi</i> ,	<i>mi dièze</i> ,	<i>fa</i> .

Les chiffres qui sont placés ici, au-dessus du nom de chaque Note, désignent quelle est la portion de la Corde génératrice *sol* qui les produit.

N. B. Le *sol* désigné ici par $\frac{1}{8}$, n'est pas le son produit par toute la longueur de la Corde génératrice, mais la troisième Octave au-dessus de ce *sol* fondamental.

La huitième partie de la longueur de la corde génératrice produit donc le premier *sol* de la *fig. B*, *pl. 22*.

Les chiffres $\frac{1}{9}$ désignent que *la* est produit par la neuvième partie de cette corde; *si* $\frac{1}{10}$ par la dixième; *ut* $\frac{1}{11}$ par la onzième partie de la corde génératrice, et ainsi du reste.

OBSERVATION.

On supprime généralement, dans chaque Gamme majeure chromatique, les deux sons qui diviseraient en quarts de ton chromatiques, les deux semi-tons diatoniques. En *ut* naturel majeur, on supprime le

si dièze $\frac{1}{21}$ et le *mi* dièze $\frac{1}{27}$, et l'équivalent dans toute autre Gamme que celle-ci. Ces quarts de ton sont plus de la Gamme des oiseaux que de la nôtre ; ils ne sont même connus que de quelques théoriciens. Je les ai retranchés de la suite des Gammes chromatiques, en mode majeur, qu'on voit depuis la lettre D jusqu'à celle O inclusivement.

Notez que, dans toutes ces Gammes, l'Antécédent de chaque Cadence, formé par un son chromatique, est représenté par une Noire sans queue.

Les Cadences formées par un semi-ton diatonique, sont écrites avec deux Blanches.

Dans chaque Gamme chromatique majeure, il y a sept Cadences en montant ; savoir, deux diatoniques, qui, en *Ut*, sont *si ut* et *mi fa* ; et cinq chromatiques, *fa* dièze *sol*, *sol* dièze *la*, *la* dièze *si*, *ut* dièze *ré*, *ré* dièze *mi*. En descendant, il y en a sept aussi ; deux diatoniques, *fa mi*, *ut si*, et cinq chromatiques, *sol^b fa*, *mi^b ré*, *ré^b ut*, *si^b la*, *la^b sol*.

Dans les Tons qui n'ont point de bémols diatoniques et à la clé, peut-on en employer en montant la Gamme chromatique ? Oui, toutes les fois que la Note qu'on bémolera (1) sera le conséquent d'une cadence chromatique, comme à la *fig. P* et aux cadences *sol la* bémol. ; *la si^b* ; *ut ré^b* ; *ré mi^b* ; *fa sol^b*. Répéter la première Note de chacune de ces cadences et la diézer, pour en faire le Conséquent de la Cadence, est une faute semblable, en Musique, à celle que l'on commettrait contre la langue française, en écrivant *ce* au lieu de *se*. Ce n'est pas seu-

(1) Je suis de l'avis de l'abbé Roussier, qui préfère l'expression *bémoler* à *bémoliser*.

lement une faute d'ortographe, mais une faute de sens; car, selon moi, une faute d'ortographe consiste seulement dans une ou dans plusieurs lettres mises à la place d'une ou de plusieurs autres. Mais quand cette lettre présente un autre mot que celui que l'on doit employer, c'est tout-à-la-fois une faute d'*ortographe* et de *sens*, telle, par exemple, que *leçon* et *le son*.

Je sais que sur le Piano, la Harpe, et quelques autres instrumens, le *si* bémol et le *la* dièze, sont la même corde et le même son; mais, s'il en est ainsi pour les yeux et pour l'oreille, il n'en est pas de même pour l'esprit.

Il n'y a qu'un Musicien ignorant qui puisse confondre un *la* dièze avec un *si* bémol, soit en l'entendant, soit en l'écrivant.

Si d'habiles gens font par fois de ces méprises en écrivant, c'est faute de connaître les règles, ou de peur de dérouter ceux qui exécutent.

Il est un axiôme non divulgué encore, mais dont tout Musicien reconnaîtra la vérité, dès que je l'aurai fait connaître, c'est qu'une Note ne peut pas plus *cadencer avec elle-même*, qu'on ne peut *contracter de mariage avec soi*.

Ainsi donc, faire cadencer un *sol* naturel avec un *sol* dièze, ou un *mi* avec un *mi* bémol, ou former toute autre cadence semblable à ces deux-ci, est une faute contre nature.

On doit bien sentir que la Cadence rythmique est exceptée de l'exclusion, puisqu'elle n'est que la répétition de la même Note.

En conséquence, le dièze chromatique ou la Note diézée chromatiquement, ne peut être que l'Antécédent d'une cadence ascendante, ou le Conséquent

d'une Cadence descendante ; et le bémol chromatique ne peut être que le Conséquent d'une Cadence ascendante ou l'Antécédent d'une Cadence descendante. (Voyez les exemples de la lettre P, *pl.* 22.)

Cette règle doit lever toute espèce de doute sur la préférence que l'on doit donner, soit au *sol* bémol sur le *fa* dièze, soit au *fa* dièze sur le *sol* bémol, et ainsi de suite pour toutes les autres Notes de la Gamme et de toutes les Gammes.

Il faut observer que les dièzes ou les bémols qui sont à la clé étant tous diatoniques, les Notes qui en sont affectées sont regardées comme naturelles, puisque ces dièzes ou ces bémols ne servent qu'à rendre toutes les Gammes majeures conformes à celle d'*Ut* naturel majeur qui leur sert de modèle.

Le *fa* naturel n'est donc point naturel en *sol* majeur ; c'est le *fa* dièze qui y est naturel ; c'est-à-dire ordinaire , dans l'ordre habituel. Le *fa* naturel y est chromatique. En *ré* majeur, le *fa* dièze et l'*ut* dièze y sont diatoniques et naturels. Le *fa* naturel et l'*ut* y sont chromatiques et non ordinaires. Ainsi, en *ut* dièze majeur, les sept dièzes y sont naturels et diatoniques ; les sept Notes, sans dièze ni bémol, n'y sont pas ordinaires, mais chromatiques.

Il en est de même des bémols dans les Tons qui en exigent, pour être modelés sur celui d'*Ut*.

Beaucoup de compositeurs croiront voir de l'*enharmonique* dans les exemples *fig.* P, *pl.* 22 ; je leur observe qu'il n'y en a point, par la raison que le *la* bémol de la seconde Cadence chromatique ne cadence pas avec le *sol* dièze de la Cadence suivante, ni le *si* bémol de la quatrième Cadence avec le *la* dièze de la cinquième, et ainsi des autres.

Le *Genre enharmonique* ne consiste donc pas seulement dans l'emploi du quart de Ton, comme on le croit et enseigne, mais dans les Cadences formées par quarts de Ton, *réels* ou *supposés*.

Je dis réels ou supposés, parce que, n'existant pas physiquement sur le Piano ou la Harpe, ils y sont toujours supposés par l'esprit. C'est une illusion à laquelle il se prête, comme à donner deux sens différens au même son apporté par l'oreille.

Le *son* d'un instrument et le *son* de la farine sont le même mot pour l'oreille et pour les yeux; mais l'esprit ne les confond pas l'un avec l'autre, lorsqu'il est éclairé par ce qui précède ou suit ce mot. Ainsi, il n'est pas nécessaire de former réellement des quarts de Ton pour pratiquer le genre enharmonique, il suffit de les faire imaginer à l'esprit.

Je le répète, il ne confondra pas plus un *si* bémol avec un *la* dièze, qu'il ne confond un mot quelconque avec son homonyme.

Ici s'élèvent plusieurs questions importantes.

Les semi-tons sont-ils égaux ou inégaux?

On s'accorde généralement à supposer que le Ton est divisé en neuf parties égales, qu'on nomme *comma*. Cinq *Comma* forment le semi-ton majeur, et quatre le semi-ton mineur.

Mais ce que les uns nomment semi-ton majeur, les autres l'appellent semi-ton mineur, ce qui prouve que le *Comma* est très-difficile à apprécier.

Le grand nombre croit que le dièze ne fait hausser la Note que d'un semi-ton mineur, et que le bémol ne la fait baisser que d'autant. Mais l'abbé Roussier a observé que, sur le violon ou le violoncelle, on rapproche l'*ut* dièze du *ré*, et le *ré* bémol de l'*ut*;

en conséquence il en a conclu , avec beaucoup de justesse , que ce qu'on nomme semi-ton mineur est réellement un semi-ton majeur , et que ce qu'on nomme un semi-ton majeur est véritablement un semi-ton mineur.

Ainsi , en Musique , comme en toute autre chose , le petit nombre a souvent raison contre le grand.

Le dièze fait donc hausser la Note , et le bémol la fait baisser d'un semi-ton majeur.

Que faudrait-il pour la plus grande perfection à l'égard des semi-tons ?

Il faudrait qu'une Note diézée , qui forme une Proposition ou Cadence avec la Note au-dessus , fût un tant soit peu plus haute , alors que lorsqu'elle cadence avec la Note au-dessous ; et que la Note bémolée fût plus basse , quand elle cadence avec la Note qui est en-dessous , que quand elle cadence avec la Note au-dessus.

C'est sur-tout dans les sons lents et prolongés que cette attention serait précieuse. Dans les sons rapides , cela est impraticable ; mais aussi cela est bien moins utile ; car l'oreille passe aisément alors sur de légères imperfections , qu'elle a , à peine , le tems d'appercevoir. Sur les instrumens à archets , tels que le Violon , l'Alto et la Basse , où l'on a la faculté de pouvoir modifier les intonnations , il serait à souhaiter qu'on y tempérât les intervalles toutes les fois que ces instrumens concertent avec des instrumens à vent , ou avec le Piano , l'Orgue ou la Harpe. Il est impossible qu'ils s'accordent parfaitement sans ce tempérament. Ce qui est une qualité hors ce cas , qui est fréquent , est ici un défaut ; car des intonations naturelles et exactes ne peuvent être à l'unisson

parfait de celles qui sont tronquées jusqu'au degré convenu, que l'on nomme *Tempérament*, où le *fa* dièze sert de *sol* bémol, le *si* bémol de *la* dièze, etc.

Outre la différence qui existe entre des intervalles tempérés et des intervalles rigoureusement exacts, les instrumens à vent ont encore le défaut de monter en s'échauffant; ensorte qu'il est impossible de faire de la Musique parfaitement juste en employant à-la-fois, ces divers instrumens; mais, heureusement, il est peu d'oreilles assez délicates et assez sensibles pour en être blessées jusqu'à un certain point. L'imperfection de nos sens et l'habitude, font tolérer ces défauts, qui sont plus aisés à indiquer qu'à faire disparaître.

Change-t-on de Ton à chaque Note chromatique?

C'était l'opinion ancienne, et celle adoptée par *J. J. Rousseau*; mais cette erreur, très-grave, a déjà été relevée par *M. Framery*, auteur estimable d'un grand nombre d'articles, bien écrits, du *Dictionnaire de Musique*, de l'*Encyclopédie*, par ordre de matières; ouvrage non achevé, et qui est resté, pour la Musique, au premier volume, et à la lettre C (1).

Mais *M. Framery*, qui reproche justement cette erreur populaire à *Jean-Jacques*, n'en est pas lui-même tout-à-fait dépouillé. Pour nous en convaincre, écoutons-le. Voici ce qu'il dit, page 277 de l'*Encyclopédie* citée ci-dessus :

« Assurément, dans le chromatique en descen-

(1) On y lit sur-tout, avec beaucoup de plaisir, les articles rédigés par *M. Suard*, ou par *M. Ginguené*.

» dant , où il ne paraît pas une seule Tonique , si ce
 » n'est celle sur laquelle on se repose , on ne peut
 » dire qu'on change de Ton à chaque Note. Ce
 » n'est qu'une suite de Cadences évitées , qui doit
 » aller aboutir sur une Tonique , et qui parcourt ,
 » *non pas des Toniques , mais des Dominantes.* »

Ainsi , selon *M. Framery* , parcourir des *Dominantes* , ce n'est pas changer de Ton. Quelle contradiction !

C'est comme si l'on disait : pourvu que vous n'entriez pas dans l'appartement du premier étage , vous pouvez , *sans changer de maison* , aller successivement , du second étage de l'une au second étage de cinq ou six autres ; mais , si vous entrez au premier , alors vous aurez vraiment passé d'une maison dans une autre.

Il est donc clair que *M. Framery* , dégagé en partie des erreurs anciennes , en était encore assez imbu , lorsqu'il a écrit cet article , pour ignorer qu'on ne peut pas plus faire deux Dominantes différentes de suite , que deux Toniques différentes sans changer de Ton. On ne peut pas , non plus , faire deux Secondes Notes différentes ou deux Troisièmes Notes , ou deux Sixièmes ou Septièmes Notes de Tons différens , sans changer aussi de Ton ; car il n'y a , dans chaque Ton , qu'une seule Tonique , une seule Dominante , une seule quatrième Note , une seule Seconde Note , une seule Sixième Note , une seule Troisième Note et une seule Septième Note ; mais chacune peut être tour-à-tour Diatonique ou chromatique.

D'où vient l'erreur des Harmonistes à cet égard ?

De ce qu'ils croient que tout Accord parfait est celui d'une Tonique, et, plus généralement encore, que tout Accord de Septième, *composé d'une Tierce majeure, surmontée de deux mineures*; tel que celui *sol si ré fa*, est un Accord de Septième de Dominante. Que tout Accord de Septième, *composé de trois Tierces mineures*, comme *si ré fa la* bémol, est celui de la *Note sensible* d'un Mode mineur; mais il n'en est ainsi qu'autant que ces Accords sont diatoniques, et non lorsqu'ils sont chromatiques. C'est-là ce qu'ils n'ont pas su distinguer. On verra bientôt que, malgré cette opinion erronée, ils sentaient pourtant la différence d'une vraie Tonique à une fausse. Voici comme *M. Framery* s'exprime à ce sujet :

« Pourrait-on concevoir que l'oreille admît une
 » succession de Modulations aussi rapide que celle
 » de changer de Tonique à chaque Note, à chaque
 » Accord parfait ? Il faut bien plus de précautions
 » pour passer d'une Gamme à une autre, et l'atten-
 » tion, que ces passages éveillent toujours, en se-
 » raient bientôt fatiguée s'ils étaient trop fréquens. »

Quoique ce passage soit une assertion plus qu'une démonstration, il est du moins raisonné. Mais *M. Framery*, laissant malheureusement-là ses propres idées pour celles qu'il tient d'autrui, ajoute : « il faut donc
 » considérer, dans les passages chromatiques, chaque
 » *Note de Basse comme censée Tonique* on *censée*
 » *Dominante*; c'est-à-dire, comme des Notes qui,
 » n'appartenant à aucune modulation déterminée,
 » parcourent une route vague, jusqu'à ce qu'elles
 » aboutissent à un point fixe, sur lequel elles puis-
 » sent se reposer. »

Ces *Notes, censées Toniques* ou *censées Dominantes*, font voir que chez les Harmonistes qui ont employé cette expression, le sentiment de l'oreille combattait contre leurs faux principes. N'osant affirmer ni nier nettement que ces Notes fussent des Toniques ou des Dominantes, ils prenaient un terme moyen, pour tâcher de tout accorder. *M. de Bethizy* est, je crois, le premier qui ait employé cette expression *biaisante*.

Il est, sans doute, dans certains morceaux de Musique, plusieurs passages où le Ton est bien moins sensible, bien moins déterminé; mais cela n'empêche pas qu'il n'existe, et toujours exclusivement à tout autre.

Proclamons ici une vérité ignorée, c'est qu'un Ton n'est pas décidé par une Note ou par un Accord, pas même par une Proposition harmonique; car tous trois peuvent être diatoniques ou chromatiques, mais par un repos de phrase fait sur la Tonique ou sur la Dominante, repos qui est toujours Diatonique.

Cependant, le Repos de la Dominante, même quand il est repos de phrase, peut être amené par un Accord chromatique; mais le point du Repos est toujours Diatonique.

Quand le Repos de la Tonique termine une phrase ou une Période, il doit être amené diatoniquement, parce que la Tonique ayant naturellement sa Note sensible, n'a pas besoin de l'emprunter du Chromatique, qui en fournit à toutes les autres Notes du Ton, excepté à la Quatrième, qui a aussi la sienne dans le Diatonique.

Quand je dis que le chromatique fournit, à toutes les autres Notes de la Gamme que la Tonique et la

Quarte, une Note sensible ; c'est-à-dire , qu'au moyen de ce genre , on peut hausser la Note qui précède chacune d'elles d'un semi-ton. Mais elles ne sont pas plus des Notes *sensibles* , même , alors , que les Notes qu'elles précèdent , ne sont des *Toniques*.

On doit bien penser qu'au moment même où je reproche aux autres les *Notes censées Toniques* , comme tendant à faire croire que le Ton change dans les endroits où c'est seulement le Mode ou le *Genre* qui *varie* , je me garderai bien de vouloir introduire des Notes *censées sensibles* , qui viendraient à l'appui de l'erreur que je veux détruire.

SECTION II.

De l'utilité du Chromatique.

L'emploi du *Chromatique* a pour but d'adoucir ce qui est dur dans le *Diatonique* ; de déterminer ce qui s'y trouve de vague , et de remplacer la faiblesse par l'énergie. Alors , chaque intervalle d'un Ton peut se changer en intervalle d'un demi-ton. (Voyez la *fig. A A* , *pl. 22.*)

La première portée de l'accolade présente une suite de Tierces , qui forment une série de Cadences *diatoniques* à la Seconde.

La portée de dessous présente une suite de Tierces , alternativement chromatiques et diatoniques , qui forment une série de Cadences à la Seconde. L'Antécédent de chacune de ces Cadences est chromatique : le Conséquent est diatonique.

Les croix de cet exemple marquent le choix que l'on a de ne *chromatiser* qu'une des deux Notes , ou de les *chromatiser* toutes deux.

A la *fig.* BB, la première portée de l'accolade présente une suite d'Accords composés de deux Tierces, qui forment une série de Cadences diatoniques à la Seconde.

La portée au-dessous offre les mêmes Cadences, mais avec l'Antécédent de chacune d'elles *chromatisé*, tant en montant qu'en descendant.

Les exemples de la *fig.* CC présentent une série de Cadences à la Quarte, en montant, dont chaque Antécédent est *chromatisé*.

Nota. Dans les exemples des trois *fig.* AA, BB, CC, les Notes chromatiques sont les noires. Dans ceux de la *fig.* DD, les Notes chromatiques sont les *croches blanches*, ainsi que dans ceux des figures suivantes, EE, FF.

La *fig.* DD renferme une série de Cadences à la Quinte, dont l'Antécédent des trois premières et de la sixième est d'abord diatonique, et ensuite *chromatique descendant*.

Dans la quatrième et la cinquième Cadences, c'est le Conséquent de la Cadence qui est d'abord chromatique, puis diatonique.

La *fig.* EE, *pl.* 22, présente une série de Cadences à la Sixte, dont cinq sont chromatisées.

La *fig.* FF renferme une série de Cadences à la Septième, dont chaque Antécédent est chromatisé. Les Octaves dissonnantes que l'on y voit ne tourmentent pas l'oreille, parce qu'elles y sont précédées de l'Octave juste qui frappe avec la Basse. Chaque Tierce dissonnante y est aussi précédée d'une consonnante.

Dans tous les exemples d'AA à FF, on ne change

point de Ton ; on y change simplement de genre ; ils sont tous en *ut*, mode majeur, mêlés de diatonique et de chromatique.

SECTION III.

De la Chromatisation des Accords de Septième.

Le genre diatonique majeur ne présente qu'un seul accord de septième *agréable* ; c'est celui de la Dominante qui, en *ut*, est *sol si ré fa*. Cet Accord nous plaît, parce qu'il a toute l'unité d'Accord que peut comporter un Accord de Septième, jointe à l'Unité de Ton. Chacun sait que cet Accord serait parfait, c'est-à-dire, que toutes ses parties seraient en équilibre, si, au lieu du *fa*, il y avait un *sol*, comme *sol si ré sol*.

C'est donc le *fa* seul qui y détruit l'équilibre ; mais ce *fa* n'étant que la Tierce mineure de *ré*, il se subordonne, autant qu'il est possible, à l'Accord parfait majeur *sol si ré*, ce qu'il ne ferait pas s'il était dièze, car, alors, il serait Tierce majeure de *ré*, et, par conséquent, en rivalité très-marquée avec la première Tierce majeure *sol si*. C'est ce qui rend si insupportables les Accords de Septième *ut mi sol si* et *fa la ut mi*. Ce *fa* naturel, ajouté à l'Accord parfait de la Dominante *sol si ré*, a l'avantage d'indiquer le Ton d'une manière non équivoque, en faisant entendre la seule fausse Quinte que renferme le genre diatonique ; savoir f_{si}^a , jointe à la septième mineure f_{sol}^a . L'Accord de septième *si ré fa la*, qui renferme aussi la fausse Quinte f_{si}^a , est loin d'être aussi agréable, parce qu'il pèche contre l'unité d'Ac-

accord par la Tierce majeure $\frac{1}{2}a$, qui n'est point subordonnée aux deux autres *si ré, ré fa*. En effet, l'impression de la Tierce majeure, toujours prédominante, l'est d'autant plus ici, qu'elle est la seule majeure, et placée à l'extrémité supérieure de l'Accord. Si, à cette *Tierce majeure insubordonnée*, on substituait la Tierce mineure, il y aurait alors plus d'unité d'Accord et de Ton, et c'est pourquoi l'Accord de septième diminuée *si - ré - fa - la* bémol, fait un bien meilleur effet que celui de septième mineure et fausse Quinte *si ré fa la*. Cependant, l'Accord de septième diminuée, a bien moins d'équilibre que celui de la Dominante *sol-si-ré-fa*, puisqu'il ne porte point sur un Accord parfait majeur, pas même sur un Accord parfait mineur, mais seulement sur l'Accord imparfait et sensible *si-ré-fa*. Si par-là il est plus dissonnant, il est aussi plus énergique. Ce n'est point une de ces dissonnances qui tourmentent à-la-fois l'oreille de leur dureté et de leur indétermination.

Les quatre Notes qui composent la Septième diminuée ont une forte tendance vers le même but, et c'est ce concert de vœux et d'efforts qui rend cet Accord dissonnant beaucoup plus expressif que les autres.

L'emploi le plus heureux que l'on puisse faire du genre *chromatique* est de s'en servir pour multiplier ces deux espèces de Septième.

La fig. G G présente, sur chaque Note, un Accord de Septième conforme à celui de la Dominante *sol si ré fa*; c'est-à-dire, que chacun de ces Accords est composé d'une Tierce majeure, qui est la première, et de deux Tierces mineures.

Aux yeux des Harmonistes vulgaires, il y a là autant de Dominantes qu'il y a d'Accords différens ; mais , à ceux d'un véritable interprète de la Nature , il n'y a réellement-là qu'une seule Dominante, le *Sol*. Il n'y a là qu'une Dominante, parce que tous ces Accords proviennent d'une seule corde génératrice , et qu'une seule corde ne peut produire qu'une seule génération harmonique , qu'un seul Ton ; mais il y a deux genres , dont le premier , et le seul fondamental , est le Diatonique ; le second , modificateur du premier , est le chromatique.

La *fig. H H* présente une suite d'Accords de Septième diminuée , composés chacun de trois Tierces mineures. Tous ces Accords sont composés d'un nombre plus ou moins grand de Notes chromatiques, que j'ai toutes indiquées ici par des Noires.

Ces sept Accords de Septième diminuée , sont tous en *ut* majeur , ainsi que les sept Accords de Septième mineure ajoutée à l'Accord parfait majeur.

Il suit de-là que chaque Note du Ton peut avoir son Accord parfait majeur , puisqu'il ne s'agit , pour cela , que de retrancher la Septième à tous les Accords de l'exemple *G G* , comme on l'a fait à la *fig. II*.

Que chaque Note peu porter aussi un Accord parfait mineur , puisqu'il suffit , pour cela , de retrancher la Septième à chacun des Accords de la *fig. LL*. (Voyez *fig. JJ*.)

En employant le genre chromatique , non-seulement on peut multiplier l'Accord parfait majeur , l'Accord parfait mineur , l'Accord de Septième diminuée , l'Accord de Septième majeure ajoutée à l'Accord parfait majeur , au point que chaque Note

du *Ton*, et dans chaque *Ton*, ait le sien ; mais on peut également multiplier les autres espèces.

La *fig. K K* renferme une suite d'Accords imparfaits, dont six sont chromatiques : *si ré fa* en est le type, puisqu'il est le seul diatonique.

En voyant cette légion d'Accords, que vont dire ces prétendus Harmonistes, qui ne connaissent que la règle de l'Octave ? Que vont dire tous ceux qui croient changer de *Ton* chaque fois qu'il survient un dièze ou un bémol ?

Les exemples de la *fig. L L*, présentent une suite d'Accords de Septième, semblables à ceux de la Sixte, de la Seconde ou de la Tierce, dans le genre Diatonique. Il n'y a donc, dans le chromatique, que quatre Accords, de cette espèce, de plus que dans le genre Diatonique ?

En effet, je n'en présente ici que ce nombre ; mais, au moyen du chromatique ascendant et descendant, il y aurait possibilité de les multiplier bien davantage. Je me borne, pour le moment, à ceux-ci, pour ne pas trop fatiguer mes lecteurs. Ce sont, d'ailleurs, ceux qu'il convient d'employer le plus souvent.

Il en est de même des exemples précédens, où je me suis borné à donner à chaque Note un Accord dans chaque espèce.

La *fig. M M*, *pl. 22*, offre une suite d'Accords de Septième semblables à celui de la Note sensible Diatonique, en majeur, *si ré fa la*, qui est composé de deux Tierces mineures et d'une majeure.

La *fig. N N* renferme une suite d'Accords de Septième semblables à celui de la Tonique et à celui de la Quarte, qui sont tous deux composés d'une Tierce mineure entre deux majeures, comme *ut-mi-sol-si*.

Afin de mettre plus de netteté dans les idées , je vais ranger les Accords par espèces.

Accords composés de deux Tierces.

Il y a trois espèces d'Accords composés de deux Tierces.

La première espèce , qu'on nomme Accords parfaits majeurs , est composée d'une Tierce majeure , qui est la première , et d'une Tierce mineure , qui est la seconde. (*Fig. II.*)

La seconde espèce , nommée Accords parfaits mineurs , est composée d'une Tierce mineure , surmontée d'une Tierce majeure. (*Fig. JJ.*)

La troisième espèce est composée de deux Tierces mineures. (*Fig. KK.*)

Il y a cinq espèces principales d'Accords de Septième.

La première espèce est composée d'une Tierce mineure , ajoutée au-dessus d'un Accord parfait majeur ; elle a pour type l'Accord de Septième de la Dominante , qui , en *ut* , est *sol si ré fa*. (*Fig. GG.*)

La seconde espèce d'Accords de Septième , est celle composée de trois Tierces mineures , qui n'a point de type dans le genre Diatonique , mode majeur. (Voyez la *fig. HH* , *pl. 22.*)

La troisième espèce d'Accords de Septième , est celle qui a pour type l'Accord de Septième de la Sixième Note diatonique en majeur ; celui de la Seconde ou celui de la Troisième Note , *la ut mi sol* , *ré fa la ut* , *mi sol si ré* ; tous trois composés d'une Tierce majeure entre deux mineures. (*Fig. LL.*)

La quatrième espèce d'Accords, composés de trois Tierces, est celle qui a pour type l'Accord de Septième de la Note sensible, en majeur, qui, en *ut*, est *si ré fa la*; c'est une Tierce majeure placée au-dessus de deux Tierces mineures. (*Fig. MM.*)

La cinquième espèce d'Accords de Septième, est composée d'une Tierce mineure entre deux majeures; elle a pour type l'Accord de Septième de la Tonique, qui, en *ut* majeur, et dans le genre Diatonique, est *ut mi sol si*; celui de la Quarte *fa la ut mi*, peut également servir de type. (*Fig. NN, pl. 22.*)

Dans ces cinq espèces d'Accords de Septième, il n'y a que les deux premières dont il convienne de faire un usage très-fréquent; les trois autres espèces sont plus ou moins dures, et ne doivent s'employer qu'avec ménagement et en y préparant l'oreille.

Dans les exemples compris, depuis GG jusqu'à NN, les Accords sont rangés non de manière à être exécutés l'un après l'autre, mais comme les mots dans un Dictionnaire. Je ferai connaître plus tard, par des préceptes et par des exemples, les moyens de les employer régulièrement et avec avantage.

Pour compléter à certains égards cette nomenclature d'Accords, je vais y joindre ceux qui ne souffrent point d'être employés dans l'ordre fondamental de Tierces, parce qu'ils en renferment une qui est diminuée.

Une Tierce de cette nature est amphibologique, parce qu'elle paraît plutôt une Seconde majeure à l'oreille qu'une Tierce diminuée, quand celle-ci n'est point éclairée, par ce qui précède, sur la nature de cet intervalle.

Ces Accords sont de quatre espèces.

La première , composée de deux Notes , est la *Sixte superflue*, qui n'a point de Type diatonique , mais qui , comme tous les Accords dont il a été parlé précédemment , peut se faire sur toutes les Notes du Ton. (Voyez la *fig.* OO , *pl.* 22.)

La seconde espèce est composée de trois Notes , qui forment une Tierce majeure et une Sixte superflue. Aucun de ces Accords n'a de *Type* dans le genre Diatonique ; c'est l'Accord chromatique et renversé de la quatrième Note du Ton , *en mode mineur*, qui leur en sert à tous. (*Fig.* PP.)

La troisième espèce de ces Accords , est celle qui est composée d'une Tierce majeure , d'une Quinte juste et d'une Sixte superflue. (*Fig.* QQ , *pl.* 22.)

La quatrième espèce renferme les Accords composés d'une Tierce majeure , d'une Quarte et d'une Sixte superflues. (Voyez la *fig.* RR , *pl.* 22.)

On emploie cependant , de loin en loin , ces Accords dans l'ordre fondamental de Tierces , mais avec peu de succès. *M. Paësiello* s'en est servi dans la *Passion de Jésus-Christ*, pour peindre le *gémissement du monde entier dans l'affliction*. (*Pl.* 22.)

La Note fondamentale est à la Basse ; mais la seconde Note de l'Accord , la Tierce diminuée , au lieu d'être sous la troisième Note de l'Accord , est placée au-dessus de la quatrième Note , ce qui est très-bien vu , détruit , au tant qu'il est possible , l'ambigüologie que présente la Tierce diminuée , et évite les deux Quintes justes *fa* ^{*sol*} _{*ut*}. Je conseille d'ajouter à cette sage précaution celle de ne faire parler la Basse qu'après avoir fait entendre le Dessus , comme à la *fig.* TT. Par ce moyen , toute ambigüité cesse. En

traitant des différens genres de Composition , nous parlerons amplement de l'emploi de cet Accord et de celui de tous les autres ; nous allons maintenant nous occuper du *Mode mineur*.

CHAPITRE XXIII.

Du Mode mineur.

L'ORIGINE du MODE MINEUR est encore un mystère. Pour l'expliquer, le célèbre *Rameau* avait ingénieusement *supposé* à la Corde génératrice une *résonnance* inverse , semblable à sa résonnance réelle et directe. Il est à présent reconnu que cette supposition de sa part est absolument gratuite et sans fondement. Il s'était dit : puisque la Corde *ut* produit les sons *mi-sol*, ne peut-elle pas produire *la* bémol, *fa* en descendant ? Il tacha de se persuader qu'il en était ainsi, et puis il l'affirma aux autres. Cependant, il n'osa pas dire que *la* bémol et *fa* se fissent entendre ; il assura seulement qu'ils frémissaient au moment où l'*ut* était frappé.

Soit que la foi de d'*Alembert*, qui avait bonnement répété tout cela, d'après *Rameau*, dans la première édition de ses *Elémens de Musique*, fût ébranlée à cet égard, soit qu'il voulût avoir l'honneur de donner aussi une origine au Mode mineur, il quitta la route tracée par l'organiste de Clermont, et dit que le Mode mineur, en *ut*, était engendré par *ut* et par *mi* bémol ; mais, en outre, que c'est aller contre toute espèce de principes que d'en admettre plusieurs pour

une seule et même chose, le grand géomètre n'a pas pris garde qu'avec ses deux générateurs *ut* et *mi^b*, il n'avait encore que l'Accord parfait mineur de la Tonique, et non le Mode mineur en entier.

Rameau est tombé dans la même faute ; mais au moyen de ses *frémissemens*, il a évité au moins les deux principes, les deux générateurs.

Je ne sais comment ces deux hommes, justement célèbres, n'ont point aperçu la faiblesse d'une semblable théorie ; d'*Alembert*, comme géomètre et penseur ; *Rameau*, comme très-grand Musicien, sous le rapport pratique et théorique de la Composition.

Quoique je sois à chaque instant occupé à réfuter les opinions de *Rameau*, je n'en ai pas moins d'admiration pour ses ouvrages, dont l'étranger même fait beaucoup de cas. Il s'est trompé, mais c'est en grand homme ; et c'est bien à tort que ses faibles continuateurs, qui sont si éloignés de lui à tous égards, semblent vouloir le dénigrer. Un grand nombre de morceaux de ses opéra et ses pièces de Clavecin annoncent, sinon un goût exquis, du moins beaucoup de science et de profondeur ; c'est lui qui a, le premier, rassemblé en un corps de doctrine les règles éparses çà et là sur le Contre-point ; c'est lui qui, au moyen de sa Basse-fondamentale, a classé les Accords par famille, ce qui en simplifie étonnamment la nomenclature. C'est lui qui a cherché, le premier, à rapporter tout à un seul principe, à la *résonnance du corps sonore*. Tant de titres méritent sans doute la reconnaissance de tous les Musiciens, et celle des Français en particulier ; et malgré qu'on m'ait accusé d'être injuste à son égard, c'est avec un

vrai plaisir que je lui paie ici mon tribut d'hommages. S'il vivait encore, j'aurais une double satisfaction à lui offrir mon encens ; car je ne suis pas de ceux qui se plaisent à rehausser les morts, pour abaisser et mortifier les vivans : il est en moi d'aimer à rendre justice aux uns comme aux autres ; et je puis dire que je suis heureux toutes les fois que je rencontre le *génie* et la *vertu réunis*. Ah ! pourquoi ne marchent-ils pas toujours ensemble, les sciences et les arts feraient alors le bonheur de ceux qui les cultivent par état, au lieu d'en faire le tourment.

Ce qui s'est opposé jusqu'ici à ce qu'on trouvât l'origine du Mode mineur, c'est qu'on a toujours ignoré ou faussement interprété les données du Monocorde, et qu'on a toujours cru ce Mode totalement diatonique, comme le majeur, tandis qu'il est réellement composé de diatoniques et de chromatiques.

La Gamme mineure, selon la Mélodie, commence à la vingtième partie harmonique de la Corde génératrice ; elle est composée de cinq Notes diatoniques et de deux chromatiques. Les cinq Notes diatoniques sont, en *Ut* : *si*, *ut*, *ré*, *fa*, *sol*. Les deux chromatiques, sont *mi* bémol et *la* bémol, ce qui forme la série *si ut ré mi^b fa sol la^b*. (Pl. 25, fig. A.)

Ce sont, en effet, le *mi^b* et *la^b* qui donnent la sensation du *mineur*. Ces deux Notes sont tirées de la Gamme chromatique descendante, où le *ré* dièze devient *mi* bémol ; le *sol* dièze, *la* bémol.

La Septième mineure qu'on emploie en descendant la Gamme mineure en usage, n'est qu'un *son* de plus, emprunté accidentellement au genre chromatique. Ce *son* est une défectuosité qui dépose contre la Gamme mineure vulgaire, et prouve en faveur de

celle que je propose ; car, encore une fois, une *Gamme* doit être la série la plus régulière, la plus simple, la plus naturelle, et en même-tems la plus complète de tous les sons différens qui constituent un Ton et un Mode.

La Gamme mineure en usage, déroge à tout cela. Elle est irrégulière, puisqu'elle n'est pas la même en descendant qu'en montant. Elle n'est pas la plus simple, puisque le *si* y est *bécarre* en montant, et *bémol* en descendant. Elle n'est pas la plus naturelle, puisque, selon les uns, le *la* y est *bécarre* en montant, et *bémol* selon les autres. Si cette Gamme était naturelle, chacun la monterait de même, sans qu'on eût eu besoin, pour cela, de s'être entendu ; et c'est précisément ce qui arrive à l'égard de la Gamme *si ut re mi fa sol la^b sol fa mi^b ré ut si ut*. Aucun homme, musicien ou non, n'y fera le moindre changement, s'il est organisé d'une manière harmonique.

Qu'arrive-t-il dans la Gamme mineure ordinaire ? Que ceux qui font le *la naturel*, en montant, pour éviter l'intervalle d'un Ton et demi, du *la* *bémol* au *si naturel*, introduisent deux *tritons* au lieu d'un dans la Gamme (1), où aucun ne peut être admis régulièrement.

Toutes les fois qu'on fait un Triton, on passe d'une voix dans une autre, comme lorsqu'on monte ou descend d'un Ton et demi.

L'habitude peut nous rendre ce passage facile à exécuter, et peut aussi nous le faire entendre sans beaucoup de répugnance ; mais il n'en est pas moins

(1) *La* *bécarre*, *si naturel*.
mi *bémol*, *fa*.

défectueux et contre nature , lorsqu'il est dans la même Partie , et n'est légitimé par rien de ce qui le précède ou le suit. C'est une dépravation , comme tant d'autres , auxquelles nos sens s'accoutument avec le tems.

Le *Mineur* modifie le *Majeur* sans changer le *Genre*, toutes les fois qu'on y admet que sept cordes, telles, en *ut*, que *si ut ré mi^b fa sol la^b*. Mais on sort du genre, si en *Ut* mineur, on fait *si^b* ou *la* ou *mi* naturels, parce qu'il y a nécessairement alors, dans le même Ton, un *si* naturel et un *si^b*, un *la^b*, et un *la* bécarré, un *mi^b* et un *mi* bécarré; et l'on sait qu'il n'y a que le chromatique qui admette *deux ou trois cordes différentes* pour la même *Note*.

Quoique le Mode mineur emprunte deux *Sons* chromatiques pour former sa Gamme, il peut, malgré cela, être considéré encore comme diatonique, parce que ces deux cordes chromatiques ne doublent pas, mais remplacent la sixte et la tierce majeures qui en sont retranchées.

Tout ceci n'est pas neuf pour l'oreille des bons Musiciens, mais seulement pour leur esprit, imbu d'idées fausses, qu'ils tiennent, en grande partie, des livres écrits sur la Musique.

Quant aux Dièzes et aux Bémols, que l'on pose immédiatement après la Clé, je dois faire remarquer ici qu'ils ne sont bien distribués qu'à l'égard des Tons majeurs seulement; car, pour le Mode mineur, il exigerait un autre ordre; il demanderait, en *ut*, que le *mi^b* et le *la^b* fussent posables sans le *si^b* qui, de fondation, y est naturel.

En conservant dans les Tons mineurs l'ordre très-bien établi pour le majeur, à l'égard des dièzes et bémols, on devrait du moins marquer à la Clé la Note sensible de chaque Ton mineur par un *bécarre* ou un *dièze placé avant les dièzes ou les bémols qu'on y met usuellement*; cela réunirait le double avantage de faire distinguer, au premier coup-d'œil, le Ton et le Mode à un grand nombre d'exécutans, et aux élèves sur-tout, qui, faute de ce secours, sont condamnés à l'ignorer long-tems. (Voyez *pl. 23, fig. D.*)

Je conviens que c'est très-peu de chose que de savoir le Ton et le Mode où l'on est, si l'on ignore d'ailleurs ce que c'est qu'un Ton et qu'un Mode. C'est à peu près comme si l'on savait le nom de quelqu'un, sans connaître ni son personnel ni son rang dans la société.

Croit-on, par exemple, que les jeunes enfans qui disent assez correctement dans quel Mode et dans quel Ton est un Morceau de Musique, aient pour cela une connaissance sentimentale et raisonnée de ce Mode et de ce Ton? Ce serait se tromper fortement que de le penser. En général, la mémoire est tout dans cette prétendue science; il faut du tems et de l'expérience, pour que le cœur et l'esprit y puissent entrer pour quelque chose.

Le passage du Mode majeur au Mode mineur fait sur notre ame une impression analogue à celle que nous ressentons en voyant l'obscurité succéder à la lumière. En conséquence, le *Majeur* est particulièrement le mode de la joie; le *Mineur* celui de la tristesse.

C'est à la Tierce de la Tonique et à celle de la Quarte , baissée d'un semi-ton , et combinées avec les autres Notes de la Gamme , que le mode mineur doit son nom et son effet.

Le Majeur est le Mode où la Tierce et la Sixte ont la grande dimension ; le *Mineur*, celui où ces intervalles sont , chacun , plus petits d'un semi-ton.

Je pourrais dire encore du majeur, qu'il est l'aîné du mineur, puisque ce dernier ne naît qu'après l'autre, mais de la même mère, de la Corde génératrice, qui, en *ut*, est *sol*.

J. J. Rousseau n'a donc fait que répéter une erreur accréditée, en disant que le Mode mineur n'est point donné par la nature, et qu'il ne se trouve que par analogie. Cela est vrai, dit-il, dans le système de *Tartini*, comme dans celui de *Rameau* (*Dictionnaire de Musique*, article *Mode*.)

Que faut-il conclure de cela ? Que l'un et l'autre systèmes sont faux. En effet, tous deux ne sont appuyés que sur la supposition que la *Corde génératrice* ne produit d'Harmoniques que la Quinte juste et la Tierce majeure. Or, comme le contraire est toujours prouvable par le Monocorde, par le Piano, la Basse, le Violon, etc., et qu'il a été démontré par l'abbé *Jamarre*, l'abbé *Feytoux*, et dans cet ouvrage même, on peut donc, sans manquer de respect à *Rameau* et à *Tartini*, affirmer qu'ils se sont trompés tous deux, en publiant que le *Mode mineur* n'est point donné par la Nature.

DIGRESSION.

Système de Tartini.

Tartini prétend que toutes les fois que deux *Sons* se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième *Son*, plus ou moins sensible, à proportion du degré de consonnance de ces deux *Sons*, ou de la simplicité du rapport des longueurs des cordes ou colonnes d'airs qui les produisent. Cependant, selon le même auteur, le rapport le plus simple, l'octave, exprimé par $\frac{1}{2}$, n'en donne aucun.

La Quinte *ut-sol*, donne *ut* à l'octave plus bas que l'*ut* qui le produit concurremment avec le *sol*.

Sol-ut donne *ut*, toujours au grave.

Ut-mi donne *ut*. *Mi-ut* donne *ut*.

Mi-sol donne *ut*. *Sol-mi* donne *ut*.

Ut-ré donne *ut*.

Ré-mi donne *ut*.

Si-ut donne *ut*. (Voyez pl. 25, fig. E.)

Quoique j'aie fait cette expérience plus de cent fois, j'avoue que je n'ai encore rien entendu de semblable.

Voici ce que j'ai à objecter contre ce troisième *Son*, qu'on prétend produit par les deux autres. Je dis : que les Parties d'un tout se trouvent dans ce tout, cela est aussi simple qu'incontestable ; mais que le tout soit contenu dans deux de ses parties, qui soient, ensemble, moindres que ce tout, c'est-là ce que je ne puis concevoir.

D'après cela, je concluds que les deux Cordes *ut*

et *sol* de la *pl.* 25, *fig.* E, n°. 1, qui, réunies ensemble, ne sont pas aussi longues ni aussi grosses que la Corde *ut* qui est à la Basse, ne peuvent produire cet *ut* au grave que *miraculeusement* ; mais, au contraire, *ut* et *sol* du Dessus peuvent être produits par l'*ut* de la Basse, parce que ces deux cordes sont contenues dans celle qui donne l'*ut* grave.

Il suffit, pour que les deux sons, *sol*, *ut*, en naissent, que cette corde ait la faculté naturelle de se diviser d'elle-même dans les parties de son étendue qui forment ces deux Sons : or, on ne peut lui contester cette faculté que lui accordent tous les vrais Harmonistes ; donc, *sol ut* sont engendrés par *Ut* grave, et non l'*Ut* grave par *sol ut*.

Pourquoi donc *Rousseau* semble-t-il donner la préférence à ce système, qui n'est que celui de *Rameau* retourné ? C'est probablement parce que *Tartini* n'était ni Français ni à Paris, et qu'il n'avait point le tort de faire peu de cas de la Musique de *Jean-Jacques* et d'être aimé de Voltaire. D'ailleurs, indépendamment de la jalousie, on sait qu'il est dans l'homme d'agrandir ce qui est loin de lui, comme de rappetisser ce qui en est près.

SECTION II.

Des Accords en mineur.

Dans les Accords consonnans composés de deux Notes, il n'y a, en *ut*, que les Tierces $\begin{smallmatrix} m^t b \\ ut \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} la \circ \\ fa \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} sol \\ m^t b \end{smallmatrix}$, et les Sixtes $\begin{smallmatrix} ut \\ m^t b \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} m^t b \\ sol \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} fa \\ a b \end{smallmatrix}$, qui portent les couleurs du *Mineur*. (Voyez *fig.* F, *pl.* 25.)

Dans les Accords composés de deux Tierces, tous

portent l'empreinte du *Mode mineur*, hors celui de la Dominante *sol-si-ré*, et celui de la Note sensible *si ré fa*. (*Pl. 23, fig. G.*, n^{os}. 1 et 6.)

OBSERVATION.

Je n'ai pas mis l'Accord de la Troisième Note du Ton après celui de la seconde, pour faire mieux remarquer que cet Accord est chromatique, soit qu'on y mette le *si^b*, comme au n^o. 3, soit qu'avec ce *si^b* on fasse le *mi* bécarré, comme au n^o. 8.

Le n^o. 9, où la Quinte est superflue, n'est pas un véritable Accord, *puisque, frappé seul et isolé, il forme une discordance*. Les Notes *Mi^b*, *sol* et *si* ne forment donc point un ensemble, ne sont point en Harmonie; le *si* naturel n'est absolument là qu'une Note de Mélodie qui succède à la Note d'Harmonie, pour appeler plus fortement l'*ut*; mais elle ne doit pas être calculée sur le *mi^b* et le *sol*.

Au n^o. 1, *fig. H*, le *si* naturel de l'Accord *ut mi^b sol si*, ne peut pas non plus être considéré comme une Note d'Harmonie. La Quinte superflue est *ex-harmonique*, c'est-à-dire, hors de l'Harmonie. La Septième majeure, appelée aussi superflue par plusieurs auteurs, est à peu près dans le même cas.

Cependant, il y a une différence essentielle entre ces deux intervalles, c'est que la Septième majeure peut être diatonique, et alors elle ne sort pas du genre, mais seulement de la *voie*, du cercle dans lequel une voix doit être circonscrite, *non dans un morceau entier*, mais dans une proposition, dans un sens musical.

La Quinte superflue est toujours chroma-

tique et mélodique. C'est une erreur manifeste que de prétendre que cet intervalle soit Harmonique ; c'en est une plus grave encore que de dire qu'il y a des *Accords parfaits superflus* et des *Accords parfaits diminués*.

Un *Accord parfait* ne peut être que *majeur* ou *mineur*. A parler rigoureusement, nous n'avons pas même d'Accord composé de trois Notes différentes qui soit vraiment parfait. Il n'y a que l'Octave seule qui soit un Accord parfait absolu, parce qu'elle ne varie jamais. Ce qui peut être mineur ou majeur, comme la Tierce, n'est donc point d'une perfection absolue, mais d'une perfection relative. Ainsi l'Accord parfait n'est que le moins imparfait de tous les ensembles de trois Notes nommés Accords.

Je vais donner une Table des intervalles *Harmoniques*, et une autre des intervalles *Mélodiques* ; au moyen de ces deux Tables, il sera aisé de décider si tel ensemble de Notes est, ou n'est pas un véritable Accord.

Pour qu'un ensemble de Notes soit un Accord consonnant ou dissonnant, il faut qu'il ne soit composé que d'intervalles *harmoniques*, directs ou renversés.

Quand il entre dans cet ensemble un intervalle Mélodique, il n'est point un Accord, et l'oreille repousserait cet ensemble *exharmonique*, comme *faux*, s'il était isolé. Mais une *discordance* de cette nature peut cependant s'employer très-heureusement, moyennant de la légitimer par ce qui précède. C'est là la différence qu'il y a entr'elle et une *discordance absolue*. Cette dernière provient de Notes mal accordées ; c'est une faute de facteur ou d'accordeur d'instrumens. L'autre est une faute de Musicien-Com-

positeur, qui assortit mal des Sons bien accordés, ou qui ne prend pas les précautions qu'exigent certains ensembles *ex-harmoniques*, auxquels il faut préparer l'oreille.

Il y a dix-sept intervalles *Harmoniques*, ou admissibles dans l'Harmonie.

1°. *La Seconde mineure*, renversement de la Septième majeure.

J'ai marqué cet Accord avec une Croche, pour désigner qu'il sort un peu de la vraie ligne des intervalles harmoniques, et rentre dans celle des intervalles mélodiques.

2°. *La Seconde majeure*, renversement de la Septième mineure.

3°. *La Seconde superflue*, renversement de la Septième diminuée.

4°. *La Tierce diminuée*, dont le renversement est la Sixte superflue.

5°. *La Tierce mineure.*

6°. *La Tierce majeure.*

7°. *La Quarte juste*, renversement de la Quinte.

8°. *Le Triton ou Quarte superflue*, renversement de la Fausse-Quinte.

9°. *La Fausse-Quinte*, ou *Quarte mineure.*

10°. *La Quinte juste*, ou *Quinte majeure.*

11°. *La Sixte mineure*, renversement de la Troisième majeure.

12°. *La Sixte majeure*, renversement de la Troisième mineure.

13°. *La Sixte superflue*, qui est le renversement de la Tierce diminuée.

14°. *La Septième diminuée.*

15°. *La Septième mineure.*

16°. *La Septième majeure.*

17°. L'Octave, le seul intervalle parfaitement harmonique. (Voyez fig. V.)

Les intervalles seulement mélodiques et non admissibles en Harmonie, sont au nombre de dix :

1°. *L'Unisson superflu.*

2°. *La seconde maxime.*

3°. *La Tierce superflue.*

4°. *La Fausse-Quarte, ou Quarte mineure.*

5°. *La Quinte diminuée.*

6°. *La Quinte superflue.*

7°. *La Sixte maxime.*

8°. *La Septième maxime.*

9°. *L'Octave diminuée.*

10°. *L'Octave superflue.*

Ces deux Tables, dont personne n'a encore eu l'idée jusqu'à ce jour, tranchent aussitôt toute espèce de difficulté sur ce qui doit être appelé Accord, ou sur les Notes *entendues à-la-fois*, mais qui ne forment point un véritable ensemble.

Revenons au Mode mineur.

Dans les exemples, *pl. 23, fig. F, G, H*, les Noires sans queue désignent les deux intervalles qui caractérisent le Mode mineur, et par conséquent la troisième et la sixième Notes du Ton qui, en *Ut*, sont *mi^b* et *la^b*.

Le *si^b*, qui est la Septième mineure de la Tonique, n'étant que passagère et non de fondation dans le Mode mineur, je l'ai désignée par une Noire ordinaire, pour appeler sur elle l'attention du lecteur.

On est forcé d'employer cette Septième mineure

toutes les fois que l'on veut faire une série de Cadences d'une espèce quelconque, parce que le *si* naturel en interromperait la marche, en ramenant aussi-tôt à la Tonique. (Voyez les *fig.* I, K, L, M, N, O, *pl.* 23.)

Dans de semblables séries de Cadences, la modulation est un peu vague et flottante entre le Ton d'*Ut* mineur et son Ton relatif *mi^b* majeur; car ce sont les mêmes Cordes dans l'un et l'autre Tons, à l'exception que le *si^b* est diatonique en *mi^b* majeur, au lieu qu'il est chromatique en *Ut* mineur.

Pour plus de clarté, je préviens que, dorénavant; je n'appellerai chromatiques que les Sons étrangers à chaque Ton mineur.

La Tierce et la Sixte mineures, qui sont tirées du chromatique, seront regardées comme diatoniques. Tels sont, en *Ut* mineur, le *mi^b* et la^b.

Si^b sera appelé chromatique; mais le *la* naturel, le *mi* naturel, le *fa* dièze, l'*ut* dièze, le *sol* dièze, et, enfin, tous les sons, hors *si ut ré mi^b fa sol la^b*, seront nommés chromatiques, *ce qui ne signifiera rien autre, ici*, sinon qu'ils sont étrangers aux sept Cordes qui constituent le Ton d'*Ut* mineur.

Je dirai aussi, en passant, que toute phrase principale et régulière doit finir par un *Repos* de Tonique ou par un *Repos* de dominante, et que, dans l'un et l'autre *Repos*, la Basse doit frapper la Note fondamentale de l'Accord.

Les *Repos* de Tonique sont ordinairement amenés par l'Accord parfait ou l'Accord de Septième de la Dominante, rarement par l'Accord imparfait de la Note sensible *si-ré-fa*, qui est comme une section de *sol si ré fa*.

La Basse frappe aussi la Note fondamentale sous

l'Accord de la Dominante, toutes les fois que cet Accord amène la Tonique comme Repos de vers musical ou de phrase.

La série de Cadences à la Quarte, en montant, *pl. 23, fig. L*, est terminée par un Repos de Tonique régulier.

La série de Cadences à la Sixte, *fig. N*, est aussi terminée par un Repos régulier sur la Tonique.

La série des Cadences à la Quinte, *fig. M*, est terminée par un Repos de Dominante. Ce Repos est amené par l'Accord parfait de la Tonique. Il s'amène aussi par l'Accord de Septième diminuée de la Quarte chromatique ascendante *fa dièze, la^b ut mi^b*. (*Fig. P, pl. 23.*)

L'exemple, *pl. 23, fig. Q*, est terminé par le même Repos, amené de la même manière.

Celui de la *fig. K* est amené par l'Accord de Sixte superflue. C'est celui de la Quarte chromatique ascendante et dièze qui est renversé. *Fa dièze, la^b ut*; mais, comme je l'ai déjà remarqué, cet Accord ne souffre guère l'ordre fondamental, à cause de la Tierce diminuée, très-dissonnante et très-ambigüologique *la^b fa dièze*.

La Nature a disposé les choses de manière à ce que le *Repos* de phrase sur la *Tonique*, qui est le plus grand de tous les *Repos*, soit toujours amené diatoniquement par l'Accord parfait ou celui de Septième de la Dominante.

Le *Repos* de la *Dominante*, au contraire, s'amène très-bien par un Accord chromatique, soit en majeur, soit en mineur. Je conclus de-là que ce repos doit être inférieur au premier, puisqu'il sort par l'Accord qui l'amène du genre primitif, qui est le

Diatonique. Il doit, en effet, avoir moins d'*Unité*, puisqu'il est pris dans deux genres différens. Ceci suffirait, à défaut d'autres preuves, pour accorder la suprématie à la Tonique sur la Dominante, si le sentiment et la raison ne la lui avaient point assurée d'ailleurs.

En *Ut* majeur, la Cadence *ré fa* dièze, *la ut* : *Sol si ré*, n'est point la Cadence parfaite, ce n'en est qu'une imitation, mais la plus parfaite qu'il soit possible.

Si ces deux Accords étaient en *Sol* majeur, ils formeraient la Cadence parfaite elle-même, car le *fa* dièze ne serait plus chromatique, comme en *Ut*, mais il serait diatonique.

Beaucoup de Musiciens, confondant ces deux cas, croient la *Modulation* en *Sol*, tandis qu'elle est en *Ut*.

S'il était encore quelques-uns de mes lecteurs qui ne fussent pas convaincus que la Corde génératrice, qui enfante la série des Sons qui composent la *Modulation*, est une vraie *Dominante*, je leur dirais que si cette Corde était une *Tonique*, comme on devait naturellement le penser, avant un examen très-approfondi, il y aurait alors deux fausses Quintes dans la Gamme diatonique, deux Dominantes et deux Toniques.

Cela est facile à prouver. Supposons, avec l'abbé Jamarre, qu'il y ait, en *Ut* diatonique, mode majeur, un *si* naturel et un *si^b*, qu'arriverait-il alors ? Que l'Accord *ut mi sol si^b* étant égal à celui de la Dominante *sol si ré fa*, et qu'*ut mi sol si^b* conduisant à *fa la ut* comme *sol si re fa* conduit à *ut mi sol*, il y aurait indubitablement deux Dominantes et

deux Toniques dans un seul et même Ton. Or, admettre deux Toniques dans un Ton, c'est admettre deux Tons en un, deux centres dans un cercle, deux rois dans une monarchie ; c'est méconnaître l'UNITÉ que la nature a mise dans chacun de ses ouvrages ; c'est dire, enfin, que le Ton est un monstre à deux Têtes. Or, l'hypothèse de l'abbé Jamarre étant une conséquence nécessaire de celle qui établit la Tonique corde génératrice du Ton, démontrer que celle-ci est absurde, c'est prouver que l'autre l'est aussi.

En effet, comme je l'ai dit en divers endroits de cet ouvrage, la *fausse Quinte diatonique* étant le signe caractéristique qui distingue un Ton majeur de l'autre, s'il y avait deux fausses Quintes diatoniques différentes dans le même Ton majeur, il n'y aurait plus de marque certaine pour reconnaître le Ton ; car alors la fausse *Quinte*^{*f*_{si}} appartiendrait également au Ton de SOL comme à celui d'UT : celle ^{*si*_{mi}}^{*b*} appartiendrait au Ton d'UT comme à celui de FA, et ainsi des autres ; et alors on serait dans une continue indécision.

On m'objectera peut-être qu'admettant, moi-même, deux fausses Quintes dans chaque Gamme mineure, on peut bien en admettre deux aussi dans chaque Ton majeur.

A cela, je répondrai d'abord qu'un Mode mineur n'est pas simple ; qu'il est à-la-fois diatonique et chromatique ; et que, ne fût-il pas complexe, l'amphibologie des deux fausses Quintes ne pourrait détruire son Unité, parce qu'elles ne sont pas le signe caractéristique de ce *Mode* ; c'est la *Septième diminuée*, qui est ce signe, car elle est la seule

de son espèce dans les sept cordes primitives de ce Mode.

L'Accord *si ré fa la^b* est donc le véritable Accord caractéristique du Mode mineur, dans le Ton d'*Ut*, car celui de la Dominante *sol si ré fa*, étant commun aux deux Modes, laisse dans l'indécision jusqu'à l'arrivée de l'Accord parfait, qui lève tout doute, quand il est diatonique.

Il faut se rappeler que la Sixte et la Tierce mineures, quoique prises dans les Sons chromatiques, doivent être néanmoins considérées comme si elles étaient diatoniques, parce qu'elles entrent de fondation dans le Mode mineur.

Ainsi, en *Ut* mineur, l'Accord parfait de la Tonique *ut mi^b sol*, celui de Septième de la Note sensible *si ré fa la^b*, et tous ceux qui ne sont composés que des sept cordes *si ut ré mi^b fa sol la^b*, sont tous réputés diatoniques.

La fausse Quinte de la Note sensible qui, en *Ut*, est *si fa*, suffit pour faire connaître le Ton; mais, pour connaître le Mode, il faut y ajouter la Septième. $\begin{smallmatrix} La \\ Fa \\ Si \end{smallmatrix}$ indiquent le Ton d'*ut* et le Mode majeur. $\begin{smallmatrix} La^b \\ Fa \\ Si \end{smallmatrix}$ indiquent le Ton d'*Ut* et le Mode mineur.

L'introduction dans le Ton d'*Ut* mineur du *si^b* affaiblit nécessairement l'idée du Ton d'*Ut* et du Mode mineur.

La fausse Quinte $\begin{smallmatrix} La^b \\ ré \end{smallmatrix}$, entendue après $\begin{smallmatrix} sol \\ mi^b \end{smallmatrix}$, est même déjà un peu vague, quand il y a quelque tems que le *si* naturel ne s'est point fait entendre, parce qu'alors cette fausse Quinte se confond aisément avec celle de la Note sensible du Ton de *Mi^b* majeur, formée par les mêmes cordes $\begin{smallmatrix} La^b \\ ré \end{smallmatrix}$. A plus forte raison a-t-on l'idée du Ton de *Mi^b* majeur, quand le *si^b*

vient s'unir à cette fausse Quinte. Pour ne pas prendre l'une pour l'autre, il faut pouvoir ramener ce membre de phrase éloigné, au sens principal, ou attendre la chute du vers, où le Repos de Tonique ou celui de Dominante vient lever toute espèce de doute.

La phrase ou vers musical est toujours composée d'un sens principal et direct; et souvent de plusieurs sens obliques et subordonnés.

Le sens principal se compose ordinairement des Notes et des Accords qui dessinent le mieux la Modulation.

Les phrases incidentes qui viennent s'intercaler entre les membres du sens principal, se composent des Cordes secondaires.

Dans la série de Cadences à la Seconde, *fig. I, pl. 23*, la première annonce le Ton d'*Ut* mineur, c'est le commencement du sens direct; la seconde et la troisième sont des propositions incidentes et subordonnées à la principale, la modulation y est vague et flottante entre le Ton d'*Ut* mineur et celui de *Mi^b* majeur.

Mais, à la quatrième Cadence, la Modulation est reportée sur les Cordes principales, et forme un Repos de Dominante. C'est la fin du premier Hémistiche de ce vers musical. On ne peut plus douter alors du Ton d'*Ut* mineur, puisque sa Note sensible se fait entendre après la Sixte mineure.

Dans la cinquième et sixième Cadences, le *si^b* reparaissant, la Modulation est peu caractérisée sous le rapport du Ton; mais à la Septième Cadence, la Note sensible se faisant entendre de nouveau, cette dernière proposition complète le sens principal par un repos sur la Tonique.

Dans la série de Cadences à la Tierce de la *fig. K*, *pl. 23*, sans le premier Accord, qui est celui de la Tonique, on se croirait en *mi^b* majeur jusqu'à la huitième Cadence, qui termine cette série par un Repos sur la Dominante. La Modulation y est constamment sur la ligne oblique, et dans les Cordes qui appartiennent au Ton de *mi^b* majeur.

* La série d'imitations de la Cadence parfaite, *fig. L*, est dans le même cas que la précédente, jusqu'à la sixième Cadence, où la Note sensible du Ton d'*Ut* se fait entendre. La sixième et la septième Cadences sont sur la ligne directe, et présentent deux fois la Cadence parfaite, comme Harmonie, car, eu égard à la Mélodie, il n'y a que la dernière qui soit concluante et parfaite.

C'est-là ce qu'il faut bien distinguer, et c'est ce que l'on fait très-facilement, pour peu qu'on ait d'habitude de la composition, ou seulement celle d'entendre de la Musique.

La *Cadence Mélodique parfaite* ne se fait donc que sur la Tonique elle-même. Quand elle se répète plusieurs fois, comme Harmonie, au moment de la conclusion d'une Période ou d'un Morceau, on l'interrompt mélodiquement au *Dessus* par la Tierce ou la Quinte de la Tonique, excepté à la dernière fois. (Voyez, pour la Tierce, la *fig. Y*, et pour la Quinte, celle *Z*, *pl. 23*.)

Dans la *fig. Z*, la Cadence est interrompue mélodiquement aussi à la Basse, qui frappe la Troisième Note du Ton sous la cinquième, hors à la dernière fois, où la Cadence doit être parfaite et fondamentale, comme Harmonie et comme Mélodie.

Dans la série de Cadences à la Quinte, ou imitations de la *Cadence imparfaite*, qui est la chute de l'Accord parfait de la Tonique sur celui de la Dominante, ce n'est qu'à la cinquième Cadence, *qui est la Cadence imparfaite elle-même*, que le Ton d'*Ut* mineur se fait bien sentir, et par un Repos de Dominante.

Nota. Les croches blanches dont je fais usage dans les exemples des *fig. K, L, N*, indiquent la Note d'Harmonie. On peut en retrancher les autres, parce qu'elles appartiennent à la Mélodie. Je ne les ai employées, dans ces exemples, que pour affaiblir l'aridité de ces séries de Cadences.

Dans la série de Cadences à la Sixte, *fig. N, pl. 23*, on n'est orienté sur le Ton d'*Ut* mineur que par le premier Accord, qui est celui de la Tonique. La Modulation y est vague, comme dans les exemples précédens, jusqu'à la dernière Cadence, qui n'entre pas dans la série de Cadences à la Sixte, puisque c'est la Cadence parfaite, qui n'est ajoutée, en cet endroit, que pour terminer la phrase. C'est ainsi que la Cadence chromatique à la seconde, qui forme un Repos sur la Dominante, est ajoutée à la série de Cadences à la Tierce, *fig. K*.

C'est aussi pour terminer par un Repos de Dominante la série de Cadences à la Septième, *fig. O*, que l'on y ajoute la Cadence imparfaite *Ut mi^b sol ut—Sol ré sol si*.

Du reste, cet exemple est dans le cas des précédens quant à la Modulation; c'est-à-dire, qu'elle y est flottante entre *mi^b* majeur et *ut* mineur, jusqu'à la chute du vers musical.

Les chiffres qui se trouvent sur quelques Accords des exemples de la *fig. P*, *pl. 23*, sont là pour indiquer que l'on a le choix d'employer l'un ou l'autre des deux Accords désignés par un chiffre semblable, ou tous deux, en diminuant de moitié la durée des Notes qui les composent. On a donc l'option d'employer l'Accord de Septième de la sixième Note diatonique, ou celui de la sixième Note chromatique. C'est-là ce que marquent les chiffres 6 6.

L'Accord de Septième mineure de la Sixte chromatique et ascendante peut s'employer sans préparation ; mais celui de Septième majeure diatonique de la même Note veut être préparé par l'Octave. C'est pourquoi l'on voit les deux Croches *la^b sol*. Par la même raison, on voit deux Croches à l'Accord de Septième majeure de la Tierce, qui est à la cinquième mesure.

Les deux grandes barres qui traversent les deux portées à la cinquième mesure de la *pl. 23*, *fig. Q*, sont là pour désigner que ce qui vient après ces deux barres n'est pas une suite nécessaire de la série de Cadence à la Tierce, mais un ajouté, *ad libitum*, pour terminer la phrase et la rendre carrée.

On voit clairement, par tous ces exemples, et par ceux des lettres *fig. R, S, T, U*, que *lorsque la Modulation est vague*, on doit suspendre son jugement sur le Ton où l'on est, jusqu'à la chute du vers musical, où doit se trouver un Repos de Dominante ou de Tonique. Par ce moyen, on ne sera point dérouté par les différentes Cordes chromatiques ou par les Cadences formées sur les Cordes secondaires qui se présentent dans le cours de la phrase, et qui sont très-propres à induire en erreur.

SECTION III.

Du Chromatique dans le Mode mineur.

La Gamme chromatique complète, en mineur ; comme en majeur, est composée de dix-neuf Cordes différentes. On n'en emploie que dix-sept en montant et dix-sept en descendant. Dans les dix-sept Cordes qui servent à descendre la Gamme, il n'y en a que quinze de celles qui servent à la monter, les deux autres sont différentes, et ce sont ces deux-là qui en complètent le nombre.

En *Ut* mineur, les sept Cordes diatoniques sont :

Si ut ré mi^b fa sol la^b.

Les dix Cordes chromatiques sont,

En montant,

Ut dièze.

Ré^b.

Ré dièze.

Mi bécarré.

Fa dièze.

Sol^b.

Sol dièze.

La bécarré.

La dièze.

Si^b.

En descendant,

Ut^b.

Si^b.

La bécarré.

Sol dièze.

Sol^b.

Fa dièze.

Fa^b.

Mi bécarré.

Ré^b.

Ut dièze.

En montant, il n'y a point d'*ut^b* ni de *fa^b*, et en descendant, il n'y a point de *ré* dièze ni de *la* dièze.

Les dix-sept Cordes employées à monter cette Gamme forment douze Cadences différentes, ainsi

que les dix-sept Cordes qui servent à la descendre. (Voyez la *fig. A A*, *pl. 23.*)

C'est de la combinaison des douzes Cordes chromatiques avec les sept diatoniques, que l'on forme tous les Accords possibles; et quoique leur nombre soit très-grand, ils se réduisent cependant à fort peu d'espèces différentes, ainsi que je l'ai dit page 196 et suivantes.

Parmi les douze Propositions musicales ascendantes et les douze descendantes qui forment ce que j'appelle la *Gamme chromatique mineure complete*, on doit en remarquer particulièrement six, trois en montant et trois en descendant, parce que les deux membres de chacune de ces Cadences sont également chromatiques.

Ces Cadences, entièrement chromatiques sont, en montant, *ré dièze*, *mi bécarré*, *sol dièze*, *la bécarré*, et *la bécarré si^b*. En descendant, ce sont celles *ut^b si^b si^b la bécarré*, et *la bécarré sol dièze*.

Elles sont totalement chromatiques, parce que ni l'Antécédent ni le Conséquent de ces Propositions ne sont pris dans les sept Cordes diatoniques *si ut ré mi^b fa sol la^b*.

Il faut beaucoup d'attention et d'art pour conserver l'unité de Ton dans l'emploi de ces Cadences, qui semblent absolument étrangères à celui où elles se trouvent.

Si c'est une doctrine nouvelle que celle qui présente ces Cadences, comme étant en *Ut* mineur, elle n'en est pas moins vraie, et je trouverai dans les ouvrages-pratiques des grands maîtres, des exemples qui viendront l'étayer.

On n'a jamais bien connu toute l'étendue de chaque

Ton dans le genre chromatique , et ce que je donne ici pour la Gamme mineure complete , pourrait même souffrir plus d'une extension ; mais je n'ai pas cru devoir passer ces bornes ; d'abord , parce qu'elles sont placées bien au-delà des limites ordinaires ; et puis qu'aller plus loin , ce n'est , sur les instrumens à vent , sur le piano et la Harpe , que répéter les mêmes Cordes avec d'autres noms ; c'est appeler *si^{bb}* un *la* bécarré , etc. , c'est trop compliquer un art déjà très-étendu.

Il convient même de se renfermer , pour l'ordinaire , dans les Cadences qui ont pour Antécédent ou pour Conséquent l'une des sept Cordes diatoniques , ce qui en réduit alors le nombre à dix-huit , puisque les six Cadences totalement chromatiques sont supprimées. C'est déjà beaucoup que de savoir se servir de ces dix-huit Cadences sans sortir de la voix.

Combien les véritables lois de la Modulation sont violées tous les jours par des écoliers qui se croient de grands maîtres , parce qu'ils font de hardis contresens , qui étonnent le peuple musicien. Mais s'en-norgueillir des *bravos* de tous les croque-sols , qui n'admirent que ce qui est barroque et déplacé , n'est-ce pas imiter ces mauvais orateurs des tems de trouble et de discorde , qui s'applaudissaient des suffrages d'une multitude aveugle , dont ils détruisaient la morale par d'horribles maximes , et corrompaient la raison et le goût par un style barbare et désordonné ?

Rien n'est beau que le vrai , le vrai seul est aimable.

BOILEAU.

Cette maxime est incontestable dans tous les beaux-

arts, et s'il en est ainsi, c'est parce que notre organisation est ordinairement régulière et harmonique. Ce qui n'est pas raisonnable, ordonné, en rapport ou en harmonie, doit donc nécessairement nous déplaire ; car le *vrai* ne signifie pas seulement ici ce qui *est*, mais ce qui doit être, d'après les saines notions que nous avons de la nature des choses.

Ce qui est bien, considéré séparément, est comme formant un *tout*, peut être très-défectueux comme portion d'un autre *tout*, s'il n'est point en rapport, en harmonie, avec les parties de ce *tout*.

Pour l'utilité de nos lecteurs, nous appliquerons, en tems et lieu, cette maxime générale à plusieurs exemples.

E R R A T A.

Page 123, ligne 23, ne peut être ; lisez peut être.

Page 152, 1^{re}. ligne, au lieu de Sixtes *majeures*, lisez Sixtes *mineures*.

CHAPITRE XXIV.

Des Accords diatoniques, en Ut mineur, et de leurs modifications chromatiques.

LE domaine du Ton , extrêmement retréci dans la manière habituelle de l'envisager , s'étend ici à un point qui doit d'autant plus étonner , que l'on est plus imbu des idées reçues.

Je ne serais donc point surpris de voir des gens peu réfléchis , s'élever contre cette théorie. Déjà , ne pouvant la combattre , on a essayé de la rendre ridicule ; mais ce qui repose sur la nature elle-même , et ce qui est justifié par les exemples des plus grands maîtres , est hors de toute atteinte.

Cependant , si des hommes judicieux et dignes , par leurs connaissances , de s'armer de la plume de la critique , voulaient prendre la peine de discuter de bonne-foi les divers points de cet ouvrage qui ne leur sembleraient point assez solidement établis ou assez clairement expliqués , j'aurais , pour ces défenseurs de l'art , toute la reconnaissance qu'ils doivent attendre d'un ami de la vérité , d'un homme qui cherche moins à se faire un nom qu'à se rendre utile , et qui ne vise pas à faire croire ce qu'il dit , mais à dire ce qui est.

Si une seule Corde génératrice produit tous les Sons que renferme la Gamme mineure chromatique complète de la *fig. A A* , *pl. 23* ; si tous ces Sons , lorsqu'ils sont convenablement employés , ne don-

nent que la sensation d'un seul Ton et d'un seul Mode; si les Accords de la *pl.* 24, depuis la *fig.* A, jusqu'à celle T, sont tous exclusivement composés des Cordes qui forment cette Gamme chromatique complète, il est incontestable que tous ces Accords sont dans un seul et même Ton et dans un seul et même Mode. Or, on ne peut nier que tous les Sons de la Gamme mineure chromatique ne soient le produit d'une seule Corde génératrice, à moins qu'on ignore ce qui a été démontré et publié à cet égard depuis quarante ans; donc, les vérités qui découlent immédiatement de celle-ci sont également prouvées.

Nous avons déjà observé que nous regardions comme un véritable Accord même l'ensemble de deux Notes, lorsqu'il est employable, en cette qualité, dans la composition à deux Parties.

Ainsi, les Octaves justes, les Tierces et les Sixtes, majeures ou mineures, sont de véritables Accords consonnans et complets. Les fausses Quintes, les Tritons, les Sixtes superflues et les Septièmes diminuées, sont aussi de véritables Accords dissonnans. Mais les autres intervalles ne sont que des portions d'Accords parfaits ou imparfaits, ou d'Accord de Septième ou de Neuvième; ou ils sont des retards, des Anticipations ou des prolongemens d'une section d'un Accord quelconque.

La *fig.* A, *pl.* 24, présente huit Accords différens, composés chacun d'une seule Tierce majeure. De ces huit Tierces majeures, trois sont entièrement diatoniques; savoir : $\begin{smallmatrix} \text{sol} \\ \text{mi b} \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} \text{si} \\ \text{sol} \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} \text{ut} \\ \text{la b} \end{smallmatrix}$.

Les cinq autres sont mixtes, c'est-à-dire, composées de deux Cordes, dont l'une est diatonique; l'autre, chromatique.

N. B. Dans tous ces exemples, ainsi que j'en use ordinairement, la *Noire* désigne la Corde chromatique.

La *fig. B* présente huit Tierces mineures. Quatre de ces Tierces sont diatoniques : $\begin{smallmatrix} mi & b \\ ut & \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} fa \\ ré & fa \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} la & b \\ ré & si \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} ré \\ si \end{smallmatrix}$. Trois sont mixtes, et une seule, et totalement chromatique, c'est $\begin{smallmatrix} mi \\ ut \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} si \\ ut \end{smallmatrix}$.

La *fig. C* renferme huit Sixtes mineures. Trois sont diatoniques $\begin{smallmatrix} mi & b \\ sol & si \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} la \\ ut \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} la & b \\ ut \end{smallmatrix}$. Les cinq autres sont mixtes.

La *fig. D* renferme huit Sixtes majeures. Quatre sont diatoniques : $\begin{smallmatrix} ut \\ mi & b \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} ré \\ fa \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} fa \\ la & b \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} si \\ ré \end{smallmatrix}$. Trois sont mixtes : $\begin{smallmatrix} mi \\ sol \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} la \\ si & b \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} la \\ ut \end{smallmatrix}$. Une seule est entièrement chromatique ; c'est $\begin{smallmatrix} ut \\ mi \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} si \\ ut \end{smallmatrix}$.

La *fig. E*, *pl. 24*, renferme huit Quintes justes. Quatre sont entièrement diatoniques et désignées par deux Rondes ; les quatre autres sont mixtes ou à demi-chromatiques.

La *fig. F* présente huit fausses Quintes, dont deux diatoniques $\begin{smallmatrix} la & b \\ ré & si \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} fa \\ si \end{smallmatrix}$. Une seule est entièrement chromatique, $\begin{smallmatrix} si & b \\ mi \end{smallmatrix}$; et les cinq autres sont mixtes.

La *fig. G* présente huit Tritons, dont deux sont diatoniques : $\begin{smallmatrix} ré \\ la & b \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} si \\ fa \end{smallmatrix}$. Un seul est entièrement chromatique, $\begin{smallmatrix} mi \\ si & b \end{smallmatrix}$; les cinq autres sont mixtes.

La *fig. H*, *pl. 24*, présente sept Sixtes superflues : trois entièrement chromatiques, $\begin{smallmatrix} mi \\ sol & b \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} so \\ si & b \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} la \\ ut & b \end{smallmatrix}$; et quatre mixtes : $\begin{smallmatrix} ut \\ mi & b \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} ré \\ fa \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} fa \\ la & b \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} si \\ ré & b \end{smallmatrix}$.

La *fig. I* offre huit Septièmes diminuées. Une seule diatonique, qui est $\begin{smallmatrix} la & b \\ si \end{smallmatrix}$; trois entièrement chromatiques : $\begin{smallmatrix} si & b \\ ut \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} ré & b \\ mi \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} sol & b \\ la \end{smallmatrix}$, et quatre mixtes.

La *fig. K* présente huit Accords parfaits majeurs. Celui de la Dominante et celui de la Sixième Note

sont entièrement diatoniques. Les cinq autres sont plus ou moins chromatiques.

La *fig. L* renferme sept Accords parfaits mineurs. Ceux de la Tonique et de la quatrième Note sont diatoniques. Celui de la Sixième note $\begin{smallmatrix} \text{mi} \\ \text{ut} \\ \text{la} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{b} \\ \text{b} \\ \text{b} \end{smallmatrix}$, est complètement chromatique. Les quatre autres sont plus ou moins chromatiques.

La *fig. M*, *pl. 24*, offre huit Accords imparfaits. Deux sont diatoniques $\begin{smallmatrix} \text{la} \text{ b} \\ \text{fa} \\ \text{ré} \end{smallmatrix}$ et $\begin{smallmatrix} \text{fa} \\ \text{ré} \\ \text{si} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{b} \\ \text{b} \\ \text{b} \end{smallmatrix}$. Les six autres sont plus ou moins chromatiques.

La *fig. N* présente sept Accords de Tierce majeure et Sixte superflue. Aucun de ces Accords n'est diatonique, parce que le genre primitif ou diatonique ne renferme point de Sixte superflue.

Un seul de ces Accords est entièrement chromatique; c'est celui de la Quinte chromatique $\begin{smallmatrix} \text{mi} \\ \text{si} \text{ b} \\ \text{sol} \text{ b} \end{smallmatrix}$. Les autres ne sont chromatiques qu'au tiers ou aux deux tiers.

La *fig. O* présente sept *Accords parfaits majeurs et septième mineure*.

Un seul de ces Accords est purement diatonique; c'est celui de la Dominante. Cet Accord indique le Ton, mais non le Mode, ainsi que je l'ai déjà observé. Les sept autres *Accords parfaits majeurs et septième mineure* sont plus ou moins chromatiques.

Celui de la Tonique a deux sons chromatiques, $\begin{smallmatrix} \text{si} \text{ b} \\ \text{mi} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{b} \\ \text{b} \end{smallmatrix}$.

Celui de la seconde Note en a deux aussi, $\begin{smallmatrix} \text{la} \\ \text{fa} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{b} \\ \text{b} \end{smallmatrix}$.

Celui de la troisième Note, de même, $\begin{smallmatrix} \text{ré} \text{ b} \\ \text{si} \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \text{b} \\ \text{b} \end{smallmatrix}$.

Celui de la quatrième Note n'a qu'une Corde chromatique, *la* $\begin{smallmatrix} \text{b} \\ \text{b} \end{smallmatrix}$.

Celui de la sixième Note mineure et diatonique, n'a aussi qu'une Corde chromatique, le *sol* $\begin{smallmatrix} \text{b} \\ \text{b} \end{smallmatrix}$.

Celui de la sixième Note majeure et chromatique *la[♯]*, contient trois Cordes chromatiques, *la[♯]*, *ut^{*}* et *mi[♯]*.

La *fig. P* renferme huit *Accords imparfaits et septième diminuée*.

Un seul de ces Accords est purement diatonique, et désigne le Ton et le Mode ; c'est celui de la *Note sensible*, si[♯] *ré fa la^b*.

Les sept autres sont plus ou moins chromatiques, ainsi que les *Noires* le font connaître.

La *fig. Q*, *pl. 24*, renferme huit *Accords parfaits mineurs et septième mineure*, dont un seul est entièrement diatonique : *fa la^b ut mi^b*.

Les sept autres sont plus ou moins chromatiques, ce dont on peut juger par le nombre de *Noires* qu'ils contiennent, puisque celles-ci indiquent les Cordes chromatiques.

La *fig. R* renferme sept *Accords imparfaits et septième mineure*, dont un seul est entièrement diatonique ; celui de la seconde Note *ré fa la^b ut*.

Les autres ont une ou deux Cordes chromatiques.

La *fig. S* renferme sept *Accords-parfaits majeurs et Sixte superflue* : aucun de ces Accords n'est entièrement diatonique, parce que ce genre ne comporte point de *Sixte superflue*.

L'ordre fondamental de Tierce ne convient pas, non plus, à ces Accords, parce qu'il s'en trouverait une dans chacun qui serait diminuée. Néanmoins, il est quelques Harmonistes qui, malgré le sentiment du souverain juge en Musique, qui est l'oreille, s'obstinent à donner à ces Accords l'ordre fondamental et les renversemens que comportent naturellement ceux qui n'ont point l'inconvénient de

présenter une *Tierce diminuée* ; mais peu de bons auteurs se sont permis de faire usage de semblables Accords , aussi durs qu'amphibologiques.

La fig. T, pl. 24, présente sept *Accords de Tierce majeure, triton et Sixte superflue*, dont aucun n'est entièrement diatonique, et ne peut non plus comporter l'arrangement par Tierce , à cause de la Tierce diminuée que chacun de ces Accords présenterait , s'il était employé sous toute autre forme que celle qu'offre cet exemple.

CHAPITRE XXV.

Des Chiffres et des Renversemens des Accords.

LE but des *Chiffres* que l'on place au-dessus et au-dessous de la Basse, est d'épargner une Portée, et d'abréger l'écriture des Accords. Cette seconde écriture d'une portion de la Musique , n'a pas seulement l'inconvénient d'en rendre l'étude plus longue et plus pénible ; mais elle a souvent celui, bien plus grave, de nuire au véritable effet d'un Morceau.

M. Framery, plein de modération et de sagesse dans tous ses articles du *Dictionnaire de Musique de l'Encyclopédie par ordre de Matières*, voudrait, avec raison, que les chiffres n'indiquassent pas l'Accord, mais seulement les Notes de l'Accord que l'auteur a jugé à-propos d'employer dans sa Partition. Mais alors chaque intervalle exigerait un Chiffre, et l'on ne gagnerait plus rien du côté de l'abréviation. De plus, on ne remplirait

encore que d'une manière imparfaite le dessein du Compositeur, parce que, pour que l'Accompagnement fasse l'effet désiré, il ne suffit pas de faire entendre les Notes désignées; mais il faut qu'elles soient prises dans telle Octave plutôt que dans toute autre. Or, c'est ce qui ne peut s'indiquer positivement qu'avec les Notes ordinaires.

Prenons donc le parti qu'on a pris en Allemagne pour l'Accompagnement des nouvelles Symphonies d'*Haydn* : on n'a point chiffré la Basse; on a noté tout simplement ce que doit faire la main droite, et cela est beaucoup plus facile et plus sûr.

Que les Compositeurs, s'ils le jugent bon, se servent du moyen des chiffres pour eux et pour leurs élèves; cela a l'avantage de rendre les intervalles plus familiers, et cela fait paraître beaucoup plus savant qu'on ne l'est en effet; mais ne tourmentons point nos jolies femmes de ce grimoire inutile.

Je ne me dispenserai cependant pas de donner sur cette partie de l'art, un peu abandonnée, toutes les notions nécessaires pour la bien connaître et la juger.

Comme, dans le système de la *Basse fondamentale*, on ne reconnaît d'Accords fondamentaux que les Accords parfaits et ceux de Septième, les chiffres seraient très-peu multipliés si l'on se bornait à indiquer ces Accords. Mais, par malheur pour ceux qui aiment les choses faciles et peu étendues, les Accords fondamentaux ne forment qu'un quart environ de la totalité des Accords.

Il n'y a d'Accords fondamentaux que l'Accord par-

fait, qui est majeur ou mineur, et cinq espèces d'Accords de Septième.

L'Accord de Septième de la Dominante, composé d'une Tierce mineure, ajoutée au-dessus de l'Accord parfait majeur : *Sol si ré fa*.

L'Accord de Septième simple ou ordinaire, composé d'une Tierce mineure, ajoutée à l'Accord parfait mineur : *ré fa la ut*.

L'Accord de Septième de la Note sensible en majeur, appelé Accord de Septième mineure et fausse Quinte, composé d'une Tierce mineure, ajoutée sous un Accord parfait mineur : *Si ré fa la* (1).

L'Accord de septième diminuée, composé de trois Tierces mineures : *Si ré fa la^b*.

L'Accord de septième majeure, et Tierce majeure, composée d'une Tierce majeure, ajoutée à l'Accord parfait majeur : *Ut mi sol si*.

Il y a, en outre, l'Accord de Sixte superflue et Triton, et celui de Quinte et Sixte superflue.

Chaque Accord parfait étant composé de trois Notes différentes, et chacune pouvant, alternativement, être mise à la Basse, cela forme trois Accords différens, ou plutôt trois effets différens. Chacun de ces effets ou Accords est désigné par un ou plusieurs chiffres différens. Ces chiffres marquent quels intervalles les Notes des Parties supérieures forment

(1) Je dis *ici* une Tierce mineure ajoutée *sous* un Accord parfait mineur, et non une Tierce majeure ajoutée à l'Accord imparfait et sensible, parce que ce dernier Accord n'est regardé, dans le système de la Basse fondamentale, que comme une section de l'Accord de septième *sol si ré fa* ou *si ré fa la*.

avec celle qui est à la Basse. Quoique les Notes des Parties supérieures soient souvent à de grandes distances de la Basse, elles sont néanmoins toujours censées être prises le plus près possible au-dessus de la Note qui est à la Basse, comme dans l'exemple A, *fol.* 25.

L'exemple A est censé être le même que ceux B, C, D, E, F, G, H.

L'Accord désigné par un 3 est, dans tous ces exemples, l'Accord parfait majeur.

Ainsi, l'on voit qu'on ne tient compte, ni de la distance des Notes, ni de celles qui sont répétées.

D'après ce seul apperçu, on doit voir combien les chiffres sont vagues, puisqu'ils n'indiquent pas plus l'un de ces exemples que l'autre, quoique l'effet soit bien différent dans chacun. J'ajouterai, en outre, que ces combinaisons ne sont qu'une partie de celles qu'on peut former avec les trois Notes *ut mi sol*.

Je sais bien que l'Accompagnement n'étant généralement considéré que comme un tissu harmonieux propre à soutenir la voix ou à unir le Dessus avec la Basse, il doit être pris dans le milieu du Clavier, afin de ne déranger ni le Chant principal, ni la Basse elle-même; mais cela ne remédie qu'imparfaitement au mal. Le mieux est de *noter* l'accompagnement, ou de s'en rapporter à l'habileté de l'Accompagnateur, en lui mettant sous les yeux la Partion ou seulement la Basse et le Chant avec les Ritournelles.

Pour commencer à s'initier dans la science des *chiffres*, il faut étudier la Table, où les divers intervalles sont chiffrés. (*Pl.* 25, *fig.* I.)

On ne chiffre pas ordinairement tous les inter-

valles qui composent un Accord , mais seulement celui ou ceux d'entre ces intervalles qui sont propres à distinguer un Accord de tout autre.

L'Accord parfait peut se chiffrer $\frac{5}{3}$, parce qu'il est composé d'une Tierce et d'une Quinte ; mais on ne le désigne ordinairement que par un 3 , ou l'équivalent.

La fig. K, pl. 25, présente trois Accords-parfaits majeurs.

Le premier est désigné par un 3 , parce que la Tierce y est formée par une Note naturelle.

Le second est indiqué par un dièze , parce que la Tierce y est formée par une Note dièze.

Le troisième est indiqué par un bécarré , parce que , pour avoir la Tierce majeure de *sol* , il faut mettre un bécarré au *si* , quand ce *si* est bémol.

La fig. L présente trois Accords-parfaits mineurs.

Il faut observer qu'on peut se dispenser d'indiquer l'Accord parfait par aucun chiffre , toutes les fois qu'il est pris dans les Cordes diatoniques du Ton où l'on est ; mais que lorsqu'il exige l'emploi d'un dièze , ou d'un bémol , ou d'un bécarré chromatique , ou étranger à la Gamme dans laquelle sont les Accords qui le précèdent , il faut que ce dièze , ou ce bémol , ou ce bécarré , soit mis à la place du 3 ou à côté de ce 3 , comme on le voit dans les exemples des fig. K et L , pl. 25 , où je les ai placés sous la Basse.

L'Accord parfait est le seul Accord qu'on puisse se dispenser de chiffrer.

Le 3 est le seul chiffre qui puisse être représenté par un dièze , ou par un bémol , ou par un bécarré ,

soit que ce chiffre soit ou non le seul qui indique l'Accord.

Toutes les fois qu'un autre intervalle que la Tierce doit être affecté d'un dièze, ou d'un bémol, ou d'un bécarre étranger aux Cordes diatoniques du Ton où l'on est, il faut que ce dièze, ou ce bémol, ou ce bécarre accompagne le chiffre qui désigne l'intervalle qui doit en être affecté, à l'exception de la fausse Quinte et de la septième diminuée, qui se marquent en barrant le chiffre 5 , 7 .

D'après les observations qui précèdent, je vais me borner à donner les Accords et leurs Renversemens en *Ut* majeur et en *Ut* mineur, et je supprimerai des Notes du Dessus, celle qui est employée à la Basse.

La *fig. M* présente l'Accord parfait majeur de la Tonique, en *Ut* majeur, suivi de ses deux renversemens, *mi sol ut* et *sol ut mi*.

Le premier Renversement, composé de la Tierce et de la Sixte mineure du *mi* qui est à la Basse, se nomme *Accord de Sixte*, et se chiffre par un 6.

Le second Renversement d'*ut mi sol*, qui est *sol ut mi*, composé de la Quarte juste *sol ut*, et de la Sixte majeure *sol mi*, se nomme Accord de Quarte et Sixte, et se chiffre 6_4 .

Les mêmes noms et les mêmes chiffres peuvent servir aux deux Renversemens de l'Accord parfait mineur, ainsi qu'on le voit *fig. N*. Mais il est encore mieux de faire mention du mineur, et de l'indiquer, pour l'Accord parfait par un *b*, et pour l'Accord de Quarte et Sixte par 6_4 ; et cela est indispensable, quand le bémol modificateur n'est point à la Clé.

La *fig. O* présente l'Accord de Septième de la Dominante avec ses trois Renversemens.

Comme tout Accord de Septième est composé d'une Tierce , ajoutée à un Accord parfait ou à un Accord imparfait , il conviendrait de signaler cet Accord parfait ou cet Accord imparfait , ainsi que la Septième elle-même ; mais c'est ce qu'on a souvent négligé de faire.

L'Accord de Septième de la Dominante étant composé d'un Accord parfait majeur et d'une septième mineure , on doit , en *Ut majeur* , le désigner par 7 . En *Ut mineur* , il faut désigner l'Accord parfait majeur de la Dominante par un bécarré. En *la mineur* , il faudrait le désigner par un dièze , parce que la Dominante de *la* est *mi* , et que la Tierce majeure de *mi* est *sol* *.

Le premier Renversement , *si ré fa sol* , présente une Tierce mineure , une fausse Quinte et une Sixte mineure. Ce n'est ni par la Tierce ni par la Sixte qu'il faut désigner cet Accord , parce que nous avons déjà vu des Accords désignés par un 3 ou par un 6 ; mais c'est par la fausse Quinte. Nous l'appellerons donc , ainsi qu'on le fait très-judicieusement , Accord de fausse Quinte , et nous le chiffrerons 5 .

Le second Renversement , *ré fa sol si* , qui présente une Tierce mineure , une Quarte et une Sixte majeure et sensible , nous pourrions l'appeler Accord de Tierce et Quarte , et le chiffrer $\frac{4}{3}$ comme quelques-uns le font ; mais il vaut mieux le nommer Accord de petite Sixte sensible ou majeure , et le chiffrer $+6$ ou $+6$.

La dénomination de petite Sixte n'est cependant pas d'une grande précision ; car une Sixte majeure

n'est point une Sixte petite ; mais on lui a donné ce nom , parce qu'il existe un autre Accord , qui se nomme grande Sixte , où la Sixte n'est pas plus grande que celle-ci , mais où elle est accompagnée de la Quinte et de la Tierce , au lieu de la Quarte et de la Tierce.

Le troisième Renversement de l'Accord de Septième de la Dominante , et *fa sol si ré*. Cet Accord est composé d'une Seconde majeure , *fa sol* , d'un Triton , *fa si* , et d'une Sixte majeure , *fa ré*. On le nomme Accord de *Triton* , et on le chiffre 4₊ ou 4⁺.

On ne lui a pas donné le nom d'Accord de Seconde , parce qu'un autre , qui n'a point de *Triton* , porte ce nom.

Les mêmes dénominations ont lieu dans le Mode mineur. Il n'y a de différence que la désignation du *si* ^b.

La lettre Q présente l'Accord de Septième de la seconde Note , *ré fa la ut* , et ses trois Renversements. On le désigne par un 7 , sans faire mention de l'Accord parfait mineur , auquel cette Septième mineure est ajoutée. Il se nomme Accord de *Septième simple* , pour le distinguer de l'Accord de Septième de la Dominante et de celui de la Note sensible.

Son premier Renversement est *fa la ut ré* , composé d'une Tierce , d'une Quinte ou d'une Sixte majeures. Il se nomme Accord de *Quinte et Sixte* ou de *grande Sixte* , et se chiffre 6₊.

Le second Renversement de la septième de la Seconde Note , est *la ut ré fa* , composé d'une Tierce mineure , d'une Quarte juste et d'une Sixte majeure.

On le nomme Accord de *petite Sixte mineure*, et on le chiffre 6 .

Le troisième Renversement est *ut ré fa la*, composé d'une Seconde, d'une Quarte et d'une Sixte majeures. Il se nomme Accord de *Seconde majeure*, ou simplement *Accord de Seconde*. Il se chiffre 2, ou 6_2 .

N. B. Les Accords de Septième de la 3^e. et de la sixième Notes du Ton sont semblables à celui-ci.

La *fig. S* présente l'Accord de Septième de la Note sensible *si ré fa la*; il est composé d'une Tierce mineure, d'une fausse Quinte et d'une Septième mineure. On le nomme Accord de *Septième mineure* et *fausse Quinte*; et il se chiffre 7_3 .

Son premier Renversement est *ré fa la si*. Il est composé d'une Tierce mineure, d'une Quinte juste et d'une Sixte majeure et sensible. On le nomme Accord de *Quinte et Sixte*, et il se chiffre 6_5 . On devrait l'appeler accord de *Quinte et Sixte sensible*, et le chiffrer 6_5^+ .

Le second Renversement est *fa la si ré*, composé d'une Tierce majeure, d'un Triton et d'une Sixte majeure. Il se nomme *Accord de Triton et Tierce majeure*, et se chiffre 4^+ . On peut l'appeler aussi Accord de *petite Sixte et Triton*, et le chiffrer 6_{4+} .

Le troisième Renversement est *la si ré fa*. Il est composé d'une Seconde majeure, d'une Quarte juste et d'une Sixte. Il se nomme Accord de *Seconde*. On devrait l'appeler Accord de *Seconde sensible*. Il se chiffre 2 ou 6_2 , ce qui peut le faire confondre avec le troisième Renversement de la Septième de la

seconde Note, qui diffère de celui-ci, par sa Sixte qui est majeure.

L'Accord de Septième de la seconde Note, en mineur, *fig. R, pl. 24*, est formé d'intervalles pareils à ceux qui composent l'Accord de Septième de la *Note sensible* en majeur.

On doit y appliquer les mêmes noms et les mêmes chiffres, à l'exception qu'on ne peut appeler son troisième Renversement Accord de seconde *sensible*, puisque la *Note sensible* n'entre pas dans la composition de cet Accord.

Ré fa la^b ut, *fig. R*, est donc semblable à *si ré fa la*. (*Fig. 5.*)

Le premier Renversement de *si ré fa la*, est *ré fa la si*, et *ré fa la si* présentent une Tierce mineure, une Quinte et une Sixte majeures.

Ce sont ces deux derniers intervalles qui donnent leur nom à cet Accord, chiffré $\frac{6}{5}$. On l'appelle Accord.

La *fig. T* présente l'Accord de Septième de la Note sensible en mineur. Il est composé d'une Tierce mineure, d'une fausse quinte et d'une septième diminuée; autrement, de trois tierces mineures, placées l'une sur l'autre, *si ré fa la^b*. Il se nomme *Accord de septième diminuée*, et se chiffre $\frac{7}{4}$.

Son premier Renversement, *ré fa la^b si^b*, composé d'une tierce mineure, d'une fausse quinte et d'une sixte sensible, se nomme *Accord de fausse quinte et sixte majeure ou sensible*, et se chiffre $\frac{6}{4}$.

Son second renversement, *fa la^b si ré*, composé d'une tierce mineure, d'un triton et d'une sixte majeure, se nomme *Accord de triton et tierce mineure*. Il se chiffre $\frac{4}{b}$.

Son troisième renversement, *la^b si ré fa*, composé d'une seconde superflue, d'un triton et d'une sixte majeure, se nomme *Accord de seconde superflue*, et se chiffre $\sharp_2$, ou $\sharp_{\sharp_4}^2$, ou $\sharp_{\sharp\sharp}^2$.

OBSERVATION.

Dans tous ces exemples, la *Basse fondamentale* est placée sous la basse continue, en *notes rondes*.

La fig. U, pl. 25, présente l'Accord *la^b ut mi^b fa**, composé d'une tierce majeure, d'une quinte juste et d'une sixte superflue. Il se nomme *Accord de quinte et sixte superflue*, et se chiffre $\ast_5^6$.

La basse fondamentale de cet Accord est *fa**; mais il ne s'emploie bien que sous la forme de quinte et *sixte superflue*, à cause de la tierce diminuée qui est proscrite par tous les bons auteurs, hors le cas où l'on veut déchirer les oreilles des auditeurs sensibles.

La lettre V présente cependant, pour les curieux, cet Accord, dans son ordre fondamental avec ses Renversemens.

L'Accord fondamental *fa* la^b ut mi^b* est composé d'une *tierce diminuée*, d'une fausse Quinte et d'une Septième diminuée : il se nomme *Accord de septième ou tierce diminuée*, et se chiffre $\frac{7}{3}$.

Son premier Renversement est l'Accord de *quinte et sixte superflue* dont nous venons de parler, et c'est le seul de ces quatre Accords qui ne renferme point de *Tierce diminuée*.

Son second Renversement *ut mi^b fa* la^b* est composé d'une tierce mineure, d'une quarte superflue et d'une sixte mineure qui, avec cette quarte superflue, forme une *tierce diminuée*. Il se nomme Ac-

accord de *triton et Sixte mineure*, et se chiffre $\overset{b}{\underset{4}{*}}$.

Son troisième Renversement $mi^b fa^* la^b ut$ est composé d'une seconde superflue, d'une quarte juste et d'une sixte majeure : on le nomme *Accord de seconde superflue et quarte juste*, pour le distinguer de l'Accord de seconde superflue et triton, et se chiffre $\overset{1}{*}$.

La lettre X présente l'Accord de septième mineure, fausse quinte et tierce diminuée, $ré fa^* la^b ut$. Cet Accord est banni de toute bonne musique, comme tous ceux qui renferment une tierce diminuée, parce que cette Tierce est trop dure. Je le présente ici comme un objet de spéculation et de calcul, et non comme un Accord à employer : il se chiffre $\overset{7}{\underset{3}{*}}$.

Son premier Renversement est $fa^* la^b ut ré$; il est composé d'une tierce diminuée $fa^* la^b$, d'une fausse quinte et d'une sixte mineure. Il se nomme Accord de fausse quinte et tierce diminuée : il ne diffère de la fausse quinte qui provient de l'Accord de septième de la Dominante, que par la tierce diminuée qui est ici à la place de la tierce mineure : on le chiffre $\overset{7}{\underset{3}{*}}$.

Son second Renversement $la^b ut ré fa^*$, composé d'une tierce majeure, d'un triton et d'une sixte superflue, se nomme Accord de *triton et sixte superflue*, et se chiffre $\overset{6}{\underset{4}{*}}$; c'est le seul de ces quatre Accords que l'on doive employer, parce qu'il ne renferme point de *tierce diminuée*.

Son troisième Renversement, $ut ré fa^* la^b$, composé d'une seconde majeure, d'un Triton et d'une sixte mineure, qui forme une tierce diminuée avec

ce triton, se nomme *Accord de Triton et sixte mineure*, et se chiffre $\overset{6}{4}\overset{b}{\times}$.

La figure Y présente l'Accord de septième majeure et tierce majeure, qui se chiffre 7^+ . Cet Accord est composé d'une tierce majeure, d'une quinte juste, et d'une septième majeure qui est très-dissonnante. *Ut mi sol si.*

Son premier Renversement *mi sol si ut*, composé d'une tierce mineure, d'une quinte juste et d'une sixte mineure, se nomme *Accord de quinte et sixte*, et se chiffre 6_2 , ce qui peut le faire confondre avec l'Accord de quinte et sixte majeure.

Le second Renversement, *sol si ut mi*, est un Accord de petite sixte majeure, mais avec une tierce majeure au lieu de la tierce mineure $+\overset{6}{3}$.

Le troisième Renversement, *si ut mi sol*, est un *Accord de seconde*, mais de seconde mineure et sixte mineure 6_2 . Les chiffres sont les mêmes que pour l'Accord de seconde majeure et sixte majeure; mais l'Accompagnateur étant averti de prendre les intervalles tels qu'ils se présentent dans la Gamme où l'on est, il ne s'y méprend pas, malgré que les chiffres soient équivoques; mais cela prouve au moins que cette écriture en chiffre est aussi imparfaite qu'elle me paraît inutile.

SECTION II.

Des Accords par supposition.

En outre de tous les Accords dont nous venons de donner les noms et les chiffres, il en est d'autres nommés Accords par *supposition*. Ces Accords par

supposition, ainsi que je l'ai déjà dit en partie, chapitre XII, ne sont que le prolongement des Accords ordinaires, sur l'une des Notes de l'Accord qui doit les suivre et les sauver.

C'est à tort qu'on leur donne de nouveaux noms et de nouveaux chiffres ; car on ne doit pas calculer ensemble les Notes de deux Accords différens, et les regarder comme un seul : en user ainsi, c'est absolument perdre de vue toute idée d'Harmonie et d'ensemble.

Il y a un désordre momentané dans tout Accord prolongé au-delà de ses limites ; et quoique ce désordre soit un des moyens légitimes de l'art, vouloir faire un Accord de ce mésaccord, c'est prendre deux familles pour une seule.

M. Framery, qui approche souvent du but quand il ne l'atteint pas, appelle ces Accords des *superpositions*, c'est-à-dire des Accords posés sur d'autres : cette idée est très-juste ; car *sup* ou *sur* sont synonymes.

Il n'est point un Accord Antécédent qui ne puisse se faire entendre sur une des Notes du Conséquent qui doit le sauver, mais seulement pendant une portion de la durée de cette Note. Voici ceux qui sont généralement connus avec leurs noms et leurs chiffres, selon les notions ordinaires.

La *fig. AA* présente l'Accord de la septième de la Dominante sur la note Tonique : on le nomme alors *Accord de septième superflue*, quoique le *si* sur l'*ut* ne forme qu'une septième majeure.

Cet accord composé d'une seconde, d'une quarte, d'une quinte et d'une septième majeures, se chiffre 7^+ .

L'Accord de septième de la dominante, sur la *troi-*

sième note du ton, se nomme *Accord de septième et neuvième mineures*, et se chiffre 7.

En mineur, la troisième Note du Ton étant un semi-ton plus bas, et l'Accord de septième de la dominante demeurant le même, tous les intervalles de cet Accord ont ici un semi-ton de plus, ceux qui sont mineurs dans le précédent, sont donc majeurs dans celui-ci. sol^b mi^b forment une tierce majeure; si^b mi^b une quinte superflue, ré^b mi^b une septième majeure, et fa^b mi^b une neuvième majeure.

Comme l'étrange intervalle de *quinte superflue* ne s'est point présenté encore dans aucun des Accords précédens, celui-ci prend son nom de cet intervalle *non-harmonique*, s'appelle *Accord de quinte superflue*, et se chiffre avec un 5, accompagné d'un bécarré ou d'un dièze, suivant le Ton où l'on est, et quelquefois par $\frac{9}{5\text{h}}$ ou $\frac{9}{5\text{x}}$.

L'Accord de Septième diminuée, formé en partant de la Note sensible, en mineur, *si ré fa la^b*, peut se prolonger sur *ut*, et alors on l'appelle *Accord de septième majeure ou superflue*, et *sixte mineure*: il se chiffre 7^h. (Voyez fig. DD, pl. 25.)

Le même Accord peut se prolonger aussi sur la troisième Note du Ton, dans le mode mineur; il prend alors le nom de *quinte superflue* et *quarte juste*, et se chiffre $\frac{9}{4\text{h}}$ ou $\frac{9}{4\text{+}}$ (Fig. EE.)

L'Accord appelé de *quarte quinte*, chiffré $\frac{5}{4}$, n'est pas autre chose qu'un Accord parfait dont la tierce est suspendue par la quarte qui fait partie de l'Accord précédent. (Fig. FF, pl. 25.)

Mais calculer cette portion de l'Accord Antécé-

dent avec celui qui le suit immédiatement, c'est mettre en oubli les vrais principes de l'Harmonie, et confondre la Mélodie avec les Accords; car ce n'est plus comme Notes d'Harmonie que les Notes d'un Antécédent, étrangères au Conséquent, sont prolongées sur une portion de la durée de celui-ci, puisque ces Notes ne sont point en rapport harmonique avec celles de ce Conséquent, c'est comme Notes de goût et de Mélodie.

Aucun véritable Accord ne peut être composé que de *Tierces* consécutives, et de quatre au plus.

N. B. Les fausses quintes, les tritons, les septièmes diminuées, que j'ai mis au nombre des Accords, pour la composition à deux Parties, ne supposent que deux ou trois Tierces au plus.

Le prétendu Accord de septième superflue, *Ut-sol si ré fa*, qui suppose cinq tierces, *ut mi sol si ré fa*, n'est point un Accord unique, mais un Accord et deux tiers, puisqu'il n'y manque que le *mi* pour former en entier les deux Accords *sol si ré fa* et *ut mi sol*.

Celui *Ut-si ré fa la^b*, qui suppose six tierces consécutives *ut mi^b sol si ré fa la^b*, sort plus encore de l'Unité d'Accord, il forme un Accord et un tiers; savoir : *si ré fa la^b*, Accord de septième diminuée tout entier, plus *ut*, qui est le tiers de l'Accord *ut mi^b sol*.

DU DOUBLE EMPLOI.

Je dois dire ici, pour ceux qui l'ignorent, ce que c'est que le *Double-emploi*.

Rameau ayant établi pour règle que la Basse fondamentale ne pouvait descendre d'un degré, s'apercevant qu'il était obligé d'employer ce mouvement, quand il passait de *ré fa la ut* à *ut mi sol ut*, imagina, pour se tirer d'affaire, de dire que la Basse fondamentale de l'Accord de septième *ré fa la ut*, quand il est suivi de l'Accord parfait de la tonique *ut mi sol*, est *fa* et non par *ré*, parce que, dit-il, cet Accord n'est plus alors l'Accord de septième de la seconde Note, mais l'Accord parfait de la quatrième note *fa la ut*, auquel on ajoute la sixte *ré*. Mais on doit voir combien une telle façon de raisonner est pitoyable, puisqu'elle n'est fondée que sur le besoin d'étayer une fausse règle, imprudemment établie.

Qu'est-ce que la Basse fondamentale d'un Accord? Le point, la Note d'où l'on part pour former cet Accord.

Comment forme-t-on un Accord?

En plaçant trois ou quatre Notes à la distance d'une tierce l'une de l'autre, comme *sol si ré* ou *sol si ré fa*.

Pourquoi cet arrangement par Tierce plutôt que par Quarte; ou par tout autre intervalle?

Parce qu'un corps sonore, tel qu'une corde d'instrument mise en vibration, produit naturellement une suite de tierces, telle que *sol si ré fa la*; et que ce corps sonore est le type de la Musique, parce que notre organisation s'accorde avec ce type.

Donner pour un Accord fondamental l'Accord *fa la ut ré*, c'est donc renoncer aux vrais principes, puisqu'il est démontré que l'ordre générateur est exclusivement celui de tierce; non parce que les

hommes en sont convenus entr'eux, mais parce que la nature le veut ainsi.

D'après *Rameau* lui-même, la Basse fondamentale n'est point pour l'oreille, mais pour le jugement; donc c'est un double tort que d'en imaginer une à plaisir, et de rejeter la vraie dans l'Accord *prétendu de sixte ajoutée*. Et puisque l'oreille ne doit pas entendre cette Basse fondamentale, qui la blesserait fort souvent, en formant une Partie musicale, qui manquerait tantôt de Préparation, tantôt de Résolution, tous les mouvemens lui sont indifférens, pourvu que ce qui en résulte plaise à une oreille juste et exercée.

En effet, la Basse fondamentale monte et descend par tous les intervalles admis en Musique. (Voyez le volume des exemples, *pl. 6, fig. E* et les suivantes, où la Basse fondamentale monte successivement et diatoniquement, de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte et de septième, et y descend de même; car monter de septième, c'est la même chose que de descendre de Seconde; monter de Sixte, c'est descendre de Tierce; monter de Quinte, c'est descendre de Quarte; monter de Quarte, c'est descendre de Quinie; monter de Tierce, c'est descendre de Sixte; monter de Seconde, c'est descendre de Septième;

monter de. { 2, 3, 4, 5, 6, 7,
c'est comme descendre de { 7, 6, 5, 4, 3, 2.

Pour les mouvemens chromatiques de la Basse fondamentale, voyez les chapitres XXII, XXIII et XXIV.

CHAPITRE XXVI.

Des Accords praticables sur chaque Note de chaque Gamme, diatonique et chromatique.

LE genre chromatique, si riche et si étendu, n'a jamais été bien connu ni développé par aucun théoricien. Je vais le montrer ici, en grand, et faire voir que ces limites, s'étendent encore au-delà de l'espace immense parcouru par les plus habiles et les plus hardis praticiens. Cette mine féconde, où puise depuis si long-tems le célèbre *Haydn*, et beaucoup d'autres génies distingués, n'est pas tout-à-fait épuisée encore. Mais il faut avertir ici les jeunes compositeurs que ce n'est pas le grand nombre d'Accords entassés dans un Morceau de Musique qui en fait le mérite, mais l'heureux emploi qu'on a su faire de ces Accords.

Mon but, dans ce chapitre, est de régulariser ce que le hasard, l'instinct ou le génie musical ont fait découvrir aux hommes dignes de servir de modèle.

Ce n'est pas en feuilletant servilement leurs ouvrages que j'ai trouvé les richesses du genre chromatique; non, j'en ai rencontré le principe fécond en raisonnant avec moi-même sur cette matière; en sorte que rien de piquant, rien de remarquable ne peut se présenter à mes yeux qu'il ne soit une conséquence, une suite nécessaire de ce principe.

Ce qui m'étonne dans les ouvrages des hommes supérieurs, ce ne sont donc pas les combinaisons harmoniques, toujours en-deçà de ce que ce prin-

cipe peut m'offrir ; mais c'est l'élaboration savante de ces Accords , le choix et l'abondance des figures , la profondeur du contre-point , la pureté et le charme du style , l'heureuse distribution des clairs et des ombres , la gradation des effets , et enfin la plus surprenante *variété* entretenue parmi toutes ces qualités précieuses , *sans nuire à l'Unité*.

Le principe dont il est ici question se développe dans la Gamme chromatique complète du Mode majeur et du Mode mineur , composée , chacune , de dix-neuf Cordes , dont la combinaison forme la série des Accords ci-après.

C'est de cette Gamme chromatique complète que dérive cette vérité importante que le Ton ne change pas , malgré l'introduction des dièzes et des bémols qui y semblent étrangers , par la raison que ces dièzes et ces bémols ne sont point diatoniques , mais chromatiques , et qu'on ne change véritablement de Ton ou de Gamme que lorsqu'on forme un Repos *diatonique* de Phrase sur une Tonique ou sur une Dominante différente de celle du Ton que l'on quitte.

D'après cela , quelqu'éloigné que l'on semble être du Ton par lequel une période musicale a commencé , on est toujours dans ce même Ton jusqu'à ce que l'un de ces deux Repos se fasse entendre ou sentir ; d'où il suit que chaque Note de chaque Gamme peut porter quarante Accords différens , sans compter les Accords doubles , appelés Accords par *surposition* ou *supposition* , qui , comme je l'ai dit , sont des prolongemens d'Accords au-delà de leurs limites ordinaires , et sur une portion des Notes et de la durée de l'Accord suivant.

Ces Accords sont ici au nombre de dix-huit : onze

d'une part, et sept de l'autre, ce qui donne un total de cinquante-huit Accords praticables, non sur chaque corde du Ton, mais sur chaque Note.

On sait qu'une Note peut être naturelle, dièzée ou bémolée, et qu'une corde ne peut être que naturelle seulement, ou dièze, ou bémol. Quoique sur le Piano l'*ut** et le *ré*^b soient la même touche et la même corde, cela n'est pas censé être ainsi, en principes et en bonne théorie, où il n'y a point de synonymie entre une Note et une autre.

L'*ut* naturel est une corde.

L'*ut** en est une autre.

L'*ut*^b est une troisième corde.

Mais ces trois cordes sont toujours la même Note, l'*ut*. Ce raisonnement s'applique également aux six autres Notes.

On peut faire entendre sur chaque Note de la Gamme quatre Accords consonnans, composés de deux Notes seulement; en *Ut* majeur et sur la Tonique. (Pl. 26, fig. A.)

1. Une Tierce majeure, *ut-mi*.
2. Une Tierce mineure, *ut-mi*^b ou *ut**-*mi*.
3. Une Sixte majeure, *ut-la* ou *ut**-*la**.
4. Une Sixte mineure, *ut-la*^b ou *ut**-*la*.

Plus quatre Accords dissonnans, composés de deux Notes seulement (Pl. 26, fig. B.)

5. Une fausse Quinte, *ut-sol*^b ou *ut**-*sol*.
6. Un Triton, *ut-fa**.
7. Une Sixte superflue *ut-la** ou *ut*^b *la*.
8. Une Septième diminuée, *ut**-*si*^b.

Plus, deux Accords parfaits. (Fig. C.)

9. Un Accord parfait majeur, *ut mi sol*.
10. Un Accord parfait mineur, *ut mi*^b *sol*.

Plus deux Accords de Tierce et Sixte, premier renversement d'un Accord parfait. (*Fig. D.*)

11. Un Accord de Tierce et Sixte mineures, *ut mi^b la^b*.

12. Un Accord de Tierce et Sixte majeures, *ut mi la*.

Plus, deux Accords de Quarte et Sixte, second renversement d'un Accord parfait. (*Fig. E.*)

13. Un Accord de Quarte et Sixte majeures, *ut fa la*.

14. Un Accord de Quarte juste et Sixte mineure, *ut fa la^b*.

15. Un Accord imparfait, *ut* mi sol*.

16. Un Accord de Tierce mineure et Sixte majeure, *ut mi^b la*, premier renversement de l'Accord imparfait *la ut mi^b*.

17. Un Accord de Quarte superflue et Sixte *ut fa** *la*, second renversement de l'Accord imparfait *fa** *la ut*.

18. Un Accord de Tierce majeure et Sixte superflue, *ut mi la**, premier renversement de *la* ut mi*, impraticable à cause de la Tierce diminuée *la** *ut*, ainsi que son second renversement, *mi la* ut*.

N. B. Les Accords marqués d'un zéro, sont ceux où il se trouve une Tierce diminuée. Les Notes noires sont les cordes chromatiques.

Les Accords écrits avec des Blanches, mêlées ou non de Noires, sont le premier renversement d'un Accord parfait ou d'un Accord de Septième.

Les Accords écrits en blanches crochées, sont le second renversement d'un Accord parfait, ou de Septième.

Le troisième renversement d'un Accord de Sep-

tième, est écrit ici en blanches doublement crochées ou crochues.

La *fig. F* présente sept Accords différens de Septième.

19. Un Accord parfait majeur et Septième mineure, *ut mi sol si^b*.

20. Un Accord imparfait et Septième diminuée, *ut* mi sol si^b*.

21. Un Accord parfait mineur et Septième mineure, *ut mi^b sol si^b*.

22. Un Accord imparfait et Septième mineure, *ut* mi sol si*.

23. Un Accord parfait majeur et Septième majeure, *ut mi sol si*.

o. Un Accord de Tierce diminuée, fausse Quinte et Septième diminuées, *ut* mi^b sol si^b* impraticable.

o. Un Accord de Tierce majeure, fausse Quinte et Septième mineure, *ut mi sol^b si^b*, impraticable, à cause de la Tierce diminuée *mi sol^b*.

La *fig. G* présente sept Accords de Quinte et Sixte, premier renversement d'un Accord de Septième.

24. Un Accord de Tierce mineure, fausse Quinte et Sixte mineure, *ut* mi sol la*.

25. Un Accord de Tierce mineure, fausse Quinte et Sixte majeure, *ut* mi sol la**.

26. Un Accord de Tierce, de Quarte et de Sixte majeures, *ut mi sol la*.

27. Un Accord de Tierce mineure, Quinte juste et Sixte majeure: *ut mi^b sol la*.

28. Un Accord de Tierce mineure, Quinte juste et Sixte mineure, *ut mi^b sol la^b*.

29. Un Accord de Tierce majeure , Quinte juste et Sixte superflue , *ut mi sol la*.*.

o. Un Accord de Tierce diminuée , fausse Quinte et Sixte mineure , *ut** *mi^b sol la*.

La *fig. H* présente sept Accords de petite Sixte ou de Tierce , Quarte et Sixte , dont chacun est le second renversement d'un Accord de Septième de la Quinte au-dessous.

30. *Ut mi^b fa la* , Accord de Tierce mineure , Quarte juste et Sixte majeure.

31. *Ut mi^b fa** *la* , Accord de Tierce mineure , Quarte superflue et Sixte majeure.

32. *Ut mi^b fa la^b* , Accord de Tierce mineure , Quarte juste et Sixte mineure.

33. *Ut mi fa** *la* , Accord de Tierce majeure , Quarte superflue et Sixte majeure.

34. *Ut mi fa la* , Accord de Tierce majeure , Quarte juste et Sixte majeure.

o. *Ut mi^b fa** *la* , Accord de Tierce mineure , Quarte superflue et Sixte mineure , impraticable par la Tierce diminuée *la** *ut*.

55. *Ut mi fa** *la** , Accord de Tierce majeure , Quarte superflue et Sixte superflue.

La *fig. I, pl. 26* , présente sept Accords de Seconde , dont chacun est le troisième renversement d'un Accord de Septième de la Septième au-dessous.

36. *Ut ré fa** *la* , Accord de Seconde majeure , Triton et Sixte majeure.

37. *Ut ré** *fa** *la* , Accord de Seconde superflue , Triton et Sixte majeure.

38. *Ut ré fa la* , Accord de Seconde , de Quarte et de Sixte majeures.

39. *Ut ré fa la^b*, Accord de Seconde majeure, Quarte juste et Sixte mineure.

40. *Ut ré^b fa la^b*, Accord de Seconde mineure, Quarte juste et Sixte mineure.

o. *Ut ré* fa la*, Accord de Seconde superflue, Quarte juste et Sixte majeure.

o. *Ut ré fa* la^b*, Accord de Seconde majeure, Triton et Sixte mineure.

En outre des quarante Accords précédens, on peut faire entendre encore, sur la même *Note*, les onze suivans, par prolongation, superposition ou supposition. (*Fig. K, pl. 26.*)

1. *Ut-sol si ré fa*, Accord parfait majeur et Septième mineure de la Quinte juste au-dessus de la Note *Ut* qui est à la Basse.

2. *Ut-mi sol* si ré*, Accord semblable à celui ci-dessus, mais formé en partant de la Tierce majeure au-dessus de la Note de Basse.

3. *Ut-si ré* fa* la*, *idem*, formé en partant de la Septième majeure au-dessus de la Note de Basse.

4. *Ut-si ré fa la^b*, Accord de Septième diminuée de la Septième majeure au-dessus de l'*Ut* de la Basse.

5. *Ut-sol* si ré fa*, Accord de Septième diminuée, formé en partant de la Quinte superflue au-dessus de la Note de Basse.

6. *Ut-mi sol si ré^b*, Accord de Septième diminuée, formé en partant de la Tierce majeure au-dessus de la Note de Basse.

7. *Ut-si ré fa la*, Accord de Septième mineure et fausse Quinte, formé en partant de la Septième majeure de la Note de Basse.

8. *Ut-sol si^b ré fa*, Accord de Septième mineure,

ajoutée à l'Accord parfait mineur de la Quinte juste au-dessus de la Note de Basse.

9. *Ut-mi sol si^b ré*, Accord de Septième mineure, ajoutée à l'Accord imparfait de la troisième majeure au-dessus de la Note de Basse.

10. *Ut-sol si ré fa**, Accord de Septième majeure ajoutée à l'Accord parfait majeur de la Quinte juste de la Note de Basse.

11. *Ut-mi sol* si re**, Septième majeure ajoutée à l'Accord parfait majeur de la troisième majeure au-dessus de la Note de Basse.

Ces onze Accords par supposition, sont tous de l'une ou de l'autre des cinq espèces présentées à la fig. F; et cela ne peut être autrement, puisqu'il n'y a que ces cinq espèces d'Accords fondamentaux de Septième. Les deux espèces marquées zéro n'étant guère usitées, à cause de la Tierce diminuée qu'elles renferment.

Le premier de ces onze Accords est l'Accord de Septième de la Dominante lui-même, *sol si ré fa*. Le second, *mi sol* si ré*, serait l'Accord de Septième de la Dominante en *La*. Le troisième, *si ré* fa* la*, serait aussi l'Accord de Septième de la Dominante, si le Ton était celui de *Mi*. Le quatrième, *si ré fa la^b*, est l'Accord de Septième diminuée chromatique de la Note sensible en *Ut* majeur. Le cinquième serait ce même Accord en *La* majeur. Le sixième est l'Accord de Septième mineure de la Note sensible d'*Ut* majeur. Le neuvième serait ce même Accord, en *Fa* majeur. Le huitième serait l'Accord de Septième de la seconde Note, en *Fa* majeur. Le dixième serait l'Accord de Septième de la Tonique, en *Sol* majeur. Le onzième serait le même Accord

en *Mi* majeur ; mais tous ces Accords sont en *Ut* majeur *diatonique* ou *chromatique*.

En outre des onze Accords par *prolongation* ou superposition ci-dessus, la *fig. L* en présente sept autres, nommés *Accords de Quarte et Quinte*. Ces Accords ne sont que des Accords parfaits directs ou renversés, dont on retarde la *Tierce* par la *Quarte*.

1. *Ut-sol ut fa*, Accord de Quarte et Quinte de la Note de Basse. Le *fa* est prolongé d'un Accord précédent, pour faire désirer le *mi* qui doit se faire entendre immédiatement après.

2. *Ut-la ré sol*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Seconde majeure de la Note de Basse. Le *sol* occupe un moment la place du *fa*.

3. *Ut-si mi la*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Tierce majeure de la Note de Basse, où *la* occupe un moment la place de *sol*.

4. *Ut-ut fa si*, Accord de Quinte juste et Quarte superflue de la Quarte au-dessus de la Note de Basse.

5. *Ut-fa si mi*, Accord de fausse Quinte et Quarte de la Septième majeure au-dessus de la Note de Basse, retard du *ré* de *si ré fa* ou *fa si ré*.

6. *Ut-mi la ré*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Sixte majeure de la Note de Basse, retard de l'*ut* de *mi la ut* ou *la ut mi*.

7. *Ut-ré sol ut*, Accord de $\frac{5}{4}$ de la Quinte de la Note de Basse, retard du *si* de *sol si ré* ou de *ré sol si*, ou *si ré sol*.

Je ne présenterai sur les autres Notes de la Gamme d'*Ut* majeur que les quarante premiers Accords, parce que les autres ne sont que ces mêmes Accords placés par prolongation sur une note de Basse qui appartient à l'Accord suivant, qui se trouve

retardé en tout ou en partie par celui qui le précède.

Les quarante Accords placés sur chaque Note de la Gamme , sont composés des mêmes intervalles que ceux placés sur *ut*. Pour leur adapter, à tous, ce que j'ai dit de ceux placés sur *ut* lui-même, il n'y a que le nom des Notes à changer. La seule différence ultérieure à celle-ci , qui existe entre ces Accords , c'est que les uns sont diatoniques , tandis que les autres sont plus ou moins chromatiques. Plus ils diffèrent du *Diatonique*, et plus leur emploi exige d'art pour conserver, entre eux, l'Unité de Ton.

CONCLUSION.

Au moyen de l'emploi du Diatonique et du Chromatique , je viens de mettre sous les yeux de mes lecteurs la grande *mine* de l'Harmonie. Elle offre , sur chaque Note de la Gamme , quarante Accords différens.

Huit à l'usage de la Composition à deux Parties.

Quatre consonnans. 1°. La Tierce majeure ; 2°. la Tierce mineure ; 3°. la Sixte majeure ; 4°. la Sixte mineure.

Quatre dissonnans. 5°. La fausse Quinte ; 6°. le Triton ; 7°. la Sixte superflue ; 8°. la Septième diminuée.

Dix , composés de trois Notes différentes.

Six consonnans, dont deux fondamentaux. 9°. L'Accord parfait majeur ; et 10°. l'Accord parfait mineur.

Quatre Accords parfaits renversés.

Deux premiers renversemens. 11°. L'Accord de Tierce et de Sixte mineures ; 12°. l'Accord de Tierce et de Sixte majeures.

Deux seconds renversemens. 13°. L'Accord de Quarte juste et Sixte majeure ; 14°. l'Accord de Quarte juste et Sixte mineure.

Quatre dissonnans. 15°. L'Accord imparfait et ses deux renversemens ; 16°. l'Accord de Tierce mineure et Sixte majeure ; 17°. l'Accord de Quarte superflue et Sixte majeure ; et 18°. l'Accord de Tierce majeure et Sixte superflue , premier renversement d'un Accord de Tierce diminuée et fausse Quinte , que j'ai marqué *zéro* , ainsi que son second renversement , l'Accord de Quarte superflue et Sixte mineure , parce que , malgré l'emploi qu'en ont fait certains auteurs , tout Accord qui renferme une Tierce diminuée doit être retranché , comme étant faux et amphibologique.

Vingt-deux Accords dissonnans , composés de quatre Notes différentes , formant trois Tierces consécutives , quand ils sont pris dans l'ordre générateur.

Cinq fondamentaux. Un Accord de septième mineure ajouté à un Accord parfait majeur (19).

Un Accord de septième diminuée , ajoutée à un Accord imparfait (20).

Un Accord de septième mineure ajoutée à un Accord parfait mineur (21).

Un Accord de septième mineure ajoutée à un Accord imparfait (22).

Un Accord de septième majeure, ajoutée à un Accord parfait majeur (23).

Plus, deux Accords fondamentaux de septième, qui n'entrent point en ligne de compte, parce qu'ils renferment chacun une Tierce diminuée : ils sont marqués zéro.

Un Accord de septième diminuée ajoutée à un Accord de Tierce diminuée et fausse Quinte.

Un Accord de septième mineure ajoutée à un Accord de Tierce majeure et fausse Quinte.

Six Accords de Tierce, Quinte et Sixte, premier renversement, chacun, d'un des Accords de septième, pareils à ceux ci-dessus.

Six Accords de petite Sixte, ou de Tierce, Quarte et Sixte, second renversement, chacun, d'un des sept Accords de septième pareils à ceux ci-dessus.

Cinq Accords de Seconde, ou de Seconde, Quarte et Sixte, troisième renversement, chacun, d'un des Accords de septième pareils à ceux ci-dessus.

Quant aux autres Accords présentés sur *Ut*, tonique du Ton d'UT, les onze premiers sont des Accords de septième qui, frappés sur une Note précédente de Basse, soit fondamentalement, soit d'une manière renversée, se trouvent prolongés sur la Note de Basse qui suit, et *avec laquelle ils ne sont point en Harmonie*, parce que cette Basse ne fait point partie de l'Accord, mais appartient au suivant.

Le but de ces prolongations est de faire désirer davantage l'Accord dont l'un de ceux-ci occupe un instant la place.

Les sept derniers , appelés *Accords de Quarte et Quinte* , sont la prolongation d'une seule des Notes d'un Accord précédent , qui occupe un instant la place de celle de l'Accord suivant. Cette Note forme une *quarte* avec la Note de Basse , et tient un moment lieu de la *Tierce* , dont l'arrivée est ainsi retardée à dessein.

Ces Accords-là ne doivent pas entrer en ligne avec les véritables ensembles Harmoniques , puisque que ce ne sont que ces derniers eux-mêmes , prolongés en entier ou en partie , au-delà de leurs limites naturelles.

Tous les Accords possibles peuvent être prolongés ainsi , en tout ou en partie , au-delà de leurs limites ordinaires ; mais un Accord , entendu sur un autre Accord , ne forme point un Accord de plus , mais un effet de plus. Il ne forme point un Accord de plus , parce qu'un tel ensemble n'est point *Harmonique* , il est simplement *Mélodique* ; car tout ce qui n'est point composé de Tierces directes ou qui en suppose plus de quatre l'une sur l'autre , n'est point un Accord , mais deux Accords entiers ou non entiers.

A l'aspect du tableau qui présente quarante Accords différens sur chaque Note de chaque Gamme , on sera peut-être étonné de ses richesses harmoniques , et effrayé d'avoir à classer dans sa tête tant de combinaisons différentes. Mais on doit se rassurer un peu en pensant que les huit premiers de ces Accords ne sont , en quelque sorte , que des sections de ceux qui sont composés de deux Tierces ou de trois.

Que les dix suivans , composés de trois Notes ,

se réduisent à quatre Accords fondamentaux , de deux Tierces.

Que les vingt-deux derniers , composés chacun de quatre Notes , se réduisent à sept Accords fondamentaux de septième.

Toute la science des Accords se réduit donc à quatre combinaisons de deux tierces.

1°. Une majeure et une mineure , telles qu'*ut mi sol*.

2°. Une mineure et une majeure , telles qu'*ut mi^b sol*.

3°. Deux mineures , comme *ut* mi sol*.

4°. Une diminuée et une majeure , comme *ut* mi^b sol*.

A sept combinaisons de trois Tierces.

1°. Une majeure et deux mineures , comme *sol si ré fa*.

2°. Trois mineures , comme *sol* si ré fa*.

3°. Une majeure entre deux mineures , comme *sol si^b ré fa*.

4°. Deux mineures et une majeure , comme *sol* si ré fa**.

5°. Une mineure entre deux majeures , comme *sol si ré fa**.

6°. Une diminuée et deux mineures , comme *sol* si^b ré fa*.

7°. Une diminuée entre deux majeures , comme *sol si ré^b fa*.

CHAPITRE XXVII.

Des Imitations.

CE n'est pas de l'imitation de la nature dont il va être question dans ce chapitre ; c'est des diverses manières d'imiter un Chant , un dessein , un sujet musical quelconque.

On peut imiter dans la même Partie , ou dans diverses Parties.

Faire une imitation , dans la même Partie , c'est porter un chant sur d'autres Cordes , *du même Ton* , que celles sur lesquelles on l'a fait entendre la première fois. (Voyez *pl. 27, fig. A.*)

Imiter , dans diverses Parties , le Chant qu'on a entendu dans l'une d'elles , c'est faire entendre ce même Chant , ou à-peu-près , à l'unisson , à la seconde , à la tierce , à la quarte , à la quinte , à la sixte , à la septième ou à l'octave.

L'Imitation peut être parfaite ou imparfaite.

L'Imitation parfaite est celle qui répète *exactement* le même chant , mais sur d'autres cordes que celles sur lesquelles il a été entendu la première fois.

La première imitation du chant , *fig. A , pl. 27* , est parfaite ; la seconde est imparfaite , parce que les deux blanches sont à un ton l'une de l'autre. S

le *sol* était dièze , l'imitation serait parfaite , parce que la distance respective des Notes serait exactement conservée , ainsi que leurs figures , d'un bout à l'autre de l'imitation. Mais on ne pouvait faire le *sol** sans sortir du Ton d'*Ut* ou du genre diatonique. C'est pourquoi l'imitation *la la la LA SOL* est naturellement imparfaite.

Je ne range pas l'imitation à l'unisson ni même celle à l'octave en haut ou en bas , dans la classe des imitations parfaites , parce que ce sont plutôt des répétitions ou des échos que des imitations.

Les sept Notes de la Gamme , divisées par tétracordes ou par quatre Notes qui se suivent , présentent six quaternaires (1) qui se répondent l'un à l'autre , de deux en deux.

Le quaternaire *sol la si ut*, *fig. A*, *pl. 27*, est

(1) Comme les mots seconde , tierce , quarte , quinte , sixte , septième et octave , désignent les deux extrémités de ces intervalles , sans comprendre les notes intermédiaires , je me suis vu forcé à désigner de la manière suivante les diverses successions de Notes.

Deux Notes qui se suivent , comme *sol la* sont un *binaire*.

Trois Notes qui se suivent , comme *sol la si* , sont un *ternaire*.

Quatre Notes qui se suivent , comme *sol la si ut* , sont un *quaternaire*.

Cinq Notes , comme *sol la si ut ré* , sont un *quintenaire*.

Six Notes , comme *sol la si ut ré mi* , sont un *sextenaire*.

Sept Notes , comme *sol la si ut ré mi fa* , sont un *septenaire*.

Huit Notes , comme *ut ré mi fa sol la si ut* , sont un *octenaire*.

parfaitement imité par celui *ut ré mi fa* : celui *la si ut ré* par *ré mi fa sol* : celui *si ut ré mi* par *mi fa sol la*, parce que les Tons et les demi-tons sont correspondans, et que les Notes y sont de la même figure.

A la *fig. C*, l'*imitation* devient le *sujet*, et le *sujet* devient l'*imitation*, parce que les tétracordes y sont placés dans un ordre renversé.

Le septième quaternaire n'est semblable à aucun des six autres ; il est le seul qui soit composé de trois tons pleins, et c'est par lui qu'on sait dans quel Ton est un morceau. En *Ut* majeur, ce quaternaire est *fa sol la si*, *fig. D*.

Les *Imitations imparfaites* sont toutes celles qui n'imitent pas exactement le sujet.

Les moins imparfaites sont celles qui ne diffèrent ni de figures ni d'intervalles, mais seulement par la qualité des intervalles.

Par exemple, *ut ré mi fa sol* est un *quintenaire* qui forme le sujet de la *fig. E* ; l'*Imitation si ut ré mi fa*, qui y répond, forme aussi un *quintenaire* ; mais il n'est pas pareil au premier, puisque le second est composé d'un semi-ton, *si ut*, de deux tons *ut ré*, *ré mi*, et d'un second semi-ton *mi fa*, tandis que le premier est composé de deux tons, *ut ré*, *ré mi*, d'un semi-ton *mi fa*, et d'un troisième ton *fa sol*.

Le *quintenaire la si ut ré mi*, est composé de trois tons, et d'un semi-ton qui se trouve après le premier ton.

Le *quintenaire sol la si ut ré* est aussi composé de trois tons et d'un semi-ton ; mais le semi-ton y est placé après le second ton.

Je ne m'étendrai pas davantage sur la composition de ces quintenaires ; cela s'explique de soi-même.

Les imitations qui diffèrent du sujet par quelques intervalles, sont plus imparfaites que les précédentes. (Voyez en deux exemples, *fig. F*, *pl. 27*, où *sol la si ut* répond à *ut mi fa sol*, et *ut ré mi fa sol* à *sol sol la si ut*.

L'Imitation de la *fig. G* serait parfaite, si, au lieu de deux *ut* qui commencent l'imitation, il y avait deux *ré* ; mais elle est cependant régulière, parce qu'on est dans l'usage, pour la facture de la fugue, de diviser l'*octenaire* en deux portions inégales ; l'une qui va de la Tonique à la Dominante, l'autre qui va de la Dominante à la Tonique.

Ainsi, d'après cette convention, *sol*, *sol la si ut* imitent régulièrement *ut ré mi fa sol*, comme *ut ré mi fa sol* imitent *sol sol la si ut*.

Les Imitations parfaites ou imparfaites d'un chant peuvent être prises à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième ou à l'octave du Chant imité.

Cependant, les plus ordinaires se font à la quarte ou à la quinte, parce que ce sont celles qui se trouvent le plus naturellement semblables au sujet, à cause que l'*Octenaire* est divisé en deux parties égales.

Pour placer une imitation sous un sujet quelconque, il faut examiner l'endroit où cette imitation peut s'accorder avec la suite du sujet. Ainsi, l'imitation à la seconde de la *fig. M* peut commencer sous le *fa*, quatrième Note du sujet, parce que *ré mi fa sol*

la s'accordent avec *fa sol la si ut*, puisque ce sont des tierces. L'Imitation à la seconde peut aussi entrer à *si*, parce que *ré mi* sous *si ut* forment deux Sixtes.

Toutes les Imitations suivantes sont placées à l'endroit du sujet où elles forment des Tierces ou des Sixtes avec ce sujet. On les appelle cependant Imitations à la seconde, ou à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième ou à l'octave, parce que l'Imitation du sujet commence par une Note qui forme l'un de ces intervalles avec la première note du Sujet.

Ces Imitations sont plus ou moins imparfaites, suivant qu'elles diffèrent plus ou moins du sujet.

Celles *fig. P*, *pl. 27*, seraient parfaites, si, à la Basse, le *fa* était dièze, parce que de cette manière les deux semi-tons seraient correspondans à ceux du sujet; ce serait la Gamme majeure de *Sol* qui répondrait à la Gamme majeure d'*ut*.

L'Imitation, *fig. O*, serait parfaite, si le *si* était bémol; car ce serait la Gamme majeure de *Fa* qui répondrait à la Gamme majeure d'*Ut*.

Après chaque Sujet, on voit au Dessus une lacune qui doit être remplie par un Contre-point formé sur les Notes de la Basse qui achèvent l'Imitation.

On verra, dans les chapitres suivans, de quelle manière il faut s'y prendre pour faire ce contre-point et tous les autres.

Les exemples précédens ne présentent tous que des Imitations par *mouvement semblable* à celui du sujet; mais ce ne sont pas les seules Imitations que l'on puisse employer. On peut en faire par *mouve-*

ment contraire, ou opposé, rétrograde, et rétrograde par mouvement contraire.

Des Imitations par mouvement contraire.

Dans le mouvement contraire, l'Imitation descend quand le Sujet monte; et l'Imitation monte quand le Sujet descend.

La *fig. T* présente pour Sujet un *octenaire* ascendant, et pour Imitation un *octenaire* descendant.

A la *fig. U*, le Sujet monte de cinq notes et descend ensuite d'une tierce et d'une seconde.

L'Imitation descend de cinq notes, et monte ensuite d'une Tierce et d'une seconde.

N. B. Dans les exemples que j'ai donnés jusqu'ici, je n'ai eu en vue que de me faire comprendre. Il ne faut donc pas considérer ces exemples sous le rapport de la force et de la profondeur musicales, mais sous celui de la simplicité et de la clarté. Quand il s'agira de présenter des modèles, je les puiserai dans les ouvrages des hommes supérieurs, dont le mérite est généralement reconnu.

De l'Imitation rétrograde par mouvement semblable.

L'Imitation rétrograde consiste à imiter le sujet de la fin au commencement, et non du commencement à la fin. Cette Imitation est complète, quand la figure et l'intonation de chaque Note du sujet, pris au rebours, se retrouvent exactement dans l'imitation. C'est ce qu'on voit dans l'exemple de la *fig. V*,
pl. 27.

*Fa** *sol la si*, de l'*Imitation* répondent à *si ut ré mi* du *sujet*; *la sol la sol*, é à *ré ut ré ut sol*, tant pour la distance respective des intonations que pour la durée des Notes.

Il en est de même de la *fig. X*.

De l'Imitation rétrograde, par mouvement contraire au sujet, pris au rebours.

L'*Imitation rétrograde*, par mouvement contraire, consiste à imiter le sujet de la fin au commencement, mais dans le sens opposé pour les intonations; c'est-à-dire qu'il y faut faire descendre tout ce qui monte dans le sujet, pris au rebours, et monter tout ce qui y descend. Cette *Imitation* peut quelquefois s'opérer en renversant le papier. Le sujet, ainsi renversé, se sert d'*Imitation* à lui-même. (Voyez l'exemple *fig. Y*, *pl. 27*.) Le sujet, *sol fa, fa mi ré ut*, y devient son imitation à lui-même. En renversant le papier, ces notes se changent en *la sol fa mi, mi ré*, qui composent précisément l'*Imitation* qui se trouve à la Basse, dans la Mesure suivante.

Des Imitations interrompues.

L'*Imitation interrompue* consiste à mettre un intervalle entre chaque Note de l'*Imitation*; en sorte que le sujet s'y trouve répété d'une manière entrecoupée. (*Fig. Z*, *pl. 27*.)

Des Imitations à contre-tems.

L'*Imitation à contre-tems* se fait de différentes

manières, en syncopant ou sans syncoper. (Voyez les *fig.* AA, BB, CC et DD, EE.)

Des Imitations par augmentation ou diminution.

On peut augmenter ou diminuer la valeur des Notes du Sujet, dans l'Imitation qu'on en fait; c'est-à-dire que si le *Sujet* est composé de Noires, l'*Imitation* de ce Sujet peut être composé de Blanches ou de Rondes, ce qui double ou quadruple la durée de chaque Note.

Dans l'Imitation de la *fig.* FF, la durée du Sujet est doublée.

Dans celle de la *fig.* GG, la durée du Sujet est quadruplée, puisque ce sont des Rondes qui y sont mises à la place des Noires.

La durée du Sujet se trouve diminuée de moitié dans l'Imitation de la *fig.* HH, *pl.* 27.

Les *Imitations* sont *libres* ou *asservies*, *partielles* ou *complètes*.

Elles sont *libres* toutes les fois que le Sujet n'est que plus ou moins imparfaitement imité; ce qui arrive quand on suit seulement le rythme sans suivre les degrés des Notes, ou quand on en suit les degrés, en partie, sans en suivre le rythme, ou en ne le suivant qu'à peu près.

Elles sont *asservies* et *exactes*, quand le Sujet n'y est que transposé, soit dans un autre Ton, soit dans le même.

Elles sont *partielles* quand elles n'imitent qu'une portion du Sujet.

Elles peuvent être *partielles* et libres, et *partielles* et asservies.

Les Imitations *complètes* et *asservies* sont appelées *canoniques*, parce qu'elles sont entièrement régulières et conformes au sujet.

Les Imitations complètes et libres diffèrent un peu du sujet, soit dans la distance respective de quelques Notes, soit dans le rythme.

Nous allons voir maintenant comment on forme un Contre-point sur ou sous une Imitation, ou sous un Sujet.

Je traiterai du *Canon* ou de l'Imitation complète et asservie, après avoir analysé plusieurs exemples d'Imitations moins complètes.

Je traiterai de même de la *Fugue*, qui n'est qu'un composé de diverses Imitations.

CHAPITRE XXVIII.

De la manière de former un Contre-point.

LE célèbre philosophe anglais *Locke* ayant établi qu'il n'y a point d'*idées innées*, et que toutes celles que nous sommes susceptibles d'avoir s'acquièrent peu à peu par la sensation que les objets font sur nous, et par la comparaison et la combinaison que nous faisons de ces objets, *Condillac* en a habilement conclu que le meilleur moyen pour instruire les autres est d'employer l'analyse, puisque c'est celui dont nous nous servons naturellement, et long-tems à notre insu, pour nous instruire nous-mêmes.

Dans la synthèse, on présente les règles avant les exemples, ce qui suppose que celui qui a dicté ces règles avait préalablement fait l'analyse des exemples. Cette façon de procéder impose, parce que celui qui enseigne semble alors dicter des lois. L'analyse, plus modeste, associe l'élève aux travaux du maître. C'est un examen raisonné qui, se faisant en commun, paraît avoir pour but de satisfaire une curiosité mutuelle, et semble, sous ce rapport, moins un travail qu'une récréation.

D'après ces avantages reconnus, et l'acquis préliminaire que suppose l'étude de ce qui précède, nous ne balancerons pas à faire plus particulièrement usage de la manière analytique, déjà appliquée avec tant d'avantages aux diverses sciences.

La Composition à deux Parties étant ce qui doit nous occuper préalablement à toute autre Composition, nous nous bornerons à analyser des fragmens de ce genre, pour préparer à des analyses plus étendues.

Toute analyse doit commencer par les objets principaux.

Comme lorsqu'on apprend la géographie, on commence à distinguer la mer de la terre, un hémisphère de l'autre, les quatre parties du monde, l'une de l'autre, puis les divers grands Etats que chacune renferme, la ville capitale de chacun de ses Etats, et enfin, les villes inférieures et jusqu'au plus petit hameau, on doit de même distinguer une Période d'une autre Période, un vers d'un autre vers, un Hémistichie d'un autre Hémistichie, et descendre ainsi jusqu'à la Proposition et à chacun de ses membres.

Analyse de la fig. A A, pl. 28, contenant le thème d'un des quatuors d'Haydn.

DIALOGUE ENTRE X ET Z.

X. Je remarque que cet exemple renferme deux *Vers*, composés chacun de quatre mesures.

Z. Ces deux *Vers* sont *césurés*, c'est-à-dire coupés en deux parties, et chacune de ces parties est composée de deux mesures. A l'instar de la Poésie, nous appellerons Hémistiche chacun de ces demi-vers. Les deux petites barres marquent dans chaque vers la fin du premier hémistiche, et les deux grandes barres marquent la fin de chaque vers. *On n'en use pas ainsi ordinairement, mais seulement ici pour rendre ces repos plus sensibles à l'œil.*

X. Le second Vers est l'imitation à la Seconde du premier vers.

Ces deux Vers sont en *sol* majeur et forment une petite Période.

Le premier Hémistiche du premier Vers se termine par un repos sur la Dominante : *fa* la fa* ré*, sur *ré*.

Ce premier vers se termine aussi sur la Dominante; mais, cette seconde fois, il est amené chromatiquement par l'*ut**, qui est ici la quarte chromatique du Ton de *sol*, et non pas la Note sensible du Ton de *ré*.

Le premier Hémistiche du second Vers se termine par un repos chromatique sur la sixième Note du Ton : *sol* si sol* mi*, sur *mi*. Le *sol** n'est pas ici la Note sensible de *la*, mais la Tonique chromatique dans le Ton de *sol*.

Le second Hémistiche de ce vers se termine sur la Tonique.

Z. La Basse ne forme sous le Dessus que des Sixtes, des Tierces, des Tritons ou des Octaves.

X. Par la raison que cette composition n'étant qu'à deux Parties, elle ne doit présenter ni quarte, ni quinte, ni septième, hors la fausse quinte et la septième diminuée, que comme des Notes de Mélodie, qu'on appelle tantôt Notes de passage, et tantôt Notes de goût.

Les Croches blanches *sol* et *mi* indiquent ces Notes de Mélodie, ainsi que celles *ut la* : *sol* et *ut* forment deux Quintes justes sous le Dessus, et *mi* et *la* deux Septièmes.

Z. Quant au dessein de la Basse, il forme dans chaque premier Hémistiche une imitation de celui du Dessus, mais imparfaite et par mouvement contraire, puisque la Basse monte pendant que le Dessus descend.

Ce mouvement contraire a lieu aussi à peu près dans la totalité des deux seconds Hémistiches.

Le *Style* de cette petite Période musicale est *tempéré* : c'est celui de la conversation ordinaire.

Quoique cette Période fasse partie d'un Quatuor, elle peut être employée en Duo, mais avec moins d'avantage, parce que l'Imitation portée dans une autre partie fait plus d'effet que dans la même. C'est pourquoi, après avoir fait entendre son sujet dans le second Violon, accompagné de la Basse, *Haydn* en fait entendre l'Imitation à la seconde au-dessus, par le premier Violon, accompagné de l'Alto, ou haute-Viole.

CONCLUSION.

Il résulte de cette analyse; 1°. qu'un Vers musical de quatre mesures peut être césuré, c'est - à - dire coupé ou divisé en deux parties;

2°. Que les repos diatoniques principaux se font sur l'Accord de la Tonique, comme à la fin du second vers, ou sur celui de la Dominante, comme à la fin de chaque Hémistiche du premier vers;

3°. Que l'imitation à la seconde nécessite l'emploi du chromatique pour être plus exacte, et surtout moins dure : c'est-là la raison qui a fait employer trois fois *sol**.

Il faut remarquer, à cet égard, que nous n'employons le plus souvent les cordes chromatiques que pour retrouver, en partant de quelque point de la Gamme diatonique ou chromatique que ce soit, une série de Notes semblable, en majeur, à la vraie Gamme *sol la si ut ré mi fa*; et en mineur une série semblable à celle *sol** *la si ut ré mi fa*. Ce sont là les deux *Types* naturels qui nous plaisent le plus, et que nous redemandons sans cesse.

4°. Que tout Contre-point à deux Parties ne doit admettre comme Notes d'Harmonie que celles qui forment ou des octaves, ou des tierces ou des sixtes, ou des tritons ou des fausses quintes, rarement des septièmes diminuées.

Les autres intervalles sont des retards ou anticipations des précédens, ou des Notes de Mélodie destinées à remplir les intervalles qui existent entre les Notes d'Harmonie, soit pour donner plus de mouvement à la Musique, soit pour lui donner plus d'esprit et de grace.

Analyse des huit premières Mesures de l'Allegro ; en sol mineur, de la septième suite des Pièces de Clavecin de Handel.

X. Ces huit Mesures forment une petite Période. La *fig. B* les présente gravées comme elles le sont dans les œuvres de *Handel*, et de manière à faire croire, à ceux qui ne voient que ce qui est écrit matériellement, que l'on doit les jouer toutes les huit de suite *sans respirer*. Cette Période contient cependant deux Vers de quatre mesures : le premier est césuré d'une manière plus sensible que le second, ainsi qu'on le voit *fig. C*.

Z. Le repos du premier Hémistiché marqué *H*, est en effet très-sensible ; mais celui de la fin du premier vers l'est beaucoup moins, ce qui vient en partie de ce que le premier Hémistiché contient deux figures différentes ; l'une *ré sol si^b la ut si^b* ; l'autre, *sol fa* sol*, tandis que le second Hémistiché n'en contient qu'une seule, répétée deux fois, et suivie de trois imitations de la même figure, qui semblent devoir aller de suite, et sans aucun repos.

Le second vers est tout composé d'imitations libres de la première figure, à l'exception de la mesure qui le termine, où cette figure est partagée entre les deux Parties *mi ré* au Dessus, *ut si^b la si^b*, à la Basse, en tout *mi ré ut si^b la si^b*.

Dans ces deux vers, il n'y a que deux véritables *césures* ; celle marquée par un point et une virgule, qui termine le premier Hémistiché, et celle qui termine la Période : toutes les autres virgules ne marquent que la séparation d'un membre de l'autre.

X. La Basse commence par l'imitation complète et à l'octave des deux premières figures du Dessus ; la première est composée de six Notes *ré sol si^b la ut si^b*, parce que le premier *sol* ne compte pas ; et la seconde est composée de trois, *sol fa* sol*, ce qui forme son premier Hémistiche. Ensuite, elle imite librement la seconde figure jusqu'à la dernière mesure, où elle achève la première figure commencée par le Dessus. Ainsi, toute la Période n'est composée que de deux figures ; la première répétée une fois, et imitée ensuite quatre fois entières par le Dessus, *sol si^b ré ut mi^b ré, sol ré sol fa* sol ut, mi^b ré ut si^b la si^b, ré ut si^b la sol fa** ; plus *mi ré*, qui commence la cinquième imitation que la Basse achève.

La Basse ne contient la première figure entière qu'une seule fois ; la seconde y est imitée quatre fois par *sol la si^b, si^b sol la, fa* ré sol, mi^b ut ré*.

Cette Basse ne présente sous le Dessus que des Tierces, des Sixtes, et de tems en tems une Octave, ainsi qu'il est facile de le voir dans l'exemple simplifié qui est au-dessous, *fig. D.* *Si^b Sol*, tierce ; *sol sol*, octave ; *fa**, sixte ; *sol si^b*, sixte ; *sol sol*, octave ; *la fa**, tierce ; *si^b sol*, tierce ; *si^b ut ré*, tierces ; *ré si^b*, tierce ; *sol sol*, octave ; *ut la*, tierce ; *ré fa**, sixte ; *la ré*, quinte ; *si^b sol*, tierce ; *ut mi^b la*, sixtes ; *fa**, tierce, *ré ut*, seconde.

On ne voit parmi les tierces, les sixtes et les octaves, que deux intervalles prohibés dans la composition à deux Parties, qui sont la quinte *la ré* et la seconde *ré ut*.

Quant à la quinte *la ré*, elle est reprehensible ; car elle blesse les lois reconnues même du tems de

Handel ; savoir , que l'on ne doit passer d'une sixte à une quinte que *par mouvement contraire* (1).

Il aurait dû faire $\begin{smallmatrix} ré\ la \\ ré\ f.\times\end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} si\ b \\ sol\end{smallmatrix}$, car cela évite l'emploi de la *quinte*, toujours sèche quand la tierce ne l'accompagne pas.

Quant à la seconde , elle est très-légitime , parce qu'elle ne se fait entendre qu'après l'Octave , et peut être considérée aussi comme Note de Mélodie ou de passage.

Z. On voit clairement par l'exemple D que la première figure de l'exemple C, *sol si^b la ut si^b*, n'est que la broderie ou variation de *sol la si^b*.

En retranchant la broderie , on ne trouve plus dans toute la Période qu'une seule figure *sol la si^b* imitée , *librement* , d'un bout à l'autre par *sol fa^{*} sol, si^b ut ré, ré sol ut, ré la si^b ut la fa^{*}, ré ut si^b*. (*Fig. D, pl. 28.*)

La BRODERIE se forme de deux manières principales ; savoir, Harmoniquement et Mélodiquement.

(1) Cette règle , énoncée dans le *Gradus ad Parnassum* de *Fux* , n'est obligatoire qu'autant que la consonnance imparfaite et la consonnance parfaite sont dans la même Proposition harmonique ; car quand la consonnance imparfaite achève une Proposition et que la consonnance parfaite en commence une autre , elles n'ont plus rien de commun entre elles ; c'est-là ce qu'aucun Musicien n'a jamais su , et ce qu'il est essentiel d'observer.

N. B. L'épithète de consonnance parfaite est prise ici dans son acception vulgaire , et tombe sur la quinte comme sur l'octave ; mais on ne doit pas oublier pour cela que la quinte n'est qu'une demi-consonnance.

Elle se forme d'une manière Harmonique en passant d'une Partie à l'autre, dans le même Accord, comme ici de *sol* à *ré*, de *sol* à *si^b*, de *la* à *ut*, ce qui forme *sol ré sol si^b la ut*, au lieu de *sol sol la* pour une Partie, et de *ré si^b ut* pour l'autre.

Exemple : $\begin{cases} \textit{sol sol la.} \\ \textit{ré si^b ut.} \end{cases}$

La broderie se forme Mélodiquement en prenant la note qui est au-dessus ou au-dessous de celle de l'Accord ou de l'Harmonie, comme au n°. 6 de la *fig. C*, où au lieu d'*ut la* il y a *ré ut si^b la*, et n°. 7, où au lieu d'*ut la* il y a *ut si^b la sol*.

X. Oui, mais la première de ces broderies *ré ut* sur *fa** peut être regardée comme Harmonique et prise de *ré fa* la ut*, Accord où il y a *ré* et *ut*.

Z. Sans doute, et toutes les propositions *Mélodiques* pourraient même devenir des propositions *Harmoniques*; car il n'est aucune Note qui ne puisse porter Harmonie ou plutôt sur l'Harmonie.

X. Elles le peuvent, en effet, mais elles ne le doivent pas; car si l'on imprime aux Accords un mouvement trop rapide, ils deviennent nuls ou contraires à l'Unité; ce n'est donc qu'autant que le Chant est tout composé de Notes harmoniques, ou lorsqu'il est très-simple et ne marque en quelque sorte que la cadence, qu'il convient de faire porter chaque Note de ce Chant sur l'Harmonie, comme aux *fig. D, E, F*, *pl. 28*.

N. B. Nous examinerons plus tard quelles sont les occasions où il convient de multiplier ou de restreindre le nombre des Accords, en considérant la

chose sous le rapport du style et relativement à la manière de peindre les passions.

Pour analyser la *fig. E*, qui représente le même *Allegro* de *Handel*, écrit à deux tems et sans Ellipses, il faut relire d'abord ce qui est dit page 155, au troisième alinéa.

Z. Je remarque que la *fig. D* marche de trois en trois Notes, et comme une Proposition Harmonique ne doit être composée que de deux Notes, dont l'une est l'Antécédent, et l'autre le Conséquent de la Proposition, il s'ensuit qu'il y a *Ellipse* ou retranchement d'une Note dans chacun des quatre membres de chaque Vers de la *fig. D*, qui ne présente que huit Propositions harmoniques de trois Notes chacune au lieu de seize, composées, chacune, de deux Notes, telles qu'on les voit *fig. E*.

Si je n'avais fait la découverte importante de ces *Ellipses*, il m'aurait été impossible d'expliquer entièrement le mécanisme de la phrase musicale, dont la théorie est encore ignorée. Les Musiciens avaient bien pensé qu'il y avait plusieurs Cadences dans un morceau de Musique; mais aucun n'imaginait jamais que tout est Cadence et ne peut être autre chose. Oui, je le répète, comme les Périodes des langues que l'on parle chez les différens peuples ne peuvent être composées que de *Propositions* enchaînées l'une à l'autre, la Période musicale ne peut de même être composée que de *Cadences* ou *Propositions* qui se suivent régulièrement.

Mais, comme il a été observé, chaque Proposition d'une langue parlée quelconque ne peut se réduire qu'à trois membres, parce que le verbe *être* y devient un agent nécessaire, quoique factice, pour

énoncer chaque idée. Je dis *pour énoncer*, car dans le cerveau de celui qui pense, il n'y a point de verbe *être*, il n'y a que l'idée ou l'image de l'objet et de ses diverses modifications. Le verbe *être* n'y peut exister, car *la pensée ne se compose pas de mots*, mais d'images. Or, le verbe *être* ne représentant aucun des objets, soit matériels, soit intellectuels de la nature, il ne forme point image : donc il n'est point dans la pensée ; mais il est introduit dans l'énonciation de la pensée, parce que cette énonciation est successive et non simultanée.

Ainsi quand on dit cet *habit est verd*, il n'y a qu'*habit* et *verd* qui forment image dans le cerveau. Le pronom *cet* et le verbe *est* ne représentant point d'objets, ne sont point dans le cerveau ; mais ils servent à faire passer cette idée dans le cerveau de celui à qui l'on parle. Le pronom démonstratif *cet* fait l'office du doigt qui montre l'objet, et le verbe *est* fait l'office de la tête qui s'incline pour affirmer ; c'est le *oui* et rien autre chose. L'enfant qui ignore encore les moyens ajoutés par l'art pour rendre l'énonciation de la pensée plus correcte ou plus variée, dira en touchant ou montrant l'objet : *habit verd*.

Il faut observer que ce n'est que du verbe *être* dont je parle ici, car c'est le seul indispensable dans toute langue parlée ; les autres sont des composés très-ingénieux de ce verbe *être*, et d'un adjectif ou qualificatif, ou attribut, comme on voudra le nommer.

Ainsi lorsqu'on dit :

Paul écrit, c'est comme si l'on disait : *Paul est écrivant*.

Paul tremble, c'est comme si l'on disait : *Paul est tremblant*.

Paul dort, c'est comme si l'on disait : *Paul est dormant*.

Le *verbe* ou la *parole* sont synonymes en plusieurs cas, parce que le verbe est le mot par excellence, pour se servir du moyen de faire passer les *images* d'un cerveau dans un autre cerveau.

On pourrait dire en quelque sorte que le substantif et son attribut sont dans le *cerveau*, et le verbe dans la *bouche*.

Nos sens sont des miroirs qui réfléchissent les objets sur notre cerveau; mais ces objets n'étant pas réfléchis par notre cerveau sur les sens des autres, on y supplée par la parole.

L'effet que les objets produisent sur notre ame, sont réfléchis par elle sur notre physionomie; mais si cela suffit pour décéler nos sensations, cela ne suffit pas pour révéler nos pensées.

On voit d'après cela pourquoi chaque Proposition musicale n'est composée que d'un Antécédent et d'un Conséquent, c'est qu'elle n'a point ce *oui*, ce verbe *être*, ce lien qui attache *conventionnellement* le substantif à ses attributs.

Toute cadence musicale qui paraît composée de trois membres, est donc véritablement une double cadence dont on a retranché une Note, et c'est ce qui arrive presque toujours dans la mesure à trois Tems, qui n'est mesure à trois Tems que parce que, sur deux cadences *formées de Notes égales*, il y a une demi-cadence qui est retranchée, ou ellipsée.

Une chose importante à savoir, c'est que ce ne sont pas les trois Blanches, ou les trois Noires, ou les trois Croches, renfermées entre deux barres, qui forment essentiellement la Mesure à trois Tems, ni

les deux Blanches ou les deux Noires, celle à deux Tems, *mais la manière dont ces Notes cadencent entr'elles*; car autrement la mesure ne serait à deux Tems ou à trois Tems que *pour les yeux* et non *pour l'oreille*.

C'est-là ce qu'ont très-bien senti *Mozart, Haydn*, et plusieurs autres Compositeurs, qui se sont quelquefois amusés à écrire quelques phrases de leurs Symphonies à deux Tems, pour une portion de l'Orchestre, et à trois Tems pour l'autre; non d'une manière apparente aux yeux vulgaires, mais d'une manière sensible à une oreille exercée.

Ainsi l'exemple placé à la *fig. G*, qui est tout écrit à deux Tems pour les yeux, est vraiment *composé* à trois tems pour le Dessus et à deux Tems pour la Basse, ainsi qu'il est prouvé par la *fig. I*.

Dans l'exemple *fig. H*, tout paraît à deux Tems; mais il n'y a réellement que le Dessus seul qui soit à deux Tems: la Basse est *cadencée* à trois Tems, ainsi qu'on le voit *fig. K*. D'où vient cela? C'est qu'il faut que le *Conséquent*, sinon de chaque cadence, du moins des Cadences principales, soit en frappant, et l'Antécédent en levant. Ces Cadences principales sont celles qui terminent chaque Hémistiche.

Quand la Mesure à trois Tems n'est pas formée par des Cadences ellipsées, elle l'est par des Cadences dont le Conséquent dure une fois plus que l'Antécédent.

C'est ce qu'on peut remarquer *fig. F, pl. 28*, où chaque Croche est l'Antécédent, et chaque Noire le Conséquent d'une Cadence harmonique.

Quand l'Antécédent est le double du Conséquent, la Cadence est intervertie et contraire au mouvement naturel. Cependant on emploie quelquefois ces sortes de Cadences pour peindre un état de désordre occasionné dans les individus par les passions, ou dans la nature par le choc des élémens.

Analyse des dix premières Mesures d'une fugue, en fa mineur, de Handel.

X. Le Sujet ou Thème est composé des quatre premières mesures, et de la première Note de la cinquième mesure *fa sol la^b la^b si^b ut fa*. (Fig. M, pl. 28.)

Z. La Basse répète exactement le thème à la Quarte au-dessous. On appelle cette répétition la *réponse*; mais répéter ce que quelqu'un nous dit, ce n'est pas y répondre.

X. Cela est très-vrai; aussi nous n'adopterons pas cette dénomination, et nous appellerons *réponse* ou *contre-sujet*, ce que dit une Partie pendant que l'autre énonce le *sujet*, soit pour la première fois, soit autrement.

Nous ne donnerons néanmoins le nom de *Contre-sujet* à sa réponse, qu'autant qu'elle sera la même ou à-peu-près, toutes les fois que le Sujet reparaitra.

Si la *Réponse* est différente à chaque fois que le Sujet paraît, ce n'est plus alors un *contre-sujet*, mais une simple réponse; car le contre-sujet, ainsi que le sujet lui-même, doit se reproduire plusieurs fois dans le courant d'un Morceau.

Z. Pourquoi le Contre-sujet fait-il tant de sauts?

X. Parce qu'une seule partie y fait l'office de plusieurs, en passant successivement d'une Note de l'Accord aux autres Notes du même Accord : *mi^b sol ut mi^b*, qui est fondamentalement l'Accord parfait mineur *ut mi^b sol ut*.

Dans un autre cas, ceci pourrait s'écrire comme à la fig. N, où trois Parties font ce que deux font ici.

J'observerai, à cet égard, que *la Composition rigoureuse à deux Parties* ne doit pas passer ainsi d'une Partie à l'autre, mais rester dans chaque Accord sur la seule note d'Harmonie qui lui appartient, ou passer à la note de Mélodie qui se trouve au-dessus ou au-dessous de cette Note d'Harmonie.

Z. Il est bien rare qu'on en use ainsi.

X. Cela est vrai ; mais il n'est pas moins très-utile de savoir que la chose est possible, et que s'en écarter sans raison, c'est prouver son ignorance. C'est dans les morceaux à plusieurs voix, tels que les trios, les quatuors et sur-tout dans les quinque, les sextuors, les septuors et les chœurs, que l'on doit renfermer chaque Partie dans ses limites.

Nous avons encore ici une preuve que les tierces, les sixtes et les fausses quintes ou tritons sont les vrais intervalles harmoniques, employables dans la composition à deux Parties.

L'*ut*, première Note de la Basse, frappe sous le *mi^b* du Dessus ; le *ré* sous le *fa*, le *mi^b* sous le *sol*, le second *mi* sous l'*ut*, le *fa* qui suit se trouve sous sa quinte *ut* ; mais cet *ut* est prolongé de la mesure précédente, et ne fait que retarder un instant le *ré* qui est la sixte de *fa* ; le *sol* frappe sous sa tierce majeure *si^b*, l'*ut* sous sa tierce *mi^b*, *fa* sous sa sixte

ré^b, et *sol* sous sa fausse quinte, qui est ce même *ré^b*.

Z. Il reste à expliquer et à justifier l'emploi des Notes dont il n'a pas été fait mention encore.

Sur la première Blanche de la Basse, *ut*, le *mi^b*, sa tierce, est suivi de *sol ut mi^b*.

X. C'est, comme il a été dit, les trois Notes de l'Accord parfait mineur *ut mi^b sol*, faites par la même Partie, au lieu de l'être par trois Parties différentes.

Z. Ainsi quand la Quinte vient après la Tierce, elle est légitime.

X. Oui, ainsi qu'après l'Octave ou la Sixte. —

Z. Sur la seconde Blanche de la Basse, le *ré*, je vois *fa ut si[♯] ut ré*. Quant à *fa si[♯] ré*, c'est la tierce, la sixte et l'octave; mais la septième mineure *ut*, comment vient-elle là?

X. Comme prolongation de l'*ut* qui est dans la mesure précédente, et qui n'a pu être soutenu par la même voix, passant à d'autres Notes, puisqu'une voix ne peut faire qu'un son à-la-fois, ce qui prouve qu'une seule Partie fait ici, *autant qu'il lui est possible*, l'office de deux ou trois. (Voyez *fig. N*, où cet *ut* est prolongé, pendant que le second Dessus fait *mi^b fa*.

On peut considérer encore cet *ut* comme étant la note la plus aigüe de l'Accord fondamental de septième *ré fa la^b ut*.

Z. Accord dans lequel le Dessus passe du *fa* à l'*ut*, en enjambant sur le *la^b*, comme dans la mesure précédente il a passé du *mi^b* au *sol*, de l'*ut* au *mi*.

X. Le second *ut* de la mesure qui est entre *si[♯]* et *ré* est note de Mélodie et non d'Harmonie, car

l'Accord est *ré fa si^b ré*, ou fondamentalement *si^b ré fa*.

Z. *Sol sol ut* sur *mi^b* est encore fondamentalement l'Accord parfait *ut mi^b sol*, dont le Dessus fait deux Notes, *sol ut*.

X. Dans la mesure suivante, au premier tems, où il y a *ut ré ut* sur *fa* de la Basse, *ré* et *ut* peuvent être considérés comme venant de l'Accord de septième de la seconde Note *ré fa la^b ut*. On peut regarder aussi le deuxième *ut* comme Note de Mélodie, en prenant seulement *ré si^b ré* comme Notes d'Harmonie : le troisième *ut* est Note de Mélodie.

*Analyse des deux premiers Vers d'un Andante
d'Haydn, extrait de ses Quatuors.*

Z. La fig. O, pl. 28, renferme une petite Période composée de deux Vers de quatre Mesures.

Les Propositions musicales renfermées dans le premier Vers sont, à la Partie du Dessus, *fa mi^b, ré ut, fa si^b, ut ré mi^b, ré ut, ut ut, ré ut si^b ut ré, si^b si^b la*.

X. La Proposition *ut ré mi^b* est double, et suppose l'Ellipse d'un *si^b* comme *si^b ut, ré mi^b*, ou d'un *ré*, comme *ut ré, ré mi^b*.

Celle *ré ut si^b ut ré* est une triple Proposition : elle suppose le retranchement d'un *ut* avant le premier *ré*, comme *ut ré, ut si^b, ut ré*.

Z. Ces trois dernières Propositions sont comptées pour une seule, vu la rapidité des Notes *ré ut si^b ut ré*, qui ne laissent que l'impression d'*ut ré*. Il n'y a là, en effet, qu'une seule Cadence Harmonique.

Les Cadences de la Basse de ce premier Vers sont ;

si^b la, fa sol, SOL, fa mi^b, ré mi^b, mi[♮] fa, ut fa.
 Cette Basse, marchant d'un pas égal, serait composée de huit Propositions, si la première n'était en silence : celle composée d'une seule Note, d'un *sol* syncopé, est une Cadence ellipsée ; c'est comme s'il y avait deux *sols* croches.

X. Les Propositions du second Vers sont : au Dessus, *fa mi^b, ré ut, fa si^b, ut ré mi^b, ré ut, sol fa, la si^b, fa ré.*

Celles de la Basse sont : *si^b la, fa sol, SOL, fa mi^b, fa si^b, fa si^b.*

Z. La fig. P offre pour Basse, dans son premier Vers, le Dessus du premier Vers de la fig. O, sur lequel *Haydn* a fait un nouveau Chant.

En examinant l'ensemble du Dessus et de la Basse, on trouve *fa^a*, octave ; *fa^a mi^b*, neuvième préparée par l'octave précédente, et sauvée par la dixième *fa^a ré^a* *Mi^b Ut*, dixième qui prépare la septième *mi^b fa^a* et la quarte *mi^b si^b* sauvée par la tierce *ré^a si^b*. Les triples croches, *ré fa*, sont des Notes de Mélodie, comme l'*ut* des deux triples croches de la Basse. Elles sont suivies de dix Sixtes, en comptant les *petites Notes*, et de trois Tierces.

Le premier Hémistiche du second Vers et la répétition du premier Hémistiche du premier Vers. Le second Hémistiche est composé de quatre tierces de suite, d'une sixte, d'une tierce et d'une octave.

Analyse du Thème d'un Allegro de Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

X. Chacun des deux Vers qui forment cette Période est composé de *cinq Mesures*, ce qui est une irrégularité que l'auteur aurait pu éviter s'il l'eût

voulu, en ne faisant dans chaque Vers qu'une Mesure de la seconde et de la troisième : alors, *ré* et *ut* auraient été deux croches, et on eût supprimé le soupir qui commence la troisième Mesure ; mais il y a plus de finesse dans la manière dont en a usé le célèbre *Bach*. Cependant, il faut bien se garder de prodiguer de tels moyens, qui ressemblent à ces discours entrecoupés et marqués par plusieurs points qui ne font un bon effet qu'autant qu'ils sont rares et bien placés.

Le Dessus forme sur la Basse une tierce $\text{ré}_{\text{si}}^{\text{b}}$ qui prépare la septième $\text{mi}_{\text{b}}^{\text{b}}$, qui est sauvée par la sixte $\text{ut}_{\text{mi}}^{\text{b}}$. Plus loin, on trouve $\text{fa}_{\text{fa}}^{\text{a}}$, octave qui prépare la septième $\text{fa}_{\text{sol}}^{\text{a}}$, qui est une prolongation de cette octave qui retarde la sixte $\text{mi}_{\text{sol}}^{\text{b}}$, qui arrive trop tard et forme une fausse quinte sur *la* $\text{mi}_{\text{la}}^{\text{b}}$. Cette $\text{fa}_{\text{sol}}^{\text{a}}$ prolongée forme quarte sur le *si* si^{b} qui suit et retarde élogiquement la tierce $\text{ré}_{\text{si}}^{\text{b}}$.

Pour ne pas changer le Rhythme du Dessus ou de la Basse, il arrive souvent que l'on emploie deux dissonnances de suite ; comme $\text{la}_{\text{fa}}^{\text{a}} \text{sol}_{\text{sol}}^{\text{a}} \text{fa}_{\text{sol}}^{\text{a}} \text{mi}_{\text{sol}}^{\text{b}}$, où l'on trouve $\text{sol}_{\text{fa}}^{\text{a}}$ et $\text{fa}_{\text{sol}}^{\text{a}}$; alors c'est comme s'il y avait trois Notes sur *fa* ; savoir : $\text{la}_{\text{fa}}^{\text{a}} \text{sol}_{\text{fa}}^{\text{a}}$, et une seule sur le *sol*, comme $\text{mi}_{\text{sol}}^{\text{b}}$.

On peut aussi envisager cela sous le rapport des *Accords*, et regarder le Dessus de l'avant-dernière mesure de l'exemple Q, comme *ut la fa mi* mi^{b} , renversement de l'accord *fa la ut mi* mi^{b} ; pour lors le *sol* de la Basse ne compte pas ; il n'y a plus que le *fa* et le *la* qui comptent, comme étant de l'Accord *fa la ut mi* mi^{b} . Ainsi, *fig. R*, *si* si^{b} , *ut ré mi* mi^{b} *fa sol la si* si^{b} , ces huit premières croches de la Basse peuvent être regardées comme *si* si^{b} *ré fa si* si^{b} , et les huit croches suivantes comme *ut mi* mi^{b} *la ut* ; celles *fig. S*, comme *ré si* si^{b} *fa ré*, et comme *mi* mi^{b} *ut la mi* mi^{b} .

Le Dessus de la *fig. R*, *pl. 28*, sert de Basse à la *fig. S*, qui est placée au-dessous ; et le Dessus de la *fig. S* est une imitation à la vingt-quatrième ou à la tierce au-dessus, et par mouvement contraire de la Basse de la *fig. R*.

Dans ces deux figures, la Basse, peut être mise au Dessus, et le Dessus à la Basse, par la raison qu'ils n'offrent, l'un à l'égard de l'autre, que des intervalles consounans, ou renversables à deux Parties : on peut aussi placer la Basse de la *fig. R* sous le Dessus de la *fig. S* ; et ces deux Parties peuvent se servir mutuellement de Basse.

Le Dessus de la *fig. T* est une imitation à la quinte du Dessein de la Basse ; mais, cette imitation-là n'est pas une simple répétition du même chant sur d'autres cordes, c'est une véritable *réponse*, et une réponse qui retorque, en quelque sorte, l'argument de la Basse ; puisque le chant de cette Basse forme une Cadence Harmonique inverse de celle du Dessus.

En effet, les Notes *sol si^b mi^b si^b sol fa mi^b ré* *ut si^b la^b sol fa mi^b*, prises fondamentalement, ne sont que l'accord parfait de la Tonique *mi^b sol si^b*. La dernière Note *Ré* représente l'accord *ré fa la^b*, ou celui *si^b ré fa la^b*, et, par conséquent, l'accord imparfait de la Note sensible, ou celui de septième de la Dominante.

Au Dessus, c'est le contraire ; c'est l'accord *ré fa la^b* qui est l'Antécédent de la proposition, et l'accord parfait de la Tonique, qui en est le conséquent.

OBSERVATION. Au moyen de l'entrée du Dessus,
6^e. Cahier.

ré fa, sur les Notes *fa mi^b* de la Basse, le *fa* de la Basse, qui aurait été Note de passage, devient Note d'Harmonie, et le *mi^b* devient Note de mélodie.

Comme sur la seconde entrée de la Basse, le *si^b* du Dessus qui aurait appartenu à l'accord *si^b ré fa la^b* appartient à celui de la Tonique *mi^b sol si^b*; ce qui prouve qu'en plusieurs cas, c'est peu d'examiner séparément chaque Partie pour décider à quels accords appartient une Proposition musicale; il faut encore comparer les Parties entre elles pour voir si leur *ensemble* n'apporte pas quelques changemens à leur Harmonie naturelle.

Z. Dans ces occurences, est-ce le Dessus qui se subordonne à la Basse, ou la Basse au Dessus?

X. C'est la Partie qui prend ou reprend la parole, qui subordonne, à elle, celle qui continue à parler, parce que l'effet d'une Partie qui se fait entendre ainsi durant le discours d'une autre, détourne à son profit l'attention que l'on prêtait à la première.

Z. Je conclus de-là qu'il est important de faire bien entendre chaque rentrée de Partie, puisqu'elle doit faire naître une impression dominante.

X. Cette conséquence est très-juste; aussi ai-je fait un précepte de *forcer la première note de chaque sens* (1). C'est ce qui doit s'observer plus particulièrement encore, lorsqu'une Partie s'est tue pendant quelques instans.

(1) Dans un ouvrage théorique et pratique intitulé : *La première année de Leçons de Piano-Forte*.

CHAPITRE XXIX.

Du Canon à deux Parties, ou du Duo en écho.

DE toutes les espèces de compositions, le *Canon* n'est pas celle qui touche le plus le cœur ou exalte le plus l'ame ; mais c'est celle qui a le plus de régularité, et qui nécessite une connaissance plus entière des règles de l'art ; car je défie à un Musicien qui ne sait pas le Contrepoint, et qui ne compose que d'oreille, de faire un Canon régulier d'une certaine étendue.

Voici comme on peut imaginer que le premier Canon a été fait.

Un compositeur, chantant dans un endroit où il y avait un écho, s'est dit : Pour que cet écho, qui répète une mesure après moi ce que j'ai chanté, me serve d'accompagnement, comment faut-il que mon chant soit conçu ?

Après y avoir bien réfléchi, il s'est écrié : Le problème est résolu !

Je suis libre de composer la première mesure à mon gré, l'écho ne parlant pas encore ; mais la seconde, il faut nécessairement que je la compose sur la première, puisque l'écho doit répéter la première pendant que je chanterai la seconde.

Je dois également composer la troisième mesure sur la seconde, puisque l'écho doit la répéter pendant que je chanterai la troisième, et ainsi de suite. Il n'y a donc que dans la première mesure où je sois

libre ; chacune des autres est subordonnée à la précédente , et doit être composée de manière à s'accorder parfaitement avec elle.

Cela posé , le compositeur s'est dit : La nature n'offre , il est vrai , d'écho qu'à l'unisson ; mais il est permis à l'art d'en supposer à l'octave , à la quinte , à la quarte , et à tel autre intervalle que ce soit , au-dessus ou au-dessous.

L'art peut aussi supposer ces échos plus ou moins prompts ou tardifs , afin de donner plus ou moins de latitude à chaque portion du Canon , laquelle doit être proportionnelle à l'intervalle qui s'écoule entre un Chant et l'instant où il est répété ou imité.

Prenons pour premier exemple le Canon de l'œuvre 42 de MUZIO CLEMENTI, pl. 29, fig. A.

Ce Canon est perpétuel , parce qu'il est répété par l'écho d'un bout à l'autre.

C'est une imitation à l'octave au-dessous et par mouvement semblable.

Dans beaucoup de Canons , les finales sont tronquées , c'est-à-dire que , pour former la finale , on ajoute quelques Notes qui sortent du Dessein rigoureux du Canon.

Celui-ci n'a pas seulement le mérite d'être régulier d'un bout à l'autre , mais il a celui plus rare encore d'être très-agréable , quoique d'une étendue extraordinaire.

Voici comme on s'y prend pour faire ce Canon :

PREMIÈRE OPÉRATION.

On imagine le Dessein *sol fa * sol sol* , qui forme le n°. 1 , et on l'écrit à la Partie du Dessus.

DEUXIÈME OPÉRATION.

On écrit ce n°. 1 à la Basse, et on compose sur cette Basse *sol fa* * *sol sol*; le n°. 2, *sol la si*.

TROISIÈME OPÉRATION.

On écrit ce n°. 2 à la Basse, et on compose sur cette Basse *sol la si*, le Dessus n°. 3, *mi ré sol*, et l'on procède toujours de la même manière, et numéro par numéro, jusqu'à la fin du Canon. C'est une sorte de marquetterie musicale.

L'écho met ici trois tems d'intervalle avant de répéter chaque Dessein, et c'est pourquoi chaque numéro est composé de trois tems.

Examinons comment les Dissonnances que renferment ce Canon sont préparées et sauvées.

La septième ^{ré}_{ut} n°. 4, est préparée par une sixte, et sauvée par une tierce.

La neuvième ^{ré}_{ut} du n°. 5, est préparée par une sixte et sauvée par une tierce.

La septième ^{ré}_{ut} n°. 6, est préparée par une tierce et sauvée par une sixte.

La quarte ^{sol}_{ré}, n°. 8, est préparée par une tierce, et sauvée par une sixte (1).

La quinte ^{ré}_{sol}, et la septième ^{ré}_{mi}, n°. 10, sont préparées par une tierce, et sauvées par une autre tierce.

Quand on a fait entendre deux Notes d'un ac-

(1) Le numéro indiqué dans le discours est toujours celui du Dessus et non celui de la Basse.

cord qui consonnent ensemble, comme $\overset{ré}{si}$, prises de l'accord *mi sol si ré*, on peut alors employer toutes les autres Notes de ce même accord, soit dissonnantes, soit consonnantes. (*Voyez n°. 10.*)

On en use, à cet égard, après un Triton ou après une fausse-Quinte, comme après une consonnance.

N°. 34 $\overset{fa}{ut} * \overset{ré}{ut} \overset{la}{la}$, et n°. 35 $\overset{la}{ré} * \overset{si}{fa} \overset{fa}{si}$. Cependant, on a eu ici l'attention de faire précéder le Triton d'une tierce; et n°. 32, on a eu la même attention à l'égard de la fausse-Quinte.

N. B. La double croche de chacun de ces exemples est une Note de Mélodie qui est regardée comme nulle en Harmonie.

N°. 37 et 38, on trouve $\overset{si}{si} \overset{fa}{si} * \overset{la}{si} \overset{sol}{si}$, et, par conséquent une quinte et une septième de suite; mais elles sont préparées par une octave, et sauvées par une sixte.

D'ailleurs, il faut remarquer que quand la septième suit ou précède immédiatement la quinte, toutes deux en acquièrent alors plus d'unité, parce qu'elles forment entr'elles une tierce, comme $fa * la$, ou $la fa *$ sur si . En conséquence, elles peuvent alors se passer de préparation, et l'on peut commencer un morceau à deux parties, comme *fig. C et D, pl. 29*, ou comme au n°. 8 du canon qui suit, *fig. B, $\overset{sol}{la} \overset{mi}{la}$* .

Analyse d'un Canon en ré mineur et à $\frac{3}{4}$, tiré des nouveaux quatuor d'Haydn. (Fig. B, pl. 29.)

N. B. Nous donnerons le nom de *voix* à la Partie qui commence le Canon et celui d'*écho* à la Partie qui répète ce que l'autre vient de dire.

Sous le rapport du mécanisme de la composition, dans ce Canon comme dans le précédent, chaque Dessein n'occupe que trois tems, parce que l'écho y répète toujours, trois tems après, tout ce que la voix y fait entendre. Mais sous le rapport logique, il s'en faut bien que ces deux Canons soient divisés de cette manière. Tantôt un membre de la période y occupe un tiers de l'écho, tantôt deux tiers, et quelquefois plus d'un écho tout entier. On en peut juger par la ponctuation grammaticale que j'ai employée dans les premiers numéros de ce Canon.

EXEMPLE. *Ré mi fa, fa sol fa mi ré, ré mi fa sol la la, la, ré ut* mi la, sol* la : (fa ré ut* mi.)* Ces quatre dernières Notes sont entre deux parenthèses, parce qu'elles forment une sorte d'à-part.

Dans la composition à deux Parties, on doit particulièrement éviter l'emploi de la quinte au repos de Tonique, lorsqu'il est placé au premier ou au second hémistiché d'un vers musical. D'après cela, la quinte ^{la}_{ré}, n°. 5, est une faute contre l'Harmonie, parce que la quinte *toute nue* n'a pas assez d'Unité pour former un repos de Tonique. Elle est tolérable au repos de Dominante, parce que ce repos exige moins d'Unité que celui de la Tonique.

La quinte ^{mi}_{la}, n°. 10, est légale, parce qu'elle porte sur la Dominante.

Quant à la *quarte*, qui est le renversement de la quinte, elle n'est supportable en aucun repos. Celle ^{sol}_{ré}, n°. 13, est de Mélodie : c'est ce que j'ai indiqué par le zéro que j'ai placé dessus. Les Notes marquées ici d'un zéro sont nulles, ou zéro en Harmonie.

La *seconde superflue*, qui est le renversement de la septième diminuée peut s'employer aussi dans la composition à deux Parties, mais ce n'est qu'avec certaines précautions ; savoir , qu'elle sera sauvée immédiatement par une tierce, comme *fig. E*, où la seconde superflue $\text{si}^b \text{ut}^*$ est sauvée par la tierce la^{ut^*} , et dans la *fig. F*, où elle est sauvée par la tierce $\text{ré}^{\text{ré}^b}$, et *fig. G*, où elle est sauvée par la tierce la^{ut^*} .

Quand on ne sauve pas ainsi la seconde superflue, c'est qu'elle est suivie de quelqu'une des Notes de l'Accord dont elle fait partie, comme n°. 8, où le si^b de la Basse est suivie de *sol mi ut**, ce qui forme l'Accord de septième diminuée *ut mi sol si*^b, pris du haut en bas. Quand il n'y aurait à la Basse que *si*^b *sol mi*, la seconde superflue n'en serait pas moins sauvée par la sixte mi^{mi} .

La seconde superflue n'est pas suffisamment sauvée par la quinte ; il faut donc éviter d'en user comme à la *fig. H*, *pl. 29*. Mais la *fig. K* est régulière, parce que la quinte est immédiatement suivie de la tierce qui rétablit l'Unité harmonique des deux Parties.

L'exemple de la *fig. I*, où la seconde superflue est suivie de la tierce $\text{ré}^{\text{ré}^b}$ est bon aussi, de même que l'exemple *K*, où la seconde superflue est suivie du triton si^{mi} et de l'octave la^{la} .

L'exemple *P* est bon aussi, quoique la seconde superflue n'y soit suivie que du Triton si^{mi} , mi^{mi} . Dans tous ces exemples, la seconde superflue doit être préparée, c'est-à-dire qu'il faut orienter l'oreille sur le Ton où l'on est, avant de la lui faire entendre, afin qu'elle ne prenne pas la seconde superflue pour une tierce mineure ; car on sait que sur l'Orgue, sur le Piano ou sur la Harpe, la

tierce mineure est physiquement synonyme de la seconde superflue , et qu'elle en diffère trop peu sur les autres instrumens pour éviter toute méprise , quand elle est absolument isolée. Il est bon en outre de préparer l'oreille à entendre la seconde superflue , parce que c'est une de ces dissonnances qui demandent à être précédées d'une consonnance ou d'un Triton qui soit du même Accord fondamental que la seconde superflue , sur-tout dans un morceau à deux Parties ; car dans la Composition à quatre Parties , on peut s'en dispenser , parce que les deux Parties ajoutées aux deux premières , suffisent pour rassurer l'oreille.

Avant de parler des Canons à la Seconde , à la Tierce , à la Quarte , etc. , nous allons traiter de la composition à quatre Parties.

CHAPITRE XXX.

De la Composition , libre ou obligée , à quatre Parties.

SI , avant d'enseigner les règles du Trio , je traite de la Composition du Quatuor , c'est que pour faire usage , *au complet* , d'une foule d'Accords , tels que ceux de septième et leurs dérivés , il faut nécessairement employer quatre Parties différentes. L'emploi *au complet* des Accords parfaits exige même quatre Parties , sans quoi l'on est obligé , dans mille endroits , de retrancher de ces Accords la Quinte , qui en détruirait l'Unité et le repos ; et de la rem-

placer par la tierce ou l'octave , selon ce qu'exige la salvation , c'est-à-dire le sens des Parties.

Avant d'entrer en matière , il me paraît convenable de mettre ici sous les yeux de mes lecteurs ce que dit J. - J. Rousseau dans son Dictionnaire de Musique , à l'article *Trio*.

« Cette espèce de Composition (dit-il) passe pour
» la plus excellente , et doit être aussi la plus par-
» faite de toutes. Outre les règles générales du
» Contre-Point , il y en a pour le Trio de plus ri-
» goureuses , dont la parfaite observation tend à
» produire la plus agréable de toutes les Harmonies.
» Ces règles découlent toutes de ce principe , que
» l'Accord parfait étant composé de trois Sons dif-
» férens , il faut dans chaque Accord , pour remplir
» l'Harmonie , distribuer ces trois Sons , autant qu'il
» se peut , aux trois Parties du Trio. A l'égard des
» Dissonnances , comme on ne doit jamais les dou-
» bler , et que leur Accord est composé de plus de
» trois Sons , c'est encore une plus grande né-
» cessité de les diversifier et de bien choisir , outre
» la Dissonnance , les sons qui doivent par préfé-
» rence l'accompagner.

» De-là ces diverses règles , de ne passer aucun
» Accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte ;
» par conséquent d'éviter de frapper à-la-fois la
» Quinte et l'Octave , ou la Quarte et la Quinte ; de
» ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de pré-
» caution , et de n'en jamais sonner deux de suite ,
» même entre différentes Parties ; d'éviter la quarte
» autant qu'il se peut ; car toutes les parties d'un
» *Trio* , prises deux à deux , doivent former des
» *Duo* parfaits. De-là , en un mot , toutes ces petites

» règles de détail , qu'on pratique même sans les
 » avoir apprises, quand on en sait bien le principe. »

Examinons séparément les diverses propositions que cet article renferme.

« Cette espèce de composition passe pour la plus
 » excellente, et doit être aussi la plus parfaite de
 » toutes. »

Rousseau ne dit pas que le *Trio* soit la plus excellente de toutes les espèces de Compositions, mais qu'elle passe pour l'être, parce que, selon lui, il ne peut exister de bons, de véritables *Trio*, et encore moins de bons quatuors. Il affirme seulement que le *Trio* doit être la plus parfaite de toutes les compositions. C'est encore là une de ces erreurs qui sont répétées de bouche en bouche, de livre en livre. La perfection n'est point inhérente aux trois Parties, car, fort souvent, elles ne suffisent pas aux besoins de l'Harmonie.

La composition parfaite est celle du *quatuor*, parce qu'elle satisfait ordinairement l'oreille du véritable Musicien ou de celui qui est organisé pour le devenir, lorsque les quatre Parties en sont bien conçues. Il est plus difficile de faire un excellent *Trio* ; car, si je puis m'exprimer ainsi, c'est faire un habit avec un quart d'étoffe de moins, sans qu'on s'aperçoive que le drap a manqué au tailleur.

« Outre les règles générales du Contre-Point, il
 » y en a pour le *Trio* de plus rigoureuses, dont la
 » parfaite observation tend à produire la plus agréable
 » des Harmonies. Ces règles découlent toutes de ce
 » principe, que l'Accord parfait étant composé

» de trois sons différens , il faut dans chaque Ac-
 » cord , pour remplir l'Harmonie , distribuer ces trois
 » sons , *autant qu'il se peut* , aux trois Parties du
 » *Trio* . »

Ainsi , selon *Rousseau* , ces règles plus rigoureuses et particulières au *Trio* , consistent à distribuer , autant qu'on le peut , aux trois Parties du Trio les trois Notes de l'Accord parfait , parce que cet accord forme la plus agréable des Harmonies.

Cette règle - là existe aussi pour le Quatuor , le Quintetto et la Symphonie ; mais elle y est plus facile à observer en raison du plus grand nombre de Parties : il n'y a que dans le *solo* et dans le *duo* où elle ne puisse avoir lieu ; car une seule voix ou deux voix ne peuvent faire entendre trois sons différens.

N. B. Instrument et Partie ne sont pas synonymes : c'est ce qu'il faut bien remarquer. Il est des instrumens qui peuvent faire à-la-fois plusieurs Parties ; mais une Partie ne peut jamais faire à-la-fois qu'une seule Note. Revenons à *Rousseau*.

La grande règle applicable à toutes les compositions possibles est celle-ci : *Soyez le plus COMPLET et le plus VARIÉ qu'il est possible de l'être.*

Quant à la règle générale , particulière au Trio , la voici :

Arrangez les Parties de manière qu'à chaque Conséquent de Cadence , elles présentent les trois Notes d'un Accord parfait dans un ordre direct ou renversé , à moins que vous n'ayez besoin de suspendre un moment l'une d'elles .

« A l'égard des Dissonnances , comme on ne doit

» *jamais les doubler*, et que leur Accord est com-
 » posé de plus de trois sons, c'est encore une plus
 » grande nécessité de les bien diversifier et de bien
 » choisir, outre la Dissonnance, les sons qui doivent
 » par préférence l'accompagner. »

Les Dissonnances peuvent se doubler comme les autres Notes d'un Accord de septième, mais non pas dans un Trio, parce qu'on ne les double guère qu'autant que les quatre Notes d'un Accord de Septième ou de l'un de ses renversemens ne sont pas suffisantes pour occuper toutes les Parties d'une manière variée et expressive.

Quand on double une Consonnance ou une Dissonnance, *non pour renforcer une Note*, mais sous le rapport de la *variété*, alors, l'une des deux Parties reste en place, pendant que l'autre monte ou descend, ou l'une descend pendant que l'autre monte.

Mais comme on a moins de Parties dans le Trio que les Accords ne fournissent de Notes à employer, quand on y double une Note, c'est en général parce qu'on ne peut sauver autrement celle qui précède, ou parce que l'effet qu'on veut produire ne permet pas l'emploi de la quinte.

OBSERVATION. Il est bon de prévenir ceux qui pourraient l'ignorer que, naguère, on ne demandait pas de quoi est composé l'accord de Sixte ou tel autre, mais de quoi s'accompagne l'Accord de sixte ?

L'Accord de sixte, répondait-on, s'accompagne de la tierce. L'Accord de septième s'accompagne de la tierce et de la quinte. L'Accord de fausse quinte

s'accompagne de la tierce et de la sixte ; c'est pour cela que Rousseau dit : qu'*outre la Dissonnance*, il faut bien choisir les sous qui doivent l'*accompagner* de préférence à d'autres. Mais il eût dû dire le *son*, et non *les sons*, car la dissonnance *fa*, de *sol si ré fa*, ne peut être employée comme septième sans le *sol*, puisque sans le *sol*, *fa* ne pourrait plus former qu'une fausse quinte avec *si*, ou une tierce mineure avec *ré*. Le *fa* et le *sol* employés, il ne reste plus que deux Notes, le *si* et le *ré*; le choix tombe *donc* sur le *si* ou sur le *ré*. Laquelle de ces deux Notes faut-il choisir ? S'il faut *diversifier*, comme le dit *Rousseau*, il faut de toute nécessité employer tantôt l'une et tantôt l'autre. Mais par laquelle faut-il commencer ? par celles qui conviennent le mieux à l'expression de ce que l'on veut peindre, et si l'on est sans dessein, par l'une ou l'autre indifféremment, à supposer toutefois que ce qui précède n'en ordonne point autrement, et qu'un Compositeur puisse travailler sans but.

« De-là (poursuit *Rousseau*), ces diverses règles
 » de ne passer aucun Accord sans y faire entendre
 » la *tierce* ou la *sixte*; par conséquent, d'éviter de
 » frapper à-la-fois la *Quinte* et l'*octave*, ou la
 » quarte et la quinte. »

Pourquoi ne faut-il faire entendre aucun Accord sans que la *tierce* ou la *sixte*, qui est son renversement, n'y soit ? Pourquoi faut-il, au contraire, éviter de faire entendre ensemble la quinte et la quarte, comme *ut sol ut* ?

Puisque, selon vous, la quinte, la quarte et l'octave sont les trois consonnances parfaites, de

leur union , de leur ensemble devrait naître l'Accord le plus parfait. Pourquoi n'en est-il pas ainsi ? Direz-vous , d'après quelques écoles Allemandes , Françaises et Italiennes , que c'est parce que cet Accord a trop de perfection qu'il ne doit pas être admis dans une Musique faite pour être entendue par des êtres aussi imparfaits que nous le sommes ?

Je répondrai à cela que je ne connais rien de plus absurde , de plus révoltant qu'un tel raisonnement. Ne sait-on pas qu'il n'est rien de parfait sur la terre , et que rien ne peut pécher par trop de perfection , mais par le défaut contraire ?

D'ailleurs , pour renverser cette ridicule et impertinente hypothèse , il suffit d'exposer la véritable théorie des consonnances : c'est ce que je ferai ci-après , et non ici , pour ne pas tomber dans des redites perpétuelles.

« De-là ces diverses règles (etc.) de ne pratiquer
» l'Octave qu'avec beaucoup de précaution et de
» n'en jamais sonner deux de suite , même entre
» différentes Parties. »

Cette règle , qui a pour Principe la VARIÉTÉ , n'est que secondaire , car on peut faire beaucoup d'octaves de suite , sans blesser ni l'oreille ni le goût ; mais alors , ainsi qu'il a déjà été dit , on supprime toute autre harmonie , ou l'on n'y joint que des tierces et des sixtes.

« Il faut éviter la Quarte autant qu'il se peut , car
» toutes les Parties d'un Trio , prises deux à
» deux , doivent former des duo parfaits. »

S'il faut éviter la Quarte , ce n'est pas que toutes les Parties d'un Trio , prises deux à deux , doivent former des *Duo* parfaits , car il suffit que la Basse et le Dessus soient faits selon les règles du Duo ; mais c'est que dans la composition à 3 parties l'effet de la quarte n'y est pas assez atténué pour ne pas nuire à l'*unité* : néanmoins elle peut s'y employer.

« De-là , toutes ces petites règles de détail qu'on » pratique même sans les avoir apprises , quand on » en sait bien le principe. »

Rousscau jette ici du mépris sur ce qu'il appelle de petites règles de détail , et il prétend qu'on les pratique sans les avoir apprises , quand on en sait bien le principe.

Je dirai d'abord que le principe de ces règles que J.-J. Rousseau croyait savoir , lui fut totalement inconnu , ainsi qu'aux autres philosophes musiciens , et même aux musiciens qui ne furent pas philosophes ; car savoir que l'Accord parfait est le plus consonnant des Accords , c'est connaître un effet , et non en savoir la cause ou le principe.

Ce qui prouve que Rousseau prend ici l'effet pour la cause , c'est qu'il dit expressément : « Ces règles » découlent toutes de ce principe , que l'Accord parfait étant composé de Trois Sons différens , il » faut dans chaque Accord , pour remplir l'Harmonie , distribuer ces trois sons , autant qu'il se peut , » aux trois Parties du *Trio*. »

Ce principe ignoré , je l'ai dit , c'est l'UNITÉ. L'octave , qui est le moins *Deux* possible après l'unisson ,

est pour cela même la plus consonnante des consonnances.

Après elle, c'est la tierce majeure, puis la tierce mineure : ensuite la sixte mineure, et enfin la sixte majeure.

Ce qu'il y a de très-remarquable, c'est que c'est dans cet ordre qu'elles sont engendrées par une corde génératrice.

Ut-ut ut mi, mi sol, mi ut, sol mi.
 1 2 3 4 5

Pour avoir une quinte nue, *ut sol*, il faut donc supprimer le *mi* qui est entre *ut* et *sol*, et en le supprimant on retranche précisément la Note qui met cet *ut* et ce *sol* en Harmonie, et c'est pour cela que la Quinte n'est plus une consonnance, mais une demi-consonnance. La Quarte *sol ut*, qui en est le renversement, est encore moins consonnante, parce qu'elle ne peut être mise en Harmonie consonnante avec le *sol* par une note intermédiaire; car cette note intermédiaire ne pourrait être que *si^b* ou *si^h*, et l'un et l'autre sont dissonnans avec l'*ut*, et sur-tout le *si^h*, qui ne peut se faire entendre avec l'*ut* qu'au moyen d'une préparation.

Ainsi, dans l'Accord parfait *ut mi sol ut*, le *sol* n'y consono avec l'*ut* que par l'intermédiaire du *mi*; et c'est comme tierce de *mi* que le *sol* est admissible dans l'Accord parfait *ut mi sol ut*, et non comme quinte d'*ut*. L'*Ut* qui est au-dessus du *sol* n'est pas là non plus comme quarte de ce *sol*, mais comme octave d'*ut* et comme sixte de *mi*.

Je le répète, l'Accord parfait n'est que le moins imparfait de tous les ensembles harmoniques com-

posés de trois Notes ; et moins la quinte *ut sol* et la quarte *sol ut* se font remarquer dans *ut mi sol ut*, et plus cet Accord a d'unité, de perfection et de repos.

Voilà la vraie théorie des consonnances que rien ne peut renverser, car elle est appuyée sur les données du Monocorde, et sur-tout sur le sentiment de l'oreille ; et, comme l'a très-bien dit *Rousseau*, « il « n'appartient pas à nos hypothèses de contrarier le « jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre « raison. »

Et c'est précisément pour cela que je ne conçois pas comment on a pu mentir si long-tems à sa conscience musicale, et répéter par-tout que la *quinte* et la *quarte* sont des consonnances, et des consonnances parfaites. Tous les préceptes particuliers ne combattent-ils pas cette erreur capitale ?

« Ne frappez pas à-la-fois (dans un trio) la quinte « et l'octave, ou la quarte et l'octave. » (*Dictionnaire de J.-J. Rousseau.*)

Pourquoi cette défense ? parce qu'*ut sol ut* ne forment point un Accord, pas plus qu'*ut fa ut*. Et pourquoi ne forment-ils pas un Accord ? Parce que les Notes *ut sol ut* ou *ut fa ut* ne sont pas en Harmonie, et que pour les y mettre il faut un *mi* entre l'*ut* et le *sol*, et un *la* entre le *fa* et l'*ut*.

Point d'Accords, même dissonnans, sans consonnance, c'est-à-dire sans tierce ou sans sixte (1).

Cependant, la fausse-Quinte et le Triton, la sixte

(1) L'octave étant prise ici pour l'unisson, ne compte pas pour une consonnance.

superflue et la septième diminuée font exception à la règle, mais pour la composition à deux Parties seulement.

Les Suspensions mises à part, tout se réduit donc à ceci : *Ne faites entendre ensemble que les Notes qui sont en Harmonie.*

Pour achever de répondre à ce que dit le philosophe de Genève, j'ajouterai que les règles que l'on pratique sans les avoir apprises ne sont pas de petites règles de détail ; car c'est au contraire celles-ci qu'on a besoin d'apprendre, parce qu'elles sont moins dans la nature que les règles principales qui tiennent plus essentiellement à notre organisation.

Analyse du beau Quatuor en ré mineur du célèbre Mozart. (Pl. 30, fig. A.)

Cette figure présente dans les quatre portées supérieures de l'accolade, le quatuor tel que l'auteur l'a écrit.

La cinquième portée de l'accolade montre les diverses cadences ou propositions musicales contenues dans le chant du premier violon.

La sixième et la septième portées présentent les propositions Harmoniques que forme l'ensemble des Parties.

La septième portée offre le premier violon revêtu de paroles qui font connaître la véritable expression de la Mélodie principale de ce morceau.

La huitième et la neuvième portée sont destinées à être exécutées ensemble sur un Piano. Toute la Partition s'y trouve, autant qu'il est possible.

La dixième portée de chaque grande accolade

présente les Accords contenus dans la Partition , dans leur ordre fondamental et originel.

Du nombre de Vers de Musique contenus dans la première partie de ce morceau.

Ce qui doit d'abord occuper l'analyste , c'est de voir combien la première reprise de ce morceau contient de vers musicaux ou musicaux.

Comme ils sont désignés par des chiffres , il est aisé de voir qu'il y en a vingt-cinq. Ils sont de diverses longueurs.

Le premier *Vers* , dont le chant est divisé en deux portions nommées Hémistiches , est composé de quatre mesures entières , en comptant le *lien* ou la conjonction musicale qui unit le premier Vers au second.

Le second Hémistiche de ce Vers commence à la dernière Croche de la seconde mesure , au *fa*.

Le second vers est à-peu-près la répétition du premier , à l'octave au-dessus. Deux vers ainsi conçus sont le *pendant* l'un de l'autre.

Le troisième vers est de deux mesures complètes , en comptant le lien qui l'unit au quatrième.

Le quatrième vers est le *pendant* du troisième ; mais ce qui a servi de lien entre le troisième et le quatrième vers en forme un cinquième à la fin de celui-ci.

La répétition de ce cinquième vers à l'octave au-dessous , forme le sixième vers.

Le septième vers en est la répétition à la double octave au-dessous , et la huitième à la quadruple octave.

A la terminaison de ce huitième vers , sur le *mi*.

de la Basse , est un Accord de fausse quinte en *forte* général. Cet Accord est un cri, une interjection qui n'appartient ni au huitième, ni au neuvième vers.

Le neuvième vers est de deux mesures, et césuré.

Le dixième est aussi de deux mesures ; mais il n'est pas césuré ou coupé en deux parties , comme l'est le précédent.

Le onzième et le douzième sont chacun d'une mesure , et commencent au quatrième tems.

Le treizième contient deux mesures et demie.

Le quatorzième contient une mesure et demie , sans compter le lien qui l'unit au quinzième.

Le quinzième est composé de quatre mesures , en comptant le lien qui l'unit au seizième vers. Ce grand vers est coupé en deux hémistiches.

Le seizième est le pendant du précédent : il finit après la cinquième Croche de la quatrième mesure.

Le dix-septième commence au *mi^b* qui suit, et contient, en tout, une mesure et demie.

Le dix-huitième est le pendant du précédent ; mais il s'unit au dix-neuvième par le lien *la ut ut ut ut*.

Le dix-neuvième est composé de deux mesures.

Le vingtième en est le pendant.

Le vingt-unième et les quatre suivans sont d'une demi-mesure chacun.

Des Cadences harmoniques contenues dans chaque vers.

Premier vers.

Le premier vers peut être regardé comme ne renfermant que quatre cadences harmoniques, indiquées par les chiffres 1 , 2 , 3 , 4.

La première cadence , *ré fa la ré* , n'a point d'antécédent : cela est assez commun au commencement d'un vers , et sur-tout au commencement d'un morceau ; et c'est souvent à la fin de la première Reprise que se trouve l'antécédent de la première cadence.

La seconde cadence a *ut fa la ré* pour antécédent , et *si^b fa si^b ré* pour Conséquent.

Le premier de ces deux Accords est l'Accord fondamental de septième de la tonique , qui forme Accord de seconde sur la septième note du Ton , sur l'*ut* ; le second est l'Accord parfait de la sixième note du Ton *si^b ré fa*.

La troisième cadence est formée par *la ré fa la* et *sol si^b ut^{*} mi* , qui forment , l'un quarte et sixte , l'autre , triton et tierce mineure. Mais il n'en est ainsi qu'autant que l'on considère le *fa* et le *ré* , qui frappent sur le *sol* , comme prolongés de l'Accord *la ré fa la* ; et c'est ce qu'indique les deux zéros ; car autrement , au lieu d'une cadence , il y en aurait deux ; ce qu'il est facile de voir en jetant un coup-d'œil sur la Basse fondamentale. Ces deux cadences seraient *la ré fa la-sol si^b ré fa* , et *sol si^b ré fa-sol si^b ut^{*} mi*.

Dans la quatrième cadence , il faut considérer le *si^b* marqué d'un zéro , comme prolongé de l'Accord précédent. L'antécédent de cette cadence est *la ut^{*} mi sol* , est le conséquent *ré fa* ou *ré fa la*.

Les quatre lettres *a b c d* désignent quatre cadences *semi-harmoniques*. Je les nomme ainsi , parce qu'elles ne sont composées que de deux Parties à la tierce l'une de l'autre , ce qui ne forme point une Harmonie complète , envisagées sous le point de vue ordinaire.

Second vers.

Le second vers est aussi composé de quatre cadences principales. Cependant la quatrième cadence peut être considérée comme en renfermant deux, sans compter celles du *complément*.

La première cadence a pour antécédent la tierce *mi*^{ut}*, et pour conséquent *ré fa la ré*.

La seconde cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique, avec tierce majeure chromatique, qui forme Accord de triton sur la septième mineure du Ton, qui est *ut*.

Le conséquent de cette cadence est *si*^h *ré sol*, Accord parfait majeur de la quarte, dont la tierce est chromatique, et qui forme Accord de sixte sur le *si*^h, qui est la sixième note chromatique du Ton.

La troisième cadence a pour antécédent *si*^b *sol** *ré fa*, qui est fondamentalement l'Accord de septième diminuée et tierce diminuée de la quarte chromatique *sol** qui forme un Accord de sixte superflue et quinte juste sur la sixième note du ton, qui est *si*^b.

Le Conséquent de cette cadence présente d'abord la prolongation de trois notes de l'Accord précédent, qui sont *ré fa*, qui retardent *mi*^{ut}* de cinq doubles croches, et *sol** qui retarde le *la* d'une noire.

*La ut** *mi* est donc le véritable conséquent retardé de cette cadence; mais ce retard n'a pas lieu à la Basse qui fait *la* en commençant la mesure. Cette Partie, qui est particulièrement destinée à marquer la cadence, présente beaucoup moins de Suspensions que les trois autres.

Pour ne trouver que quatre cadences dans ce second vers, sans compter le complément qui en renferme deux, il faut regarder toute la seconde partie de la troisième mesure de ce vers, comme étant de l'Accord de septième de la dominante, avec la neuvième mineure surajoutée. En conséquence, ^{la}_{fa} sont des notes de Mélodie, ainsi que le *si* [♯] de l'Alto.

On aurait pu ajouter *ut** *ré* *mi* au-dessus des trois notes de l'Alto, comme on le voit à la septième portée de l'accolade; mais Mozart n'en a point usé de la sorte. Il a préféré de faire garder un moment le silence à la Basse, afin que la rentrée de cette Partie fit plus d'effet aux notes *la fa ré la*: autrement la place des trois notes *ut** *ré* *mi* aurait été à l'Alto, et la place de *la si* [♯] *ut** à la Basse.

Cette demi-mesure, considérée comme formant deux cadences harmoniques, doit être prise ainsi:

Quatrième cadence, *la ut** *sol si*^b - *si* [♯] *ré fa la*.

Cinquième cadence, *ut** *mi sol* - *la ré fa*.

Le complément est *mi sol si*^b - *la fa la*.

Huitième cadence, *la mi sol ut** - *ré fa ré*.

La Mélodie du *lien* est formée des trois notes de l'Accord parfait de la Tonique *la fa ré*. Cette Mélodie est entièrement harmonique.

Troisième vers.

Le troisième vers contient cinq Cadences harmoniques, sans compter le lien qui l'unit au quatrième vers.

Première cadence: *la ré fa la-la ré mi sol*. Le *ré* de ce dernier Accord ne lui appartient pas; il est prolongé de l'Accord précédent, tant pour éviter les deux

quintes du premier violon avec le second, ^{la sol}ré ut*, que pour faire desirer plus fortement l'ut*, retardé par la prolongation de ce ré.

Deuxième cadence : *la ré fa la-la ut* sol si^b*. Ce dernier Accord et celui de neuvième mineure surajoutée à l'Accord de septième de la Dominante.

La Basse, en cet endroit, forme *tenue* ou *pédale*. Sur une telle Basse, on fait toutes les cadences harmoniques, ou semi-harmoniques ou Mélodiques que l'on juge à-propos de faire, moyennant que ces cadences soient conséquentes entr'elles.

N. B. Quoiqu'il y ait plusieurs *la* à cette Basse, il est censé n'y en avoir qu'un seul, et c'est pourquoi je lui donne le nom de *tenue*. On lui donne aussi celui de *pédale*, parce que, sur l'orgue, on se sert le plus souvent du clavier de pédale, qui est la Contre-Basse de l'orgue, pour exécuter ces sortes de passages.

Troisième cadence : *la sol si^b ut*-la fa la ré*. Cette cadence est l'inverse de la seconde cadence.

Quatrième cadence : *ut* la ut* mi-ré la ré fa*. *Sol* et *mi*, écrits en petites notes, sont des notes de Mélodie.

Cinquième cadence : *sol* ré fa-la ut* mi*.

L'antécédent de cette cadence *sol* ré fa* est l'Accord de septième diminuée de la quarte chromatique, qui amène très-bien le Repos de la Dominante *la ut* mi*.

Le lien *la sol* la sol* la sol* la*, est composé d'une note d'Harmonie *la* et d'une note de Mélodie *sol**.

Quatrième vers.

C'est la répétition du précédent.

Cinquième vers.

Première cadence : *sol* * *la*. Cadence mélodique.

Deuxième cadence : *sol* * *la*.

Le conséquent de la troisième cadence est un Accord semi-harmonique ^{*la*}_{*fa*}.

La quatrième cadence est composée des deux tierces ^{*fa mi*}_{*ré ut*} *.

A la seconde Partie, après le *fa*, il est censé y avoir une virgule : *fa, ré, ut* *. Ce *fa* suppose un antécédent non exprimé, ce qui a lieu, comme je l'ai déjà remarqué, au commencement de beaucoup de vers.

Le sixième vers est semblable au précédent, ainsi que le septième, à l'exception que sur la terminaison de ce dernier il y a un cri général, *mi ut sol si* ^{*b*}, qui porte la modulation en *fa* majeur.

Neuvième vers. (En fa majeur.)

Ce vers est composé de six cadences Harmoniques. Les notes de Mélodie y sont marquées en petites notes.

La première cadence a pour Conséquent l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique *fa la ut mi* ^{*b*}, qui est renversé, *mi* ^{*b*} *fa la ut*, et donne l'Accord de Triton.

Le premier renversement de ce même Accord fondamental forme le conséquent de la seconde cadence et l'antécédent de la troisième.

L'Accord de septième mineure de la sixième note du ton avec tierce majeure chromatique *ré fa* la ut*, forme l'antécédent de la quatrième cadence, sous la forme de petite sixte majeure chromatique.

Le conséquent de cette même cadence est formé par l'Accord imparfait de la note sensible *mi sol si^b*, sous la forme de sixte *sol si^b mi*.

OBSERVATION. Pour abréger, je ne dis rien des cadences, que l'on est censé bien connaître : elles s'expliquent assez d'elles-mêmes par la manière dont je les ai écrites, et par la ligne des Accords fondamentaux qui est à la dixième portée de l'accolade.

Dixième vers.

Le conséquent de la première cadence et les deux cadences suivantes sont semi-harmoniques, sur une *tenue* ou *pédale*.

La seconde cadence de ce vers est semi-harmonique et diatonique *si^b sol* sur *fa*.

La troisième *si^b sol** sur *fa* est chromatique et semi-harmonique.

La quatrième est harmonique ; elle a pour antécédent l'Accord parfait de la Tonique *fa la ut*, et pour conséquent l'Accord de septième majeure de la même note, *fa la ut mi*.

La cinquième cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique, avec quinte superflue chromatique, *fa la ut* mi^b* sous la forme *fa mi^b la ut** ; car on ne peut présenter cet Accord sous celle *fa la ut* mi^b* sans blesser l'oreille par la tierce diminuée *ut* mi^b*.

Le conséquent *si^b* de cette cinquième cadence est

supprimé l'anticipation mélodique pour faire mieux voir qu'elle ne compte pour rien en Harmonie.

La seconde cadence a pour antécédent l'Accord parfait majeur et sixte superflue de la sixte du Ton, qui est mineure et chromatique *ré^b fa la^b si[♯]*, et pour conséquent l'Accord Parfait majeur de la Dominante.

Il faut remarquer que ce *ré^b* n'est pas en *fa* mineur, mais en *fa* majeur, et c'est pourquoi je dis qu'il est chromatique ; s'il était en *fa* mineur, ce *ré^b* serait diatonique.

Pour qu'il fût en FA mineur, il faudrait que la Période qui finit avec le quatorzième vers, se terminât sur l'Accord parfait mineur de *fa*, et que le *la* et le *ré* de la mesure qui précède la chute de cette Période fussent tous deux bémols, ainsi que le *ré* de la mesure qui est avant celle-ci.

OBSERVATION. L'Accord parfait majeur et sixte superflue de la cadence précédente ne se fait entendre sur le *ré^b* que successivement.

L'antécédent de cette cadence est en quelque sorte double, car on n'entend d'abord que *ré^b la^b fa*, qui est l'Accord parfait mineur de la sixte mineure chromatique, et puis *ré^b fa si[♯]* ; et ce dernier Accord, composé d'une tierce majeure et d'une sixte superflue (ou cette portion d'Accord) se prolonge ensuite sur une partie de la durée de la Basse du conséquent. Au moyen de ce, on peut regarder *ré^b fa la^b* comme formant une cadence avec *ré^b fa si[♯]*, et *ré^b fa si[♯]* comme formant une seconde cadence avec *ut mi ut*.

Le onzième vers offre aussi un double antécédent de cette espèce *ré sol*. (Deuxième cadence.)

Treizième vers.

La première cadence de ce vers est *Ut-ut* ; elle est Harmono-mélodique.

La deuxième cadence a pour antécédent le *si^b*, sur lequel on pourrait supposer l'Accord de Triton.

Le conséquent est l'Accord de sixte *la ut fa*.

La troisième cadence a pour antécédent l'Accord de fausse quinte chromatique *la ut mi^b fa*, et pour conséquent l'Accord parfait mineur chromatique de la quarte *si ré^b fa*.

La quatrième cadence a fondamentalement pour antécédent l'Accord parfait mineur chromatique de la Tonique *fa la^b ut*, sous la forme de sixte *la^b ut fa*, et pour conséquent l'Accord parfait majeur chromatique de la seconde note *sol si^b ré*.

La cinquième cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure avec tierce majeure chromatique de la seconde note du Ton *sol si^b ré fa* ; et pour conséquent l'Accord de septième de la Dominante.

La sixième cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure de la seconde *sol si^b ré fa*, qui se fait entendre par superposition sur la Dominante *ut* ; elle a pour conséquent l'Accord de septième de la Dominante.

Quatorzième vers.

Première cadence : antécédent, *ut mi sol* ; conséquent *ut mi la ut* ou *ut mi sol ut*, en considérant le *la* de l'Alto comme une note Mélodique.

Deuxième cadence : *ut mi sol si^b-fa ut fa la*. Le

*sol** du premier violon, ainsi que la première de chaque groupe de deux triples croches est une note de Mélodie qui ne compte pas en Harmonie, et c'est pour cette raison que je les ai marquées en *petites notes*, à la sixième portée de l'accolade.

Troisième cadence : *fa - si^b fa sol ré.*

Quatrième cadence : *sol - la fa la ut.*

Cinquième cadence : *si^b ré fa si^b - ut fa la.*

Sixième cadence : *ut si^b mi sol - fa la ja.*

Lien : la fa, fa fa, fa fa.

Quinzième vers.

La quatrième cadence du *lien* est à-la-fois la première cadence du quinzième vers.

Première cadence : *fa - la ut fa.*

Deuxième cadence : double antécédent, *la ut fa, la* ; conséquent, *si^b ré sol.*

N. B. Pour suppléer aux détails des Accords que j'ometts, soit pour éviter les redites, soit pour abréger, il faut jeter un coup-d'œil sur la dernière portée de chaque accolade, où j'ai placé les Accords sous leur forme originelle et fondamentale.

Quand la Basse continue est la première note de la Basse fondamentale, c'est que l'Accord est sous sa première forme d'Accord parfait ou de septième.

Si c'est la seconde note de l'Accord qui se trouve à la Basse continue, c'est que l'Accord est sous sa seconde face. Cette seconde face, dans les Accords de septième, est toujours un Accord de *tierce, quinte et sixte.*

Mais ces intervalles ne sont pas toujours tous majeurs ou mineurs, ou superflus ou diminués, et c'est

pourquoi leur désignation varie souvent un peu , suivant l'endroit de la gamme diatonique ou chromatique d'où ils sont pris.

Par exemple , *fa la ut ré* , premier renversement de *ré fa la ut* , est un Accord dont les trois intervalles sont majeurs. Dans *fa* la ut ré* ils sont tous mineurs ; et comme la quinte mineure s'appelle ordinairement la fausse quinte , cet Accord est généralement connu sous le nom de fausse quinte.

Dans *fa la ut ré** , la tierce et la quinte sont majeurs ; mais la sixte est superflue , ce qui lui fait donner le nom de sixte superflue et quinte juste.

Quand c'est la troisième note d'un Accord fondamental de septième qui est à la Basse continue , alors c'est toujours un Accord de *tierce ; quarte et sixte* , nommé *Accord de petite sixte*. Mais , ainsi que je viens de l'observer à l'égard des intervalles de l'Accord précédent , les intervalles de celui-ci varient aussi du majeur au mineur , du mineur au superflu , et occasionnent par-là quelques changemens de dénominations. Ainsi , dans l'Accord de petite sixte *ré fa* sol si* , la tierce , la quarte et la sixte sont majeurs. Dans *ré fa sol si* la tierce est mineure. Dans *ré^b fa sol si^b* , la tierce est majeure , la quarte superflue ainsi que la sixte. Dans *ré fa sol si^b* , la tierce et la sixte sont mineures ; la quarte est majeure ou juste.

Quand c'est la troisième note d'un Accord de septième , pris fondamentalement , qui est la note de Basse continue , alors c'est un Accord de seconde composé d'une seconde , d'une quarte et d'une sixte. Mais ces trois intervalles subissent les mêmes changemens que les précédens , et ces changemens en

occasionnent aussi dans la dénomination des Accords.

L'Accord *fa sol si^b ré*, où les trois intervalles sont majeurs, s'appelle simplement Accord de seconde, quand le *si^b* est diatonique. L'Accord de seconde *fa sol si ré* s'appelle Accord de *Triton*, parce qu'il tire son nom de la quarte *fa si*, qui est de trois tons. *Fa sol***si ré* s'appelle Accord de seconde superflue, à cause de l'intervalle *fa sol**, qui est d'un ton et demi.

L'Accord de seconde *si ut mi sol* ou *mi fa la ut*, est un Accord de seconde mineure, par rapport au semi-ton *si-ut*: c'est-là ce qu'il faut avoir présent à la mémoire, en étudiant cette analyse.

Troisième cadence du quinzième vers, *si^b ré fa sol-ut mi sol*.

Quatrième cadence, antécédent double, *ut mi sol si^b*, *ut ni sol ut*; conséquent *ré fa la*. Cette proposition harmonique est celle qu'on nomme *Cadence interrompue*. Elle a pour Antécédent l'Accord de septième ou l'Accord parfait de la Dominante, et pour Conséquent l'Accord parfait de la sixte.

Il y a ici un *lien*, semblable au précédent, qui lie le premier au second Hémistiche.

Cinquième cadence, *fa-la ut fa*.

Sixième, *la ut fa la-si^b ré fa sol*.

Septième, *si^b ré fa sol-ut mi sol*.

Huitième, *ut mi sol si^b-fa la fa*.

Le *lien* qui attache ce grand vers au suivant, est composé des trois cadences semi-harmoniques *la sol* *fa mi* *ré ut* *fa mi* *ré ut* *la*.

fa mi *ré ut** *fa mi* *ré ut* *la*.

Seizième vers.

L'antécédent de la première cadence se trouve , comme cela doit être, dans le lien, et c'est lui qui attache particulièrement le quinzième au seizième vers.

Première cadence , $\text{r}_{\text{si}^b}^{\text{e}}$ - *la ut fa*.

Deuxième cadence , *la ut fa - si^b ré fa sol*.

Troisième cadence , *si^b ré fa sol - ut mi sol si^b*.

Quatrième cadence , *ut mi sol si^b ré - ré fa la*.

Cinquième cadence , *re fa la - la ut fa*.

Sixième cadence , *la ut fa - si^b ré fa sol*.

Septième cadence , *si^b ré fa - fa la ut*.

Huitième cadence , *la ut fa - si^b ré fa sol*.

Neuvième cadence , *ut mi sol si^b - fa la*.

Dix-septième vers.

Première cadence , *mi^b fa la* ou *mi^b fa la ut* , de l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique , *fa la ut mi^b*.

Conséquent , *mi^b fa^{*} la ut* , de *fa^{*} la ut mi^b* , septième diminuée chromatique de la tonique chromatique *fa^{*}*.

Deuxième cadence , *ré fa^{*} la* et *ré fa^{*} la ut* , Accord parfait de la sixième note du ton de *fa* , avec tierce majeure chromatique. Conséquent , *si^b ré sol*.

Troisième cadence , *la fa^{*} la - sol sol si^b* , cadence semi-harmonique.

Quatrième cadence , *fa la ut - si^b ré*.

Cinquième cadence , *si^b ré sol - ut fa la*.

Sixième cadence , *ut sol mi - fa la fa*.

Le dix-huitième vers est semblable au dix-septième.

Dix-neuvième vers.

Première cadence , *ut - si^b ut mi.*

Deuxième cadence , *si^b ut mi - la ut fa.*

Troisième cadence , *la ut fa - mi ut sol.*

Quatrième cadence , *mi ut sol - fa ut la.*

Cinquième cadence , *ré fa si^b la fa ut.*

Sixième , *si^b fa ré - la fa ut.*

Septième cadence , *ré fa la - ut fa la.*

Huitième cadence , *ut mi sol - fa.*

Le vingtième vers est semblable au dix-neuvième.

Vingt-unième vers.

Première cadence , *ut-ut.*

Deuxième cadence , *ut sol si^b et ut mi sol - fa.*

Le vingt-deuxième vers en est la répétition.

Vingt-troisième vers.

Première cadence , *fa ut la - fa ut la* , cadence harmono-rhythmique.

Deuxième cadence , *fa fa* , cadence rhythmique simple.

Vingt-quatrième vers.

Première cadence , *fa ré sol* si^b - fa ré sol* si^b.*
Accord de septième diminuée de la seconde note du Ton superflue et chromatique. Cette cadence est Harmono-rhythmique, parce qu'elle est formée par la répétition du même Accord.

Deuxième cadence , *mi-mi* , cadence rhythmique.

Vingt-cinquième vers.

Première cadence, *mi si^b sol ut** - *mi la sol ut**.

Deuxième cadence. L'antécédent de cette cadence a pour Conséquent le premier Accord du premier vers.

Ces trois derniers petits vers ne sont même qu'un *lien* qui attache la fin de la première reprise avec son commencement.

*Des cadences Mélodiques du 1^{er}. violon.**Premier vers.*

N. B. Pour faire mieux connaître les cadences Mélodiques, j'ai écrit une seconde fois le premier violon à la cinquième portée de chaque accolade, mais selon ses divisions cadenciales.

La première cadence mélodique n'est composée que d'une seule Note, du *ré*, qui est une blanche.

Elle n'a point d'antécédent, pas plus que la seconde cadence qui la suit.

La troisième cadence est *ré-ré*; elle est rythmique. (*Voyez*, chapitre XIII, ce qui est dit des cadences.)

La quatrième est *ut** *ré*.

La cinquième *ré-ré*.

La sixième cadence mérite une attention particulière, à cause de la répétition et prolongation de l'antécédent *fa fa* qui retarde le conséquent *mi*. C'est ce qui est désigné par les zéros, et au-dessous par la petite note *fa*. On pourrait la considérer comme formant deux cadences *fa fa* et *fa mi*.

La septième cadence est également digne de remarque, à cause des notes de goût *ré* et *si^b*.

On peut aussi la considérer comme une double cadence mélodique *ré ut**, *si^b la*.

La huitième est *sol fa*; la neuvième *si^b la*; la dixième *sol* la*.

Second vers.

Les sept premières cadences de ce vers sont la répétition des sept premières du vers précédent.

La huitième est *sol sol*; la neuvième, *fa mi*; la dixième *si^b si^b*, la onzième *la ut**, la douzième, *mi ré*.

On pourrait ne faire qu'une seule cadence de la huitième et de la neuvième *sol mi*, et regarder le second *sol* et le *fa* qui le suit comme nuls; c'est ce que j'indique par les deux zéros. En regardant comme nul le second *si^b* de la dixième cadence, c'est le *la* suivant qui sert de conséquent au premier *si^b*, *si^b la*. L'*ut** devient alors l'antécédent du *ré*, *ut* ré*, et le *mi* double l'antécédent.

La cadence *ut* mi - ré* peut donc être regardée comme ayant un double antécédent ou comme étant une double cadence, dont la première, composée du seul *ut**, n'a point d'antécédent ou de premier membre.

Troisième vers.

Première cadence, *la*; deuxième, *la sol*; troisième, *la si^b*, quatrième, *ut* ré*; cinquième, *mi sol*; sixième, *fa mi*.

Le lien est composé de trois cadences, *la*, *sol* la sol* la*. Le dernier *sol** du lien est l'antécédent de la première cadence du vers suivant.

Quatrième vers.

Remarquez que la seconde cadence a une *appuyée*, une prolongation, le *ré* marqué d'un zéro, ce qui rend en quelque sorte cette cadence double; car on peut supposer *re ré*, *ré ut**, quatre croches.

Les autres cadences se montrant assez d'elles-mêmes, je les passe sous silence.

Neuvième vers.

La seconde cadence de ce vers n'a point de conséquent.

La troisième a un double antécédent, *ré ré mi*^b.

La sixième est dans le même cas, *la ut-si*^b.

Dixième vers.

Chaque note syncopée est une cadence à elle seule. Sa première moitié en est l'antécédent, et sa seconde moitié le conséquent.

Deuxième cadence, *si*^b; troisième, *si*^h; quatrième, *ut*; cinquième, *ut**.

Sixième, *mi ré*; septième, *ut si*^b; huitième, *la sol*.

Onzième vers.

La première cadence du premier violon n'est composée que du *ré*; deuxième, *sol sol*; troisième, *la sol*.

Douzième vers.

Après les deux cadences de la Basse *ut ut*, *si*^b *la*, viennent les deux premières du violon, qui sont une imitation de celles-ci à la quarte, *fa fa*, *mi*^b *ré*^b.

Le second *mi^b*, sur lequel j'ai mis un zéro est une note de goût, qui ne compte pas. Troisième cadence, *ut si²*.

Le second *ut* de cette cadence ne compte pas.

La quatrième cadence est *si^b* prolongé.

Douzième vers.

Première cadence, *sol ut* ; deuxième, *si^b la*, en considérant le *sol** comme nul ou comme double antécédent.

Les chiffres d'en haut 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, marquent qu'on peut envisager ce vers comme contenant dix cadences mélodiques.

Ceux au-dessous marquent que l'on peut le considérer aussi comme n'en renfermant que six. Alors tout ce qui est écrit en petites notes ou notes surnuméraires devient nul.

Quinzième vers, premier hémistiché.

Ce vers peut être envisagé de plusieurs manières.

Première cadence, *fa fa* ; deuxième, *la sol* ; ou, première, *fa mi* ; deuxième, *fa si^b* ; troisième, *la sol* ; ou bien, première cadence, *fa* ; deuxième cadence, *mi fa* ; troisième, *si^b la* ; quatrième, *la sol*, et ainsi du reste, en suivant les indications des chiffres.

Seizième vers, premier hémistiché.

Les cadences Mélodiques en triolets sont de trois Notes au lieu de deux.

Deuxième cadence, *mi fa la* ; troisième cadence, *sol fa ut*.

Dans ces cadences, chaque antécédent a sa note de goût.

Dans la quatrième cadence, l'antécédent et le conséquent ont chacun leur note de goût, leur appui, ou *appuyure* (1).

Cinquième, *si^b*; sixième, *la sol fa*; septième, *mi ré ut*; la huitième est aussi de quatre notes, *si^b ut ut* ré*; neuvième, *si^b sol* la*.

Second hémistiche.

Première cadence, *fa*; deuxième, *la ut fa*.

Cette seconde cadence est composée de trois notes d'Harmonie *la ut fa*, ce qui prouve que ce n'est pas seulement dans les endroits où l'on peut supposer une note de goût que les triolets comportent trois notes pour chaque cadence, et que c'est au rythme qu'il faut attribuer cette différence. Cela est si vrai, que dans la mesure à 6, quand il s'y trouve six croches, elles cadencent aussi de trois en trois, mais non comme elles sont écrites pour la division des tems de la mesure, mais selon la division logique, selon le sens qu'elles forment entre elles.

Pour voir la différence de ces deux manières de diviser les Notes, il faut comparer la première portée de l'accolade du seizième vers avec la cinquième. Sur la première portée, les notes sont écrites selon la division arithmétique, selon la division des tems de la mesure. A la cinquième portée, elles sont groupées selon la division du sens de la phrase, selon les propositions musicales.

Troisième cadence, *la ut fa*; quatrième, *mi ré ut*, et ainsi de suite.

(1) Mot forgé d'après l'italien, *appoggiatura*.

Dix-septième vers.

Troisième cadence , *ut ut* * *ré*. Le conséquent a pour note de goût l'*ut* *.

Quatrième cadence , *si^b sol fa*. Cette cadence a deux antécédens , tous deux pris dans l'Harmonie *si^b sol*.

Dix-neuvième vers.

Sixième cadence , *ré ré ut*. Le second *ré* est note de goût. On peut donc répéter l'antécédent pour en faire une note de goût qui prend la moitié de la durée du conséquent. Dans la septième cadence , c'est au contraire sur l'antécédent qu'on a pris la durée de la note de goût , qui est le premier *la* , et c'est le conséquent *la* qui est répété.

On peut aussi envisager cette septième cadence de la manière dont je l'ai écrite dans le vingtième vers , qui est la répétition du dix-neuvième.

Septième cadence. Le *si^b* est ici regardé comme la note de goût , et c'est pourquoi il est écrit en petite note.

Vingt-unième vers.

Première cadence , *fa la ut*.

Deuxième cadence , *ut ut ut*. Cette seconde cadence est une preuve d'une autre nature , encore , que c'est au rythme que nous sommes redevables des cadences mélodiques composées de trois notes.

Ce que j'ai dit à cet égard de la mesure à six huitièmes de ronde , est applicable à toutes les mesures ternaires , puisque la mesure à $\frac{3}{8}$ n'est qu'un double ternaire , et que c'est comme ternaires que les trio-

lets forment des cadences de trois notes chacune. Ainsi les noires de la mesure à $\frac{3}{4}$ doivent se scander de trois en trois, comme les croches des mesures à $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$.

Relisez ce qui est dit page 279 et suivantes, vous y verrez que ces cadences de trois Notes supposent une ellypse, un retranchement, au moyen duquel deux cadences n'en font plus qu'une. En effet, au lieu des triolets en doubles-croches qui sont au seizième vers, que l'on mette des triples croches, de quatre en quatre, alors toutes les cadences de trois notes disparaîtront, et seront remplacées chacune par deux cadences, composées de deux notes seulement.

Conclusion sur les diverses Cadences.

Il résulte de l'analyse précédente, 1°. qu'il est des Cadences mélodiques et des Cadences harmoniques qui sont privées d'antécédent, et que ces Cadences se rencontrent particulièrement au commencement d'un vers ou d'une période.

2°. Qu'il est des Cadences qui ont une note de goût après leur antécédent, et que cette note est tantôt prise sur la durée de l'antécédent, et tantôt sur celle du conséquent.

Sur la durée de l'antécédent, comme à la septième cadence du dix-neuvième vers, *si^b la la*.

Sur la durée du conséquent, comme à la sixième cadence du même vers, *ré ré ut*; et à la troisième cadence du dix-septième vers, *ut ut* ré*.

3°. Qu'il est des cadences composées de trois notes, lesquelles notes peuvent être toutes trois du même Accord, comme dans la première cadence *fa*

la ut du vingt-deuxième vers, et comme dans la première, *ré sol** *si* du vingt-quatrième vers, et dans la deuxième, *si^b si^b si^b* du même vers.

4°. Que les deux premières de ces notes peuvent être prises dans un Accord, et la troisième dans un second Accord, comme à la troisième cadence du vingt-unième vers, *si^b sol fa*, ou comme à l'Alto de la même cadence *sol mi fa*, ou de toute autre manière renversée de celles-ci, telles que *sol si^b la*, *mi sol fa*, *sol si^b ut*, *ut si^b sol*, *ut si^b mi*, *sol si^b ut*, *ut sol si^b*, etc.

5°. Que dans ces trois notes, la première peut être appuyée sur une note de Mélodie, et celle-ci être suivie d'une note d'Harmonie, comme dans *mi ré ut* de la quatrième cadence du second hémistiche du vingt-sixième vers.

La cinquième cadence, *si^b la sol* de ce même vers n'est pas pareille à la précédente. Dans *mi ré ut*, il n'y a que l'*ut* qui soit note d'Harmonie et de l'Accord *fa la ut*. Le *mi* est une note de *surmélodie*, le *ré*, une note de Mélodie.

La note de Mélodie s'appuie sur la note d'Harmonie, et en est la note de goût.

La note de *surmélodie* s'appuie sur la note de Mélodie, et en est la note de goût. Dans la cadence *si^b la sol* de ce vers, le *la* et le *sol* sont de l'Harmonie; le *la* est de *la ut fa* ou *fa la ut*; le *sol* est de *si^b ré fa sol* ou *sol si^b ré fa*; le *si^b* est la seule note mélodique de cette cadence. Dans la cadence suivante, au contraire, *la* et *fa** sont de Mélodie; le *sol* seul est note d'Harmonie.

Des Modulations de cette première Reprise.

Toute cette Reprise est modulée en *ré* mineur et en *fa* majeur, avec quelques nuances chromatiques, que bien des gens, il est vrai, prennent pour d'autres modulations. Il n'est donc pas nécessaire, il n'est pas même convenable de faire entendre un plus grand nombre de modulations dans une première Reprise; d'abord, parce qu'en général les modèles fournis par les plus grands maîtres n'en contiennent guère davantage, et parce qu'il faut ménager la ressource puissante des Modulations et des Transitions subites pour la seconde partie d'un grand morceau, puisque l'on n'a plus à y placer que des répétitions transposées des chants de la première Reprise, et sur-tout parce que c'est-là que l'on doit faire mouvoir les plus grands ressorts, et chercher à exciter les plus profondes émotions.

Des Périodes.

Les deux premières Périodes sont en *ré* mineur.

La première contient deux grands vers, de quatre mesures chaque.

L'hémistiche du premier vers se termine, au Chant, sur la tonique *ré*; mais ce *ré* porte sur la quarte et sixte *la ré fa*, ce qui ne laisse pas de repos à l'Harmonie.

Le second hémistiche se termine sur *fa*, seconde note de l'Accord parfait de la tonique, ce qui ne termine qu'à demi, et convient très-bien dans cet endroit, puisque le dessein de l'auteur est de faire entendre une seconde fois la même phrase. Ce *fa* est suivi d'une petite *queue* ou complément, *si^b la sol** *la*, qui, finissant sur la quinte *la*, fait encore

mieux connaître que la période n'est pas achevée.

Cette ajouture est imitée ensuite par le second violon et l'Alto, et devient un *lien* qui attache le premier au deuxième vers.

Le premier hémistiche du second vers se termine au chant sur la Tonique; mais il porte sur l'Accord de quinte majeure et sixte superflue *si^b ré fa sol**, ce qui laisse encore moins de repos à l'Harmonie que la quarte et sixte du vers précédent, par la raison que rien n'appelle son conséquent avec plus d'énergie que ce bel Accord, où les quatre Parties n'ont qu'un mouvement d'un semi-ton à faire. *Mozart* n'a d'abord sauvé que le *si^b* de la Basse; il a prolongé dans les autres Parties les trois autres notes de l'Accord. Au moyen de cette prolongation, il a pu conserver le *fa*, quinte juste de *si^b* jusqu'à la fin, ce qu'il n'eût pas fait si les Parties se fussent sauvées toutes à-la-fois, parce qu'il aurait voulu éviter les deux quintes justes *fa^{si} si^b mi^{la}*.

J'avoue cependant que si l'on peut tolérer quelque part les deux quintes justes, c'est dans les cas semblables à celui-ci, où *la modulation est dessinée si fortement, que les deux quintes ne peuvent faire dévier l'oreille*. Malgré cela, il ne faudrait pas placer deux quintes dans les Parties extrêmes, parce que c'est de cette manière qu'elles nuisent le plus à l'unité; il faudrait les présenter sous la forme *si^b ré fa sol* la ut* mi la* ou sous celle *si^b fa sol* ré-la mi la ut**; mais le mieux encore est de les éviter entièrement, quoique ce soit du plus grand rigorisme. On les évite en faisant *fa ré* à la Partie qui fait le *fa*, ou par un retardement du Dessus ou de la Basse.

Le second vers finit au Chant sur la tonique *ré*, qui porte sur l'Accord parfait de la tonique *ré fa la ré*, amené par l'Accord de septième de la Dominante, ce qui termine on ne peut pas mieux la Période Harmonique.

Ici se trouve un *lien* à la Basse qui attache la première Période à la seconde. Après les deux bonnes marches de Basse continue *ré, ut si^b, la sol, la ré: ré, ut si, si^b la, la si^b, ut* ré, sol la, la ré*, Mozart n'étant pas dans le dessein de s'élever et de faire du fracas, ne pouvait rien placer de mieux qu'une *tenue* de Dominante. On peut regarder cette *tenue* comme existant pendant toute la deuxième Période, durant laquelle on pourrait toujours faire entendre un *la*; car les petites interruptions que l'on y trouve, ne sont là que pour éviter la monotonie.

Cette seconde Période contient six petits vers; depuis le troisième jusqu'au huitième inclusivement. Le premier se termine sur la quinte de la Dominante *mi*, qui porte sur *la ut* mi*, Accord parfait majeur de la Dominante.

Le second se termine de même; mais en outre que par cette répétition le repos acquiert plus de force, il en tire encore davantage de la tournure de la phrase de Chant qui est d'une plus grande expression au quatrième vers qu'au troisième. *La, ré ré ut*, si^b la, sol sol, fa mi.*

Le cinquième vers est une sorte de complément du quatrième; il est successivement répété par les quatre Parties, et c'est sur la dernière note de cette répétition placée à la Basse dans le huitième vers, que l'auteur a placé la Transition par laquelle il passe de *ré* mineur en *fa* majeur. Assurément, ce

changement de Ton serait des plus ordinaires , si *Mozart* n'eût pris soin de l'opérer dans le moment le plus inattendu. C'est ainsi que ne voulant pas s'écarter d'un chemin battu , parce qu'il est le véritable , il supplée au piquant de la nouveauté par le plaisir de la surprise , en nous transportant , d'un coup de baguette , dans un lieu où il eût pu nous conduire par la porte, qui est connue de tout le monde, et ouverte à tous.

La troisième Période contient le neuvième , le dixième , le onzième et le douzième vers.

Le premier hémistiche du neuvième vers se termine au chant sur *mi^b* , septième mineure chromatique du ton de *fa* majeur , qui porte sur l'Accord de fausse quinte *la fa ut mi^b*. Beaucoup de Musiciens prenant ce *mi^b* pour une note diatonique se croiront là en *si^b* majeur , mais ils auront tort. Pour que cet endroit fût en *si^b* majeur , il faudrait que le vers se terminât dans ce même Ton de *si^b* , et il se termine , au contraire , en *fa* majeur , sur l'Accord de fausse quinte *mi sol ut si^b* (1).

Cette manière de suspendre plusieurs fois le sens de la phrase par une fausse quinte ou toute autre dissonnance , et de rendre le vers suivant nécessaire à son complément, est d'un grand Musicien, comme il est d'un bon poète d'éviter de faire toujours tomber ses vers deux à deux.

Après le Repos de Dominante qui termine le

(1) Je dis *mi sol ut si^b* et non *mi sol si^b ut* , pour suivre la Partition dans laquelle le *si^b* est la note la plus aiguë : c'est ainsi que j'en ai usé dans beaucoup d'autres endroits de cette analyse.

dixième vers , l'auteur aurait pu faire une *tenue* de Dominante qui eût occupé le onzième et le douzième vers ; mais il s'en est abstenu , parce qu'il avait déjà employé ce moyen aux troisième et quatrième vers. Il n'a cependant fait ici que déguiser cette *tenue* , qui , au fond , existe ; mais le moyen qu'il a employé est ingénieux et bien dans la nature. Il fait prendre la parole à la Basse , qui dit : *ut si[♯] si[♯] la si : ut :* les violons y répondent. Ensuite l'Alto dit : *ut ré^b ré^b ut ré^b ut* , et les violons répondent une seconde fois.

Le douzième vers pourrait être mis à la place du onzième , et celui-ci à la place du douzième ; mais la graduation serait manquée ; les coups les plus forts seraient frappés les premiers. D'abord , sous le rapport de l'Harmonie , parce que l'Accord de fausse-quinte *si[♯] ré fa sol* ou *si[♯] fa sol ré* est bien moins énergique que celui de quinte juste et sixte superflue *ré fa la^b si[♯]* ; et sous le rapport de la Mélodie , parce que le chant *ré sol sol la sol* est bien moins expressif que celui *fa si[♯] si ut*. Non-seulement ce dernier l'emporte sur l'autre par ses intervalles , par la fausse quinte *fa si[♯]* qui porte sur un *ré^b* , qui va descendre d'un semi-ton , et le *si[♯]* monter à l'*ut* , mais encore par l'élévation de ses intervalles , qui sont une tierce au-dessus du premier chant *ré sol sol*.

La quatrième Période est très-courte : elle n'est composée que du treizième et du quatorzième vers. On pourrait à la rigueur retrancher cette Période , mais ce serait grand dommage , car c'est l'une des plus savantes de ce morceau. Elle est dialoguée d'une manière bien serrée et bien pressante. On ne rencontre pas de telles phrases dans les ouvrages des

hommes qui ne joignent pas la science au génie , le génie à la sensibilité ; la science de ce passage consiste dans les imitations et dans la manière dont elles sont distribuées et écrites ; la sensibilité , dans le chant du premier violon , pendant tout le treizième vers , unie à toute l'exaltation du génie , pendant le quatorzième.

Le treizième vers se termine sur la septième de la dominante *ut mi sol si^b* , qui suspend le sens de la phrase. Ce sens se termine au dixième vers par un repos de tonique amené selon la grande formule des repos de Période qui ont lieu sur la note principale du Ton , *la si^b ut ut fa*.

La cinquième Période contient le quinzième et le seizième vers. Ce sont deux grands vers , dont la césure a lieu sur la cadence rompue *ut mi sol si^b ré fa la* , et qui se terminent par un repos sur la Tonique.

Ces deux vers sont faits sur l'une des grandes et belles marches de Basse continue *la si^b , ut ré ; la si^b , ut fa*. Ces deux marches sont très-fréquentes ; mais le lever du soleil l'est aussi , et n'en est pas moins beau , quoiqu'il ait lieu chaque jour.

Le chant , déjà noblement orné au quinzième vers , est plus travaillé et plus élégant encore au seizième.

La sixième Période est une petite Période qui ne contient que le dix-septième et le dix-huitième vers. Elle n'est en quelque sorte que le complément de la grande Période qui précède. Ces deux petits vers , qui sont la répétition l'un de l'autre , se terminent sur la tonique , selon la formule des finales. Pour éviter la monotonie d'une répétition exacte , l'auteur n'a fait entrer le premier violon qu'à la chute du dix-sep-

tième vers et à l'octave au-dessus du second violon.

La septième Période est aussi du nombre des petites. Elle contient le vingtième et le vingt-unième vers.

Dans ces deux vers, qui sont la répétition l'un de l'autre, c'est le premier violon qui chante le premier. Le second violon répète au vingtième vers ce que le premier violon vient de dire, mais à l'octave au-dessous. L'Alto, qui fait la Basse au dix-neuvième vers, fait le second au vingtième, dans lequel le violoncelle reprend la parole.

La neuvième Période contient les cinq derniers petits vers de la première Reprise. Cette Période n'est guère que le complément de la précédente, dans le vingt-unième et vingt-deuxième vers. Dans le vingt-troisième, vingt-quatrième et vingt-cinquième vers, elle n'est qu'un *lien* qui rattache la fin au commencement de la première Reprise.

Le vingt-unième et le vingt-deuxième vers finissent chacun aussi par un Repos sur la Tonique; mais ici, au lieu d'une grande marche de Basse, il n'y a plus que deux mots, qui sont la répétition des deux derniers de la phrase précédente *ut fa, ut fa*; autrement, tant de repos de Tonique de suite feraient longueur et produiraient la satiété : c'est ce qu'il est essentiel d'éviter.

Le vingt-troisième, le vingt-quatrième et le vingt-cinquième vers ne sont que l'imitation du vingt-unième; mais dans le vingt-unième et le vingt-deuxième, le second Violon, l'Alto et la Basse ne parlent qu'après le premier, et y font une réponse. Dans les trois derniers au contraire, le second violon et l'Alto disent deux mots pendant que le premier Violon parle, et la Basse seule répond à ce dernier

et aux deux autres Parties par *fa fa, mi mi, la ré*, imitations de ce que l'Alto et le second Violon disent deux Croches avant, et de ce que la Basse elle-même a dit dans le vingt-unième et vingt-deuxième vers.

DE LA BASSE FONDAMENTALE.

Si j'ai placé ici une *Basse fondamentale* au-dessous de cette Partition, ce n'est pas comme une preuve de la légitimité des accords qu'elle contient; c'est pour montrer que l'on peut réduire de beaucoup le nombre de ces Accords, en les ramenant à leur ordre fondamental et originel.

Pour n'avoir plus à revenir sur cet article, je vais examiner les six règles que l'on trouve dans le *Dictionnaire de Musique* de J.-J. Rousseau, sur la marche que doit tenir la Basse fondamentale.

Première Règle.

« La Basse fondamentale ne doit jamais sonner » d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton » où l'on est, ou de celui où l'on veut passer; c'est » la première et la plus indispensable de toutes les » règles auxquelles cette Basse est assujétie. »

Cela est vrai selon la manière dont je l'entends, mais non selon ce que *Rameau* a prétendu exprimer; car il regarde toutes les *Notes chromatiques* comme étrangères au Ton; tandis qu'elles ne le sont qu'au genre diatonique seulement, parce que ce genre n'admet en Ut que les sept quintes *fa ut, ut sol, sol ré, ré la, la mi, mi si, si fa*.

La dernière quinte, qui est fausse ou mineure,

est la borne du Ton, quand il est considéré diatoniquement, et comme ne renfermant que sept Cordes.

Mais le genre chromatique ne commence précisément qu'où le diatonique finit, et de la manière suivante, pour le chromatique ascendant.

Fa ut sol ré la mi si ; fa ut* sol* ré* la* mi* si*.*

Les sept dernières cordes, prises à part, sont diatoniques comme les sept premières. Mais comme nuances des sept premières, et comme leur étant subordonnées, elles sont toutes chromatiques, et le sont en raison du rang qu'elles occupent : en sorte que le *fa** est en *ut* majeur la note la moins chromatique, et le *si** la note la plus chromatique.

Le chromatique descendant se prend au rebours.

EXEMPLE : *Si mi la ré sol ut fa ; si^b mi^b la^b ré^b sol^b ut^b fa^b.*

Ainsi, au lieu de sept cordes, la B. F. peut en avoir vingt-une.

Deuxième Règle.

« Sa marche doit être tellement soumise aux lois
» de la Modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre
» l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre ;
» c'est-à-dire que la Basse fondamentale ne doit ja-
» mais être errante ni laisser oublier un moment
» dans quel Ton l'on est. »

Cette règle est vraie aussi, mais dans un sens beaucoup plus étendu que celui qu'on a voulu y attacher.

Il me semble que M. *Framery*, dont je partage l'opinion sur beaucoup de choses, n'a pas saisi ici le véritable état de la question dans la critique qu'il a faite de cette règle dans l'*Encyclopédie méthodique*.

Voici ses propres expressions :

Après avoir dit que la deuxième règle sur la B. F. n'a pas le même degré de vérité que la première, il ajoute :

« Il n'y a, dans une Gamme, que quelques notes
 » caractéristiques qui puissent servir à déterminer le
 » Ton, et encore ne le font-elles pas d'une manière
 » si distincte, que l'oreille n'y puisse être trompée.
 » La note sensible, par exemple, en faisant dési-
 » rer la Tonique sur laquelle elle monte ordinaire-
 » ment, y produit un Repos qui donne le senti-
 » ment de cette Modulation. Mais qu'est-ce qu'une
 » note sensible ? C'est une note qui n'est séparée
 » de la note supérieure que d'un semi-ton majeur.
 » Chaque gamme majeure offre deux Notes sem-
 » blables, puisqu'il n'y a qu'un semi-ton de la troi-
 » sième à la quatrième, comme de la septième à
 » la huitième. Ainsi, quand on monte la gamme
 » d'*ut*, on donne aussi-bien l'impression du ton de *fa*
 » dans le passage de *mi* à *fa*, que celle du ton d'*ut*
 » dans le passage de *si* à *ut*. Il est vrai qu'on dis-
 » tingue ces deux modulations l'une de l'autre, par
 » l'emploi qu'on fait dans la première de la fausse
 » quinte *si^b* qui n'est point une note de la gamme
 » d'*ut*. Mais s'il faut deux notes simultanées, c'est-
 » à dire un accord, pour déterminer une modula-

» tion , comment le pourra-t-on faire *avec les notes*
 » *isolées de la Basse fondamentale ?* »

On voit , par ce qui précède , que M. Framery prétend qu'il n'y a dans une gamme que quelques notes caractéristiques qui puissent servir à déterminer le Ton. Je vais plus loin ; je soutiens , moi , qu'il n'en est aucune , *prise isolément* , qui puisse caractériser un Ton quelconque.

Il prétend aussi qu'une *note sensible* est celle qui n'est séparée de la Note au-dessus que par un semi-ton majeur ; et moi , je dis que ce n'est pas comme semi-ton qu'une note est sensible , puisqu'elle a cela de commun avec la troisième note du Ton (ce que remarque très-bien M. Framery) , mais comme formant une fausse quinte avec la quatrième note du Ton *si fa*. Ainsi , *sans fausse quinte* , ou sans triton , qui est son renversement , *point de note sensible* , point de Ton exclusivement caractérisé. (*Voyez page 189 , 214 et suivantes de ce Cours.*)

Le passage *sol la si ut ré mi* , est aussi bien en *sol* majeur qu'en *ut* majeur : mais *sol la si ut ré mi fa* est exclusivement en *ut* majeur , *si ces Notes sont toutes diatoniques*. Comment peut-on s'assurer qu'elles sont toutes diatoniques ? Cela est prouvé chaque fois que rien de ce qui précède n'annonce le contraire. Pourquoi la fausse quinte diatonique directe ou renversée , peut-elle seule caractériser un Ton ? Parce qu'elle est seule *de son espèce* , dans un Ton , et qu'elle est *différente dans chacun*. Mais la *fausse quinte diatonique* caractérise-t-elle le *Mode* ainsi que le Ton ? Non. Pour que le Mode soit caractérisé , il faut que la tierce ou la sixte se fasse

entendre, comme dans *si ut ré MI fa*, ou dans *si fa sol LA sol sol ut*; phrases qui sont dans le Mode majeur d'*ut*.

Si ut ré MI^b fa, *si fa sol LA^b sol sol ut*. Ces deux dernières sont en *ut* mineur, parce que le Mode mineur y est indiqué, dans l'une par *mi^b*, et dans l'autre par *la^b*.

Un seul Accord peut donner l'idée du mode et du Ton. Celui *si ré fa la*, pour le Ton et pour le Mode majeur d'*Ut*; savoir : pour le Ton, par la fausse quinte *si fa*; pour le Mode majeur, par la sixte majeure *la*.

Pour le Mineur, par *si[♯] ré fa la^b* par *si[♯] fa* pour le Ton; par *la^b* pour le Mode. Le Ton et le Mode mineur sont cependant plus précisément indiqués encore par *si[♯] ré fa la^b* que le majeur par *si ré fa la*, parce que celui-ci pourrait être considéré comme l'accord de septième de la seconde note en *LA* mineur; au lieu que chaque fois que l'accord de septième diminuée *si[♯] ré fa la^b* est diatonique, il ne peut être qu'en *ut* mineur. Pour que le Ton et le Mode majeur soient exclusivement signalés, il faut donc deux Accords, comme *si ré fa la*, *si ré sol*; ou *sol si ré fa*, *sol ut mi*.

La Basse fondamentale n'est pas non plus composée de notes isolées, mais de Notes qui ont ordinairement des rapports suffisans entr'elles pour faire connaître par leur succession le Ton et le Mode où l'on est. D'ailleurs, quand *Rousseau* a dit, d'après *Rameau*, que la Basse fondamentale devait sans cesse rappeler le Ton où l'on est, il n'a pas prétendu que chaque note, prise isolément, pût remplir ce but : c'eût été une méprise trop grossière; mais il a voulu dire qu'une

fois le Ton établi, chaque Note de Basse fondamentale, accompagnée de son Accord, devait en fortifier l'idée, ou du moins, la conserver jusqu'à ce qu'il plût au compositeur de présenter un autre Ton.

M. Framery a très-grande raison lorsqu'il combat l'opinion erronnée qu'il n'y a que la Tonique qui doive porter un accord parfait; c'est à jñste titre aussi qu'il conteste aux partisans de la Basse fondamentale, le droit de supposer des septièmes ou d'autres notes où elles n'existent pas, parce que toute supposition de cette espèce peut dénaturer le fond de la chose. Mais il se trompe quand il apporte en preuve contre la Basse fondamentale l'exemple ci-après : *ut sol mi la fa ré sol ut*. En supposant que chacune de ces Notes soit fondamentale, et qu'elle porte son accord parfait, cette marche n'est point du tout vague, comme le prétend M. Framery, car le Ton et le mode majeur d'*ut* y sont très-clairement et exclusivement établis, mais cela prouve seulement que le Ton ne change pas à chaque fois qu'un autre Accord parfait que celui de la Tonique se fait entendre. Cette dernière vérité, comme le remarque très-bien M. Framery, a été sentie même par M. de Béthisy, « qui reconnaît » que les notes qu'il appelle *censées Toniques* peuvent porter l'Accord parfait sans donner l'expression d'aucun mode. » Or, dans la suite de notes » *ut sol mi la fa ré sol ut*, (conclut M. Framery) » la Basse fondamentale laisse certainement oublier » dans quel ton l'on est. »

Je nie formellement deux choses ici; la première, que les notes *censées Toniques*, qui portent un accord parfait, ne donnent l'impression d'*aucun*

Mode. Elles ne donnent point l'impression d'un Ton à elles, mais elles conservent celle du Ton auquel elles appartiennent. La seconde, que la Basse fondamentale *ut sol mi la fa ré sol ut* laisse oublier le Ton où l'on est.

Il est certain qu'un Accord parfait isolé ne peut assurer l'idée d'un Ton quelconque, non seulement sur une note *censée tonique*, mais même sur une tonique véritable; aussi n'est-ce pas isolément qu'il faut juger un Accord parfait, mais avec et par ce qui le précède ou le suit: autrement on n'aurait que des présomptions et point de certitude. C'est de cette manière aussi qu'il faut juger, soit la Basse fondamentale toute seule, soit accompagnée de ses Accords.

OBSERVATIONS.

On ne devrait dire, telle note porte l'*Accord parfait*, que quand l'accord désigné est celui de la Tonique, parce que cela signifie alors l'accord parfait par excellence. Dans tout autre cas, on devrait dire: telle note porte *son* accord parfait, ou porte *un* accord parfait, et non pas dire: la troisième ou la sixième note peut porter l'accord parfait, car l'article *le* indique qu'il n'y en a qu'un seul: c'est ainsi qu'on dit le roi ou l'empereur, en parlant de celui qui règne dans le pays qu'on habite. Hors ce cas, on est obligé d'expliquer de quel roi ou de quel empereur on veut parler, parce qu'il y en a plus d'un; mais on n'est pas dans la même obligation à l'égard du Pape, parce qu'il est le seul revêtu de cette dignité. Quand on croyait qu'il n'y avait qu'un accord parfait dans chaque Ton et que la Tonique seule était en droit de le porter, il n'y avait point alors d'équivoque à craindre, et cette

expression l'*Accord parfait* était bonne dans tous les cas ; mais aujourd'hui qu'on en reconnaît six diatoniques dans chaque Ton , plus les chromatiques , il faut nécessairement des précautions pour ne pas confondre l'un avec l'autre.

Troisième règle. (Dictionnaire de Musique.)

« La B. F. doit s'assujétir à la liaison des Accords » et à la préparation des Dissonnances : préparation » qui n'est qu'un des cas de la liaison , et qui , par » conséquent , n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. »

Selon nos législateurs en Musique , il ne faut pas qu'un Accord se fasse entendre après un autre , s'il ne renferme *au moins une note du précédent* ; et c'est-là ce qu'ils appellent *liaison*. Mais cette règle est bien loin d'en être une de rigueur , et qu'on ne puisse enfreindre on ne la pratique au contraire , que parce que les Accords se trouvent naturellement disposés à cette liaison , et que parce qu'il serait souvent plus difficile de l'éviter qu'il ne l'est de l'observer.

Dans les sept Accords de deux tierces *ut mi sol , ré fa la , mi sol si , fa la ut , sol si ré , la ut mi , si ré fa* , il y en a quatre qui forment nécessairement liaison avec l'Accord parfait de la Tonique. Mais ce qu'il y a de fâcheux *pour la liaison* , c'est que les Accords qui sont doublement liés sont les moins agréables : tel est l'Accord *mi sol si* , lié avec *ut mi sol* , par *mi* et *sol* ; *la ut mi* , lié avec *ut mi sol* par *ut* et *mi*. Les deux Accords qui n'ont qu'une seule note de liaison sont beaucoup plus agréables à en-

tendre après *ut mi sol* que les précédens. Ce sont *fa la ut* et *sol si ré*.

Ré fa la, qui n'a point de liaison (de cette espèce) avec *ut mi sol*, fait aussi plus de plaisir à entendre après ou avant *ut mi sol* que *mi sol si*.

Exemple : *mi sol ut-fa la ré ; fa la ré-mi sol ut*.

Si ré fa, qui n'a point de liaison avec *ut mi sol*, fait aussi plus de plaisir après ou avant *mi sol ut* que *mi sol si*.

Exemple : *mi sol ut, ré fa si ; ré fa si, mi sol ut*.
Ce qu'il y a de bien remarquable, c'est que quand l'Accord *ré fa la* est lié avec celui de la Tonique par la septième *ut* ajoutée à *ré fa la*, il est alors plus dur que sans cette liaison :

Exemple : *mi sol ut, fa la ut ré*.

Que conclure de tous ces faits qui sont en opposition avec la règle ? Que cette règle est évidemment fausse, et que la *liaison*, commandée par nos législateurs, n'est pas la vraie liaison, s'il en existe une.

Quelle est donc la véritable liaison ?

C'est celle dont j'ai parlé sous le nom d'*Affinité* ou d'*Attraction* : elle consiste dans le contact des Notes de l'Antécédent avec celles du Conséquent. (Relisez les pages 52 et 53.)

L'Accord *ut mi* fait grand plaisir après celui *si ré fa*, parce que le *si* n'est qu'à un semi-ton de l'*ut*, le *fa* qu'à un semi-ton du *mi*. Le *ré*, passant à l'*ut* ou au *mi*, n'est pas d'un effet aussi agréable, aussi piquant, parce qu'après ce *ré* il y a à monter ou à descendre d'un Ton, *ré mi*, ou *ré ut*; mais ce *ré* fait cependant très-bien dans l'Accord *si ré fa*, parce qu'il met le *si* et le *fa* en Harmonie, en formant une tierce avec l'un et avec l'autre.

Ce qui prouve sans réplique que l'effet du passage d'un Accord Antécédent à un Conséquent dépend du contact ou du plus grand nombre de semi-tons possibles, c'est que cet effet croît en raison du nombre de ces semi-tons.

Le passage de fa^{la} à sol^{si} déplaît à l'oreille, parce que dans ce passage il n'y a point de semi-ton. Celui $fa^{la} \times sol^{si}$ lui plaît par le semi-ton $fa \times sol$.

Le passage de $fa\ la\ ut$ à $sol\ si$ plaît moins que celui de $fa \times la\ ut$ à $sol\ si$, parce que dans le premier cas il n'y a qu'un semi-ton, $ut\ si$, et que dans le second il y en a deux, $fa \times sol$ et $ut\ si$.

Le passage de $la^b\ ut\ fa$ à $sol\ si\ sol$ plaît moins que celui de $la^b\ ut\ fa \times$ à $sol\ si\ sol$, parce que dans le premier il n'y a que deux semi-tons, $la^b\ sol$ et $ut\ si$, et que dans le second il y en a trois, $la^b\ sol$, $ut\ si$ et $fa \times sol$, et ainsi du reste.

Cependant l'effet du passage d'un Accord à un autre ne tient pas uniquement au nombre des semi-tons qui se trouvent dans ce passage; mais il dépend aussi des cordes du Ton sur lesquelles il s'opère.

Par exemple, le Ton d' ut , une fois établi dans l'oreille, le semi-ton $si\ ut$ fera plus d'effet que celui $mi\ fa$. D'où cela peut-il provenir? De ce que l'un conduit à la Tonique, qui est la note principale du Ton, tandis que l'autre ne mène qu'à la quatrième note de ce même Ton, qui n'est que la troisième en dignité.

L'effet change aussi selon la nature de l'Accord antécédent et selon la nature du conséquent.

Par exemple, l'effet de $mi\ fa$ n'est pas le même que celui de $fa\ si$. Dans le premier cas, on passe d'une consonnance à une dissonnance; dans le second, on passe d'une dissonnance à une consonnance. Dans le

premier cas le sens n'est que suspendu, dans le second il est achevé. Je n'étendrai pas davantage cette digression, me proposant de traiter ce sujet, plus à fond, dans un autre article.

Nous avons démontré que la règle qui prescrit la *liaison*, telle que *Rousseau* la veut, est tout au moins aussi fausse que celle qui la proscrireait.

Examinons maintenant si le précepte sur la *préparation des dissonances* est mieux fondé.

Rousseau dit « que cette préparation n'est qu'un » des cas de la *liaison*, et n'est jamais nécessaire » quand la liaison peut exister sans elle. »

Puisque nous avons fait voir que la liaison n'est pas nécessaire dans le passage d'un Accord à l'autre, si elle le devient pour préparer une dissonnance, ce ne sera pas comme *liaison*, ce sera comme *préparation*.

Mais il en est à-peu-près de ce dernier précepte comme du premier. La préparation dont parle *Rousseau* ne s'observe pas comme loi, mais comme étant dans un grand nombre de cas une chose aussi inévitable que la liaison.

C'est en confondant le fait avec le droit que l'on a établi la règle de préparation qui dit que *toute note qui doit former septième sur le tems fort doit avoir été entendue comme consonnance sur le tems faible*.

Cela arrive en effet de cette manière dans une progression d'Accords de septième par quinte en descendant. Comme *pl. 12, fig. A*, où le *mi* de *fa la ut mi* a été entendu comme tierce dans l'Accord *ut mi sol*; où la septième de l'Accord *si ré fa la* est entendue comme tierce de *fa* dans l'Accord *fa la ut mi*; et ainsi des autres.

Dans une suite de quarte et quinte, comme *fig. G*.

de la même planche, où l'*ut* qui vient d'être entendu comme octave se fait entendre comme quarte, dissonne à demi avec le *sol*, et dissonne tout-à-fait avec le *ré*. Comme dans l'exemple H, où l'*ut* qui se fait entendre comme quarte sur *sol* de la Basse et comme septième sur le *ré*, a été entendu immédiatement avant comme octave sur l'*ut*.

Ce qui a pu donner lieu de croire que la préparation n'est qu'un des cas de la *liaison*, c'est que par fois, comme dans la *fig. G*, *pl. 12*, sur la septième note de la Basse *si*, il n'y a pas de préparation de la septième *si la*, mais liaison de l'Accord précédent avec le suivant par le *fa*. Cependant si on peut faire cet Accord après un autre, sans *liaison* et sans *préparation*, que faudra-t-il en conclure, sinon que la liaison et la préparation ne sont pas nécessaires? C'est précisément ce qui arrive. On passe très-bien, sans liaison et sans préparation, d'*ut mi sol* à *si ré fa la*^b; on passe de même d'*ut mi sol* à *si fa la*.

N. B. Je retranche le *ré* de l'Accord *si ré fa la*, parce que ce *ré*, après *ut mi sol*, nuit à l'Unité par les deux Quintes immédiates *ut sol* et *ré la*. Ces deux Quintes sont cependant évitables en faisant passer ^{mi}_{ut} à ^{ré}_{si} et ^{sol}_{mi} à ^{fa}_{la}. Il y a alors deux Parties qui font le *mi* dans *ut mi sol*, dont l'une descend à *ré* et l'autre monte à *fa*; mais *si fa la* a toujours plus de douceur avant *ut mi sol* que *si ré fa la*, parce que la quinte majeure, *ré la*, de cet Accord a peu de subordination.

On passe fort bien aussi, sans liaison ni préparation, de *la ut mi* à *sol si ré fa*: l'*ut* est fait par deux parties; ^{ut}_{la} descendent à ^{si}_{sol}, et ^{mi}_{ut} montent à ^{fa}_{ré}.

Il est donc indubitable que s'il est une préparation qui soit nécessaire dans le passage d'un Accord à un autre, ce n'est pas la préparation qui fait l'objet de la troisième règle établie sur la marche de la Basse fondamentale.

En existe-t-il une autre ?

Oui ; et cette préparation consiste dans les précautions que l'on est forcé de prendre pour maintenir l'unité de Ton , de Mode et de Voix. Elle a lieu dans la Mélodie aussi bien que dans l'Harmonie.

C'est ce qui sera démontré dans le second volume de cet ouvrage.

Examinons maintenant la quatrième et la cinquième règles sur la Basse fondamentale.

Quatrième règle.

« Après toute Dissonnance, la B. F. doit suivre le » progrès qui lui est prescrit par la nécessité de sauver » la dissonnance ».

D'après cette règle, il semble qu'on ne doive s'occuper que de faire monter ou descendre la note qui fait septième dans un Accord ; mais on peut prouver qu'il est des cas où cette septième n'a point à se sauver, et que c'est, au contraire, aux trois autres parties à le faire, comme dans le passage de *ré fa la ut* à *mi sol ut*. Mais aussi, vous diront *Rameau* et ses disciples, dans ce cas-là, ce n'est pas la septième *ut* qui dissonne, c'est la sixte *ré* ; car c'est ce que nous appelons alors le *double emploi*, l'Accord fondamental de *sixte ajoutée* à l'Accord parfait de la quarte, *fa la ut ré*. Croyez-vous, messieurs, que je puisse être la dupo

d'une escobarderie aussi manifeste ? Hé bien ! je suppose pour un moment votre *double emploi* duement établi ; oserez-vous dire que l'Accord de septième diminuée *si^b ré fa la^b* passant à *ut fa la^b* est aussi un *double emploi* ?

Il est donc incontestable que toutes vos règles *prétendues générales*, ne sont que des règles très-particulières, et que lorsque vous les avez établies, vous ne connaissiez ou n'aviez présent à l'esprit que la moindre partie des marches Harmoniques. De-là ce nombre infini de licences que vous êtes forcés d'admettre, et dont aucune ne doit avoir lieu quand les lois ont prévu tous les cas.

Cinquième règle.

« La Basse F. ne doit marcher que par intervalles »
 » consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de »
 » cadence rompue, ou après un accord de septième »
 » diminuée, où elle monte diatoniquement : toute »
 » autre marche de la B. F. est mauvaise ».

Non seulement cette règle est au-dessous de ce qui se fait de nos jours et dans chaque morceau de musique, mais elle est en opposition avec cent endroits des ouvrages du grand *Rameau* lui-même.

Avant d'asseoir des règles, Messieurs, vous auriez dû au moins essayer si elles'accordaient avec tous les cas possibles. Mais point du tout ; vous avez eu une idée, que vous avez cru grande, vous l'avez appliquée à ce qu'on appelle *la règle de l'octave*, et peut-être à quelques autres cas, mais en petit nombre, et puis vous en avez fait une règle générale.

Votre *double emploi*, établi après vos règles, est-il

autre chose qu'une preuve de votre imprévoyance ? Si l'Accord *fa la ut ré* était , en *ut* majeur , le seul Accord de quinte et sixte majeure qui existât , ce serait tout au plus si l'on devrait se prêter à l'idée de *Rameau* qui ne tend qu'à montrer que la B. F. ne peut procéder par degrés conjoints ; chose absolument fautive et même futile , et qui renverse ce principe si vrai , si lumineux , établi par *Rameau* lui-même , qu'il n'est d'accords fondamentaux que ceux qui ne présentent que des tierces placées l'une sur l'autre , et , en conséquence , que tous les autres Accords ne sont que des renversemens de ceux-ci.

Mais puisqu'il y a sept notes diatoniques , et que chacune a son accord de septième , il y a aussi sept Accords de quinte et sixte qui ont entre autres les deux manières de se sauver de l'Accord *fa la ut ré* ; ainsi donc , au lieu d'un double emploi , il faut en admettre sept , sans faire entrer en ligne de compte tous ceux que fournit le genre chromatique.

A supposer cependant qu'on ne veuille faire cet honneur qu'aux accords parfaits majeurs auxquels la sixte est ajoutée , il en faudra toujours reconnaître trois , *fa la ut ré* , *ut mi sol la* et *sol si ré mi*.

Mais il y a un reproche plus grave encore à faire à *Rameau* et à ses continuateurs , c'est celui d'avoir publié qu'il y a une infinité de passages dans la Musique qui ne sont positivement dans aucun Ton , erreur par laquelle ils se sont entretenus dans la précédente , et à laquelle nous devons la dénomination de *dominante simple* inventée par *Rameau* , et celle de *note censée Tonique* , qui en est une conséquence , et qui fut inventée par M. de Béthisy.

Qu'est-ce que des *Dominantes* qui ne sont pas des

dominantes, et des *Toniques* qui ne sont pas des toniques?

Les Notes qui ne sont ni dominantes ni toniques véritables, sont véritablement ou des secondes notes du Ton, des troisièmes, des quatrièmes, des sixièmes, ou des septièmes.

Dire qu'il est des passages qui ne sont dans aucun Ton, c'est affirmer qu'il est des choses qui ne sont en aucun lieu. Quoi! parce qu'il est des endroits où le Ton est moins sensiblement indiqué que dans d'autres, faut-il nier pour cela qu'il existe?

N'est-ce pas comme si, se trouvant dans un endroit obscur, on se croyait en droit d'assurer *qu'on est nulle part*, parce qu'on aurait de la peine à dire où l'on est précisément?

On est d'autant moins excusable ici que c'est moins les passages qui manquent de lumières que ceux qui les interprètent.

Je dis donc qu'il ne peut exister de notes *censées toniques* ou *dominantes*, car une chose n'est censée être autre chose que ce qu'elle est réellement, que pour celui qui ne la connaît pas, ou pour celui qui feint de ne la pas reconnaître.

Qui a donc pu causer une méprise aussi grande que celle dans laquelle sont tombés ces hommes habiles? Un préjugé semblable à celui dont serait imbu quelqu'un qui ne se croirait dans une ville qu'autant qu'il serait dans la rue principale de cette ville.

Ils ont regardé comme étrangers au Ton presque tous les Accords qui ne sont pas employés dans *la règle de l'octave*; règle qui n'est qu'un choix d'Accords, et que l'on peut considérer, si l'on veut, comme la rue la plus fréquentée de la Musique.

M. Delaire publia cette formule Harmonique en 1700 , à ce que rapporte J.-J. Rousseau.

Selon cette règle , *pl. 30 , fig. C* , la Tonique ne porte qu'un seul Accord , son Accord parfait. En *ut* , *ut mi sol ut*.

La seconde note ne porte que l'Accord de petite sixte majeure , *ré fa sol si* , second dérivé de l'Accord de septième de la dominante.

La troisième note ne porte que celui de sixte *mi sol ut* , premier dérivé de l'Accord parfait *ut mi sol*.

La quatrième porte celui de quinte et sixte , ou grande sixte , en montant. En descendant elle porte celui de Triton.

La cinquième porte en montant son Accord parfait ou celui de quarte et sixte.

La sixième note du Ton porte , en montant , celui de sixte.

La septième celui de fausse quinte.

L'Octave ou la huitième note n'étant que la répétition , la réplique de la Tonique , ou plutôt son image rapetissée de moitié , elle porte l'Accord parfait , comme la première note elle-même , car malgré qu'elle soit la huitième note d'une série diatonique qui commence par la tonique , elle n'en est pas moins la Tonique , comme toutes les octaves , prises à l'aigu ou au grave.

En descendant , il n'y a point de septième note , selon les octavistes , car puisqu'ils prétendent passer en *sol* majeur , le *si* devient alors médiate et comme elle , en effet , elle porte l'Accord de sixte.

Il n'y a point non plus de sixième note en descendant , puisqu'elle est la seconde note du Ton de

sol, et que, comme la seconde note, en montant, elle porte l'accord de petite sixte majeure.

Il n'y a pas non plus de cinquième note en descendant, puisqu'elle est Tonique en *sol*, et porte, comme elle, l'Accord parfait; mais à la quatrième note, on rentre en *ut* par l'Accord de Triton *fa sol si ré*.

Les trois autres Notes portent les mêmes Accords qu'en montant.

A ce petit nombre d'Accords qui n'est fondamentalement composé que de l'Accord parfait de la Tonique, de celui de septième de la dominante, et de celui de septième formée en partant de la deuxième note du Ton, ajoutez l'Accord parfait de la sixte qui forme la cadence *rompue* quand il est amené par celui de septième de la dominante, celui de septième diminuée et celui de sixte superflue, soit avec quinte juste, soit avec quarte superflue, et vous aurez à-peu-près tous ceux reconnus par nos théoriciens comme appartenant véritablement au Ton.

Tous ceux qui composent les rues collatérales et transversales, sont, selon eux, dans la région des *censées* Toniques et des dominantes *simples*.

Les Accords chromatiques sont pris la plupart pour des Accords diatoniques, et en conséquence ils les croient dans des Tons auxquels ils n'appartiennent pas.

Tel est l'Accord de septième de la seconde, dans lequel on trouve la quatrième note chromatique *fa**, *réfa** la *ut* placée sur la sixième Note de la gamme en descendant, et qui est regardé comme celui de septième de la Dominante en *sol*.

D'après ce système , on change trois , quatre , cinq et six fois de Ton dans un vers musical.

M. Framery va jusqu'à dire que l'Accord de sixte superflue appartient évidemment à deux Tons différens. (*Encycl. Méthodique* , pag. 28 , 2^e. colonne.)

J'avoue que peu d'erreurs m'ont choqué aussi fortement que celle-là : c'est pour moi d'un scandale horrible.

Que deviendrait l'*Unité de Ton* , si un seul Accord pouvait être dans deux Tons à-la-fois ?

Rien ne prouve mieux l'ignorance où l'on est sur la véritable théorie du genre chromatique que cette assertion de M. Framery , aux lumières duquel je me plais d'ailleurs à rendre hommage.

Rameau ne s'est pas contenté d'imaginer le *double emploi* , il a encore prétendu que l'Accord de septième diminuée , *si ré fa la^b* , n'est que l'Accord de septième de la dominante , *sol si ré fa* , qui emprunte le *la^b* pour former l'Accord de seconde superflue *la^b si ré fa*. Avec de semblables suppositions tous les Accords seraient empruntés les uns des autres.

Il faut convenir qu'il faut être bien pauvre en principes pour faire de semblables raisonnemens. Cela me donnerait une idée bien désavantageuse de *Rameau* , si je ne savais pas combien un grand homme qui quitte la ligne de la vérité , peut dévier et débiter d'inconséquences. Témoin d'*Alembert* qui , dans plus d'un endroit , a cherché à renchérir sur son guide.

Il dit , pag. 91 de ses *Elémens de Musique* :

« A l'égard de l'Accord de septième *sol* si ré fa* ,
 » tout composé de tierces mineures , on peut le re-
 » garder comme formé de la réunion des deux Ac-

» cords de la Dominante et de la sus-Dominante dans
 » le mode mineur.

» En effet, dans le mode mineur de *la*, par exemple,
 » ces deux accords sont *mi sol si ré* et *ré fa la si*, dont
 » la réunion donne *mi sol* si ré fa la* : or si on laisse
 » subsister ainsi cet Accord, il serait désagréable
 » à l'oreille, à cause des dissonnances multipliées *ré*
 » *mi*, *mi fa*, *la sol**, *la si*, *ré sol**; de sorte que
 » pour éviter cet inconvénient, on retranche d'abord
 » le générateur *la* qui est *comme sous-entendu dans*
 » *ré*, et la quinte ou dominante *mi*, dont la note
 » sensible *sol** est censée tenir la place : ainsi, il
 » ne reste plus que l'Accord *sol* si ré fa*, dans lequel
 » la dominante *mi* est regardée comme *sous-enten-*
 » *due*; de manière que cet Accord *sol* si ré fa*,
 » représente l'Accord de dominante tonique *mi sol**
 » *si ré*, auquel on ajoute l'Accord de sous-dominante
 » *ré fa la si*, mais dans lequel la dominante *mi* est
 » toujours censée note principale ».

Quel galimathias ! N'est-on pas tenté d'y ajouter,
 avec *Sganarelle* :

« *Voilà justement ce qui fait que votre fille est*
 » *muette* ».

En effet, qu'est-ce qu'un son générateur qui est
comme sous-entendu, et qu'il faut retrancher ?

Qu'est-ce qu'un accord dans lequel une dominante
 est regardée *comme sous-entendue* ?

On ne conçoit pas que l'esprit d'un d'*Alembert* ait
 pu se payer d'aussi fausse monnaie.

Eh ! Monsieur le géomètre, la vérité n'est pas si
 entortillée que cela ; elle est claire et simple.

Je le répète : la complication est le sceau de l'erreur, et rien ne fut jamais plus compliqué que cette prétendue origine de *sol** *si ré fa*, qui n'en a et n'en doit point avoir d'autre que l'Accord *sol** *si ré fa* lui-même, puisque c'est un Accord fondamental.

D'*Alembert* ne s'arrête pas là, car dès qu'on s'est permis quelques suppositions, il n'en coûte plus rien pour en faire un plus grand nombre ; aussi, ajoute-t-il dans une note, *pag. 92 de ses mêmes Elémens* :

« Nous avons vu que l'Accord *si ré fa la* dans le
 » mode mineur de *la*, peut être regardé comme ren-
 » versé de l'Accord *ré fa la si* ; il semble qu'on peut
 » aussi, en certain cas, regarder cet Accord *si ré fa*
 » *la*, comme composé de deux Accords *sol si ré fa*,
 » *fa la ut ré*, de la dominante et de la sous-domi-
 » nante, dans le mode majeur d'*ut*, lesquels Ac-
 » cords on joint ensemble, après en avoir retranché
 » 1°. la dominante *sol*, représentée par sa tierce
 » majeure *si* qui est censée en tenir la place ; 2°. la
 » la note *ut* qui est sous-entendue dans *fa*, ce qui
 » formera cet Accord *si ré fa la*. L'Accord *si ré fa*
 » *la*, envisagé sous ce point de vue, pourrait être censé
 » appartenir au mode majeur d'*ut* dans certains cas ».

Quelle honte pour la philosophie !

Mais un Accord de septième de dominante *sol si ré fa*, dont on retranche le *sol*, n'est plus un Accord de septième, c'est un Accord imparfait de la note sensible *si ré fa* ; et un Accord de quinte et sixte, *fa la ut ré*, dont on retranche la quinte *ut*, n'est plus que l'Accord parfait *ré fa la*.

Donc il serait déjà beaucoup moins déraisonnable

de faire sortir *si ré fa la* de *si ré fa* et de *ré fa la* que de *sol si ré fa* et de *fa la ut ré*.

Pourquoi à *sol si ré fa la ut* n'ajoutiez-vous pas le *mi*? Alors vous auriez pu faire sortir tous les Accords diatoniques, non de cet Accord, *sol si ré fa la ut mi*, car ce n'en est pas un; mais de cette série de tierces qui contient les sept notes de la gamme.

C'est en effet de ce Type de l'Harmonie qu'ils sortent tous, sans aucune supposition, sans emprunt, sans qu'une note soit censée tenir la place d'une autre, en un mot, sans aucune subtilité quelconque.

Mais il convenait à vos idées, ou plutôt à celles que vous aviez prises de *Rameau*, de faire tout sortir de l'Accord de septième de la dominante et de la fameuse sixte ajoutée.

Que vous ayez été un moment ébloui par ce vain espoir, passe pour cela; mais une tête comme la vôtre aurait dû appercevoir bientôt le faux d'une semblable hypothèse.

En vérité, si d'*Alembert* ne montrait dans ceci une bonne-foi particulière, on serait tenté de croire qu'il a voulu en imposer à ses lecteurs. Mais il est aussi difficile d'accuser sa conscience à cet égard que de disculper son jugement.

Il est faux que la Basse fondamentale ne puisse procéder que par des intervalles consonnans.

La B. F. a tous les mouvemens possibles; en conséquence, vouloir juger de la régularité d'un morceau par la marche de cette Basse, est une prétention dénuée de fondement.

La Basse fondamentale n'a d'autres propriétés que celle d'indiquer la note sur laquelle un Accord est primitivement établi, et de simplifier la connaissance

des Accords , en en diminuant le nombre à certains égards.

Sixième règle.

« La B. F. ou l'Harmonie ne doit pas syncoper ,
 » mais marquer la mesure et le tems par des change-
 » mens d'Accords bien cadencés ; en sorte , par
 » exemple , que les dissonnances qui doivent être pré-
 » parées le soient sur le tems faible , mais sur-tout
 » que tous les repos se trouvent sur le tems fort.
 » Cette sixième règle souffre une infinité d'exceptions ;
 » mais le compositeur doit pourtant y songer , s'il
 » veut faire une Musique où le mouvement soit bien
 » marqué , et dont la mesure tombe avec grace ».

Le précepte d'éviter de faire syncoper l'Harmonie est très-bon. Cependant la Basse fondamentale peut syncoper , même alors que l'Harmonie ne syncope pas ; car quand on passe de l'Accord de septième à l'Accord parfait de la même note ou l'inverse , l'Harmonie ne syncope pas , mais la B. F. syncope.

Exemple : *sol si ré fa—sol si ré : — sol si ré , sol si ré fa*. La B. F. et l'Harmonie peuvent aussi syncoper sans que la Basse-continue syncope.

Quant aux cadences Harmoniques elles doivent être plus ou moins rapprochées , suivant le style du morceau et selon son mouvement ; en sorte qu'une cadence harmonique seule peut occuper plusieurs mesures , ou n'occuper qu'un demi-tems.

Ce qu'on nomme *tems faible* est l'Antécédent d'une Proposition musicale , et ce qu'on nomme *tems fort* en est le Conséquent.

Conclusion sur les six règles de la B. F.

La première, qui dit que la B. F. ne doit sonner que les Notes du Ton où l'on est, n'a pas même besoin d'être énoncée si l'on entend par-là tout ce que l'on doit entendre.

La deuxième, qui soumet sa marche à celle de la modulation, n'est que la répétition de la première.

La troisième, qui ordonne la liaison et la préparation, est inutile ou fausse : inutile pour les endroits où cette liaison ou cette préparation est inhérente à l'Accord ; inutile pour ceux où elle ne se rencontre pas, puisque l'on s'en passe très-bien. Elle est de plus insuffisante , car elle ne dit rien ni de la vraie préparation, ni de la vraie liasion.

La quatrième, qui est relative à la salvation, est aussi insuffisante , en ce qu'elle n'est combinée que sur quelques marches d'Accords et non sur leur généralité.

La cinquième, qui commande à la Basse F. de ne marcher que par intervalles consonnans , est absolument fausse , puisqu'elle proscriit les trois quarts des Accords qu'on emploie avec succès.

Nous venons de voir ce qu'il faut penser de la sixième , en conséquence je n'ajouterai plus rien à cet égard. Il est tems de passer à l'examen des Accords que renferme la B. F. de la première Reprise du *Quatuor de Mozart*.

OBSERVATIONS.

On sait qu'un Accord fondamental, selon les idées reçues, ne présente jamais que deux ou trois tierces l'une sur l'autre.

Deux tierces, dans tous les Accords parfaits ou imparfaits ; et trois dans les Accords de septième. Cependant on en trouvera ici d'une seule tierce que j'ai appelés *semi-Harmoniques*, ainsi qu'il a déjà été dit précédemment. Ces Accords composés d'une seule tierce se trouvent quelquefois sur une *Pédale* ou note d'une longue durée ou répétée beaucoup de fois, qu'on nomme aussi *tenue*. Dans certains cas on trouvera des Accords de quatre tierces, comme *la ut* mi sol si^b*. Cet ensemble de notes peut être considéré comme un Accord de septième et neuvième mineures, ou comme un Accord de septième diminuée, *ut* mi sol si^b*, sur une dominante *la*.

Pour abrégé, au lieu de dire l'Accord parfait de la Tonique, je retrancherai le mot d'Accord, et je dirai Tonique ; au lieu de dire Accord de septième de telle note, je dirai Septième sur telle note.

Premier vers.

1, Tonique. 2, septième sur la Tonique. 3, sur la sixte. 4, tonique. L'Accord *sol si^b ré fa* qui est celui de septième de la seconde note peut être considéré comme non-venu, en regardant $\frac{fa}{re}$ de cet Accord comme prolongés du précédent, pour faire mieux désirer $\frac{mi}{ut*}$ qui sont dans l'Accord qui suit :

5, Septième diminuée sur la quarte chromatique *ut**.

La ut mi sol si^b*, septième et neuvième mineures ; c'est l'Accord précédent de septième dim. prolongé tout entier sur la dominante *la*.

6, Dominante. 7, septième sur la Dominante.

8, Tonique. Suivent sept Accords semi-harmoniques d'une seule tierce. Dans ce vers il n'y a que ces

sept derniers Accords qui dérogent par leur marche et leur composition aux principes de *Rameau* ; aussi ne seraient-ils comptés pour rien dans son système.

Second vers.

1, Tonique. On voit tantôt une note répétée à l'octave dans les Accords parfaits comme *ré* dans *ré fa la ré*, c'est comme s'il n'y avait que *ré fa la*. Mais si cette Basse devait être exécutée, il y aurait bien plus d'unité dans ceux où la note fondamentale est répétée.

2, septième sur la Tonique avec tierce majeure chromatique.

Cet Accord serait pris, par la plupart des musiciens, pour un Accord de septième sur la dominante dans le Ton de *sol* mineur.

3, quatrième note du Ton. J'abrégèrai à l'avenir en disant seulement *quarte*, ce qui vaudra dire, *Accord parfait, formé en partant de la quarte de la Tonique*. J'en userai de même à l'égard de toutes les autres notes du Ton.

4, septième dim. et tierce dim. sur la quarte chromatique. Le *sol** et le *ré* de cet Accord sont prolongés pour retarder le *la* et l'*ut** de l'Accord suivant.

5, dominante. L'Accord de la Tonique, *ré fa la*, qui suit, peut être considéré comme non venu, ou comme un Accord semi-Harmonique *ré fa* sur *la*, à cause de la rapidité avec laquelle ces Accords se succèdent, rapidité qui n'appartient guère qu'à la Mélodie, et aux Accords semi-Harmoniques.

6. La *ut** *sol* *si*^b Accord de septième et neuvième mineures, dont la quinte *mi* est retranchée, ou septième diminuée d'*ut**.

7. Si ⁴ ré fa la, septième mineure et fausse quinte sur la sixième note chromatique.

8, Accord imp. de la note sensible.

9, Tonique. 10, imp. de la seconde. 11, Tonique. 12, Dominante. 13, Tonique. Dans les six Accords numérotés 6, 7, 8, 9, 10, 11, la Basse F. procède cinq fois consécutivement, par degrés conjoints, malgré les règles établies par Rameau.

Résumé sur les Accords contenus dans les deux Vers précédens.

L'Accord parfait de la *Tonique* y paraît onze fois comme Harmonique ou semi-Harmonique. Celui de septième mineure chromatique de la même note deux fois, la première avec tierce mineure diatonique, ré fa la ut, la seconde avec tierce majeure chromatique, ré fa * la ut.

La Dominante y paraît quatre fois avec son Accord parfait, et trois fois avec son Accord de septième.

La note sensible y figure trois fois; l'une avec la septième diminuée ut * mi sol si ^b, l'autre avec sa tierce mi ut *, et la troisième avec son Accord imp. ut * mi sol.

La quatrième note s'y montre une fois avec son Accord de septième; une fois semi-Harmonique, ^{si b} sol; une fois avec son Accord parfait, et la quatrième fois chromatique, et portant septième sol * si ^b ré fa.

La seconde note y figure, d'abord avec sa tierce chromatique ^{sol} mi *, puis avec tierce diatonique ^{sol} mi, et ensuite avec son Accord imparfait mi sol si ^b.

La sixième note s'y montre une fois avec son Ac-

cord parfait *si^b ré fa si^b* ; la seconde fois elle est chromatique et porte son Accord de septième *si[♯] ré fa la*.

La troisième note n'y figure que deux fois, et comme semi-Harmonique seulement *la[♯], la[♯]*.

En concluant du fait au droit, il résulte de ceci que l'Accord de la Tonique est celui qui doit se faire entendre le plus fréquemment ; qu'après lui, c'est celui de la Dominante qui doit figurer le plus souvent ; que la quarte vient ensuite, puis la note sensible, la seconde, la sixième note, et la troisième enfin.

Troisième vers.

1, Tonique. 2, on pourrait ajouter un *si^b* à cet Accord, ce serait alors *mi sol si^b ré*, Accord de septième de la seconde note du Ton qui se ferait entendre sur la *tenue* de Dominante *a*. On peut le regarder aussi comme l'Accord de septième de la dominante *la ut[×] mi sol*, auquel le *ré* résiste pendant le N^o. 2, ce qui fait que cet Accord a un *ré* au lieu d'un *ut[×]*.

Ce *ré* prolongé au-delà de ses limites, se sauve enfin par *ut[×]* au N^o. 4.

4, c'est la septième diminuée *ut[×] sol si^b*, sur la Dominante, ou, si l'on veut, l'Accord de septième et neuvième *la ut[×] sol si^b*. 5, Tonique. 6, Dominante. 7, Tonique. 8, septième diminuée sur la quarte chromatique, dont la première tierce est supprimée, ce qui rend cet Accord plus doux dans son passage au Conséquent, parce qu'on n'y entend pas les deux quintes *fa[♯] si[♯] mi[♯] la[♯]*. Ces deux quintes s'évitent sans retrancher le *si[♯]* de *sol[×] si[♯] ré fa*, comme dans les N^o. 8 et 9 du vers suivant, où le *si[♯]* de

l'Alto ne descend pas au *la*, mais au *mi*. J'avoue cependant que cette manière-là est une espèce de subterfuge, et que le premier violon et l'Alto ne font pas ensemble un bon effet dans le passage de $\overset{fa}{\underset{si}{\text{si}}}$ à $\overset{mi}{\underset{mi}{\text{mi}}}$; parce que le $\overset{fa}{\underset{si}{\text{si}}}$ ne passe pas à son Conséquent naturel, mais descend sur un *mi*, comme le premier violon, et présente ainsi une fausse quinte suivie d'une octave.

Ce défaut est couvert par les autres Parties, ce qui n'empêche pas qu'il n'existe, mais cela empêche du moins qu'il ne soit aussi choquant.

Les quatre vers suivans ne contiennent que des cadences mélodiques, et l'Accord parfait de la Dominante amené par celui de la Tonique.

Neuvième vers. (En fa majeur.)

1, septième sur la Dominante *ut mi sol si^b*. 2, septième mineure chromatique de la Tonique. 3, quarte. 4, septième mineure chromatique de la Tonique. 5, quarte. 6, septième sur la sixte avec tierce majeure chromatique *ré fa^{*} la ut*. 7, septième sur la Dominante. 8, Tonique. 9, septième sur la Dominante.

Dixième vers. (En fa majeur.)

1, septième sur la Dominante. 2, Tonique. 3, cadence semi-Harmonique de la seconde. 3, Tonique de la seconde chromatique avec tierce chromatique $\overset{si}{\underset{sol}{\text{si}}}$ $\overset{b}{\text{sol}}$ $\times$. 5, Tonique. 6, septième sur la Tonique. 7, septième mineure chromatique sur la Tonique, avec quinte superflue *ut^{*}*. 8, quarte. 9, seconde. 10, Tonique. 11, Dominante.

Onzième vers.

Le n°. 1 de ce vers est à-la-fois le n°. 2 du précédent.
2, quarte chromatique mélodique.

3, septième de la seconde avec tierce majeure chromatique *si* ♯.

4, Dominante. 5, Tonique. 6, Dominante.

Douzième vers.

La fin du vers précédent est à-la-fois le commencement de celui-ci. 2, quarte chromatique. 3, Accord de septième diminuée de la quarte chromatique. 4, Dominante.

Treizième vers.

1, Tonique. 2, septième mineure chromatique de la Tonique. 3, quarte, avec tierce mineure chromatique. 4, Tonique avec tierce mineure chromatique.

5, septième de seconde avec tierce majeure chromatique.

Nota. Quand je dis la *tierce majeure chromatique*, c'est toujours de la première tierce de l'Accord dont il est question, et non de la troisième note du Ton. Il faut appliquer cette observation à tous les autres intervalles.

6, septième sur la Dominante. 7, quarte. 8, septième sur la Dominante.

Quatorzième vers.

1, Tonique. 2, septième de la seconde. 3, Tonique. 4, quarte.

5, Tonique. 6, septième sur la Dominante. 7, Tonique.

Quinzième vers.

1, Tonique. 2, septième sur la seconde. 3, septième sur la Dominante. 4, sixième. 5, Tonique. 6, de septième sur la seconde. 7, septième sur la Dominante. 8, Tonique.

Je n'irai pas plus loin, le reste étant assez clair par soi-même, et le devenant plus encore par l'explication des vers précédens.

Résumé des Accords depuis le neuvième vers jusqu'au quinzième inclusivement.

Depuis le neuvième vers, où nous sommes entrés enfa majeur, la Tonique s'est fait voir dix-huit fois accompagnée, soit de son Accord parfait, soit de son Accord de septième.

La Dominante a figuré treize fois et presque toujours accompagnée de son Accord de septième.

La quatrième Note du Ton s'est montrée huit fois, dont quatre accompagnée de son Accord parfait majeur.

La seconde note a été entendue huit fois, deux fois avec son Accord de septième et tierce mineure diatonique, et deux fois avec tierce majeure chromatique.

La sixième note n'a paru fondamentalement que deux fois; la première avec son Accord de septième et tierce majeure chromatique, et la seconde fois avec son Accord parfait et d'une manière pompeuse, pour former la cadence rompue.

La troisième note n'a point paru fondamentalement, ni *la note sensible* non plus.

Nous avons déjà remarqué que l'Accord de la troisième Note du Ton est celui qu'on emploie le moins.

Nous observerons, en outre, que la note sensible doit figurer, fondamentalement, plus souvent en mineur qu'en majeur, à cause de son bel Accord de septième diminuée qui est diatonique dans le mode mineur. Si, dans les deux Modes, elle se montre peu souvent avec son Accord imparfait, c'est que les compositeurs le confondent avec l'Accord de septième de la Dominante, dont il le regarde comme un fragment, et qu'en conséquence de cette opinion ils y ajoutent presque toujours la Dominante.

Dans tous les cas, la Tonique et la Dominante sont les notes qui doivent le plus figurer fondamentalement. Les autres Accords peuvent être plus ou moins rares, suivant la place qu'occupe la Période dans laquelle ils sont employés; mais le plus souvent ils doivent l'être dans la proportion gardée dans le Quatuor de *Mozart*, que nous venons d'analyser en partie.

Il n'est peut être pas inutile que je prévienne encore une fois mes lecteurs que si on exécutait les Accords, comme ils sont écrits sur la Basse fondamentale, ils feraient, pour la plupart, un mauvais effet, par la raison qu'il se trouverait parmi ces accords une grande quantité de notes qui ne seraient pas sauvées, c'est-à-dire que beaucoup de notes antécédentes n'y seraient pas suivies de leurs Conséquentes, et formeraient ainsi des propositions incomplètes; ce qui ne peut que révolter l'esprit, averti de ces fautes par le sens

de l'ouïe ; car ce n'est pas l'oreille qui est blessée , quoiqu'on se serve sans cesse de ces manières de parler , *cela choque l'oreille , cela blesse l'oreille* ; pour qu'elle le fût , il faudrait qu'elle pût juger et comparer : or , comme cet acte n'appartient qu'à l'esprit ou à notre ame exclusivement , il est donc incontestable que c'est l'ame qui est mécontente , chaque fois qu'un sens incomplet ou que deux sens qui s'entre-détruisent lui sont présentés par l'un de nos organes.

Du Style musical de ce Morceau.

Le style de cet *Allegro Moderato* est noble et pathétique. J'ai cru que la meilleure manière d'en faire connaître la véritable expression , à mes lecteurs , était d'y joindre des paroles. Mais ces vers , si l'on peut leur donner ce nom , ayant été pour ainsi dire improvisés , ne doivent être jugés sous aucun autre rapport que sous celui de leur concordance avec le sens de la musique.

J'ai cru démêler que les sentimens exprimés par le compositeur étaient ceux d'une amante qui est sur le point d'être abandonnée par le héros qu'elle adore : *Didon* , qui a eu à se plaindre d'un semblable malheur , est venue aussitôt à ma pensée. L'élévation de son rang , l'ardeur de son amour , la célébrité de son infortune , tout m'a décidé à en faire l'héroïne de ce sujet. Il eût fallu la faire parler d'une manière digne d'elle ; c'est la tâche d'un grand poëte lyrique : il suffit à mon ouvrage que les sentimens de cette malheureuse Reine y soient retracés et bien mis sous la Musique qui les rend avec fidélité.

Premier vers musical.

Ce vers en contient deux de poésie.

Ah ! quand tu fais mon déplaisir ,

Ingrat, je veux me plaindre et non pas t'attendrir.

Le mot déplaisir est faible , et n'est là que parce que je n'ai pas trouvé, *sous ma main*, une rime en *ir* qui pût convenablement le remplacer. Le vraisens de ce vers serait plutôt : *Ah ! quand tu t'apprêtes à désoler, à déchirer mon cœur.*

La Musique exige que ce premier vers soit de huit syllabes et le second de douze.

Ce second vers n'exprime pas seulement le sens de la Musique , mais chaque mot qui le compose se trouve placé avec une justesse rare sous la note qui en rend l'expression. C'est-là ce qui est très-difficile , et ce à quoi les parodistes , c'est-à-dire ceux qui font des paroles sur de la Musique ne peuvent réussir qu'autant qu'ils sont naturellement musicien et poète avec un talent très-flexible. M. Grétry, neveu du célèbre Grétry qui s'est immortalisé par la Musique de quarante opéra qui ont eu un succès prodigieux et mérité , est l'un des parodistes qui a le plus de justesse et de facilité dans ce genre. (1)

Sous l'apostrophe *ingrat*, on entend un instant *sol si^b ut* fa*. Cette cruelle dissonnance, occasionnée par le *fa*, prolongé de l'Accord précédent, peint très-bien l'ingratitude ; et les trois notes du second violon *ré ut* mi* sur *sol si^b* expriment bien aussi la douleur qu'en ressent *Didon*.

Les mots *me plaindre* sont heureusement placés

(1) Ce jeune homme est devenu aveugle à l'âge de 18 ans, des suites de la petite vérole.

sur *ut** *si*^b, ainsi que *t'attendrir* sous *si*^b *la sol** *la*.

Malgré que la même Mélodie change souvent de sens quand elle porte sur une autre Harmonie, sur d'autres accompagnemens, les paroles du premier vers musical peuvent néanmoins se répéter sous le second, parce que les accompagnemens de ce second vers musical ne disent pas autre chose que ce qu'ils ont dit sous le chant du premier; ils le disent seulement d'une manière plus énergique.

Pourquoi le grand *Mozart* n'a-t-il pas placé sous le premier vers les Accords chromatiques qui sont au second?

Parce que, lorsqu'on veut faire entendre la même mélodie deux fois de suite avec une harmonie différente, il faut, pour suivre la gradation, placer les Accords diatoniques les premiers; car ces Accords diatoniques paraîtraient fades, s'ils se faisaient entendre après les chromatiques qui sont naturellement plus piquans.

La manière dont se termine le second vers musical sur ces paroles :

Et non pas *t'attendrir*,

est aussi d'une mélodie plus pompeuse et plus élégante que celle de la fin du premier vers. Ce n'est pas que cette locution musicale soit de la création de *Mozart*; non, elle se trouve en beaucoup d'autres endroits, ainsi que mille autres belles locutions, mais elle se place là très-à propos.

Observez que le premier violon en répétant dans le second vers ce qu'il a dit dans le premier, le dit à l'octave au-dessus; ce qui gradue son expression. On peut rarement user de cet avantage avec la voix, parce qu'elle manque souvent d'étendue.

Si ce morceau était fait pour être chanté, il faudrait qu'il fût mis en *fa* mineur, et que plusieurs phrases de Mélodie, qui sont particulièrement instrumentales, fussent transformées en phrases vocales.

Petite digression sur les Accompagnemens.

Chaque partie d'Accompagnement peut jouer tour-à-tour le rôle d'interlocuteur ; mais le plus souvent les Accompagnemens ne sont que les diverses parties du même individu dont le chant est la figure. Ce que cette figure, qui ne doit jamais être insignifiante, ne peut dire toute seule, même avec le secours si puissant de la parole, les Accompagnemens l'aident à l'exprimer. Tantôt ils tracent à leur manière le lieu de la scène ; enfin ils remettent sous les yeux de l'auditeur, ou, pour parler sans figure, ils rappellent à son esprit, par le sens de l'oreille, tout ce qui peut lui faire prendre un plus grand intérêt à ce qu'on lui expose. Ils peignent sur-tout l'état où l'acteur (1) se trouve, son calme, son agitation, ses emportemens, sa douleur, ses plaisirs, sa tristesse, sa joie, son indifférence, son amour ou sa haine. Par fois, ils semblent former la suite d'un grand personnage, l'escorte d'un héros. D'après cela, on ne peut douter qu'un bon opéra ne fasse plus d'impression qu'une tragédie d'égale force qui ne serait que déclamée, en supposant toutefois que les auditeurs sont également propres à bien comprendre l'un et l'autre.

(1) Le mot acteur n'est pas pris ici pour celui qui représente au théâtre ce qui est censé arrivé ailleurs, mais il signifie celui qui fait l'action.

Deuxieme Période.

Quoi ! tu peux me quitter sans rougir ?

Ce vers est de neuf syllabes , parce que la Musique le veut ainsi. On peut donc déroger aux petites règles de convention établies sur la structure des vers, chaque fois que la vraie expression de la Musique le demande, à moins qu'on ne sacrifie le principal à l'accessoire.

Le pronom *me* tombe mal sous le *si*^b.

Je voudrais que ce fût le verbe *peux* qui tombât sous ce *si*^b, et qu'il fût une noire pointée, et que le *me* et la syllabe *quit-* fussent sur deux *ut** doubles croches. Ce *me* est mieux placé dans la répétition de ce vers.

Le *Quoi* est placé à merveille.

Fidèle à la gradation, *Mozart* l'observe ici on ne peut mieux.

Quoi ! rien ne peut te retenir ?

La prosodie de ce vers et son expression s'accordent bien avec les Notes. Il n'y a que la syllabe *re* de retenir qui aille mal ; mais il en est ailleurs des millions qui vont beaucoup plus mal encore , et sur lesquelles on est obligé de passer.

Je dirai plus tard comment il faudrait que la langue française , ou toute autre qu'on désire placer sous de la Musique , fût formée pour s'accorder parfaitement avec elle.

Cette perfection ne peut s'atteindre, mais en voyant en quoi elle consiste , on pourra du moins y viser jusqu'à un certain point.

Troisième Période musicale.

Fuis ! . . . Non , reste , ou je vais mourir.

Ce mot *fuis* convient parfaitement à la place qu'il occupe.

Didon , n'écoutant plus que son indignation , dit à *Enée* : Fuis ! Mais son vif amour et l'espoir de toucher ce héros la faisant aussitôt revenir de son emportement , elle lui dit : *Non , reste , ou je vais mourir.*

Tout ce vers est d'une grande concordance avec la Musique sous laquelle il est placé.

Je t'en prie !

Ce petit vers est aussi très-bien rendu par la Musique.

Il y a un petit malheur , c'est qu'il ne rime avec aucun autre. Ce défaut , par-tout ailleurs très-essentiel , peut passer sans grande conséquence dans le chant.

J'aime les véritables beautés poétiques , et suis aussi sensible qu'un autre à tous les accessoires de la Poésie , mais je soutiens que dans les vers qu'on doit chanter , les règles qui n'ont de fondement que la simple convention , et qui sont , par conséquent , différentes dans chaque langue , ne méritent pas qu'on leur sacrifie aucune des choses plus essentielles : ainsi , lorsqu'on ne peut tout concilier , il n'y a point de doute sur ce qu'on doit immoler.

On fera donc , si l'on veut , des vers qui auront depuis une syllabe jusqu'à douze , et l'on placera la césure où l'on voudra.

Je m'expliquerai plus amplement à cet égard ,

quand je traiterai de l'accord de la Musique avec la poésie française.

Au lieu de la répétition du petit vers , *je t'en prie* , il eût mieux valu , pour la poésie , en mettre un autre qui aurait rimé en *rie* ou tout au moins en *ie* , mais il n'est pas venu se placer sous ma plume , et je n'en suis pas fâché , parce que cela me fournit l'occasion d'observer qu'à la rigueur on peut s'en passer.

Quatrième Période.

Si je te perds , je vais mourir.

Voilà le même mot *mourir* employé une seconde fois pour rime , ce qui est encore un défaut capital en bonne poésie ; cependant il ne choque point ici le sens ni la raison ; car dans la situation où Didon se trouve , il est naturel qu'elle se répète , et que ce mot soit la conclusion de toutes ses phrases.

Au reste , ce vers est parfaitement rendu par la Musique. La première fois , elle le dit avec un douloureux attendrissement ; elle le répète ensuite avec désespoir et en sanglotant.

Après cette explosion , se rappelant ses appas qu'elle semblait avoir oubliés pour ne parler que de sa tendresse et de sa douleur , elle dit à *Enée* :

Ah ! si jamais *Didon* eût pour toi quelques charmes ,
Ne vois pas sans pitié couler mes pleurs.

Et c'est ainsi que je justifie cette phrase de Musique si aimable et si élégante , qui se présente ici , et qui se répète la seconde fois avec plus d'ornemens encore.

Le dernier de ces deux vers , qui est de dix syl-

labes , a son hémistiche après la sixième , au lieu de l'avoir après la quatrième ; c'est une irrégularité poétique. Il devrait être de douze syllabes , car la Musique le comporterait de cette longueur et comme il suit :

Ne vois pas sans pitié couler mes tristes pleurs.

Dans la répétition de ces deux vers , il y a une sorte de coquetterie qui déroge peut-être un peu à la noblesse du sujet , mais qui s'excuse facilement , quant à *Mozart* , par le besoin de faire briller le premier violon. Par rapport au sujet que j'y ai adapté , cela est d'une légitimation plus difficile à opérer. Tout ce qu'on pourrait dire en faveur de ce luxe musical qui a une teinte différente de ce qui précède , c'est que *Didon* croit pouvoir employer ce dernier moyen pour retenir un amant qui est sur le point de lui échapper. Elle emprunte en ce moment tout le charme des expressions les plus caressantes ; elle a sa plus séduisante parure , et aucun de ses attraits ne se cache plus qu'autant qu'il le faut pour que l'imagination l'embellisse encore.

Sois sensible à mes malheurs.

La Musique de ce vers rentre dans la noble simplicité qui convient au sujet.

Si j'avais à retrancher quelque chose dans ce Morceau , j'en ôterais le dix-neuvième et le vingtième vers de Musique qui refroidissent un peu l'action.

Quoi ! tu ne réponds rien ?

Ces paroles sont bien adaptées à la Musique ;

Enée, qui se croit obligé de partir pour obéir aux dieux, dit, en soupirant, *Hélas !*

Il y a alors plusieurs rimes masculines de suite de différentes désinences, ce qui est un péché contre les règles de la versification ; mais c'est encore là une faute que l'on peut commettre sans scrupule dans le genre lyrique, quand on s'est bien convaincu qu'on ne peut l'éviter qu'en faisant un mal plus grave.

Que doit donc éviter, sur toute chose, le Poète qui traduit de la Musique en vers, ou le Musicien qui traduit des vers en Musique ? C'est de manquer de justesse et de précision ; c'est d'être faux et insignifiant.

Pour traduire fidèlement, il ne suffit pas de présenter les mêmes situations, les mêmes sentimens que son original ; il faut, autant qu'il est possible, en reproduire l'expression. Il faut donc, ici, que la *parole* et la *note* marchent, s'il se peut, toujours ensemble.

S'il est incontestable que pour qu'un Poète puisse traduire parfaitement de la Musique en vers, il faut 1°. qu'il comprenne entièrement la Musique qu'il a à traduire ; et 2°. , qu'il ait assez d'habitude de sa propre langue pour la faire plier à l'autre ; il sera aisé de voir pourquoi nous avons si peu de bonnes traductions ou parodies. Que font tous ces parodistes, dont plusieurs n'entendent rien à la Musique, et dont beaucoup d'autres comprennent, à peine, un quart de ce qu'ils ont à traduire ? Les uns demandent : combien faut-il de vers de telle mesure, de telle rime ? Combien de telle autre ? Le Musicien, quand il le sait, le leur dit. Alors, ils se mettent à la besogne, sans s'informer où doivent tomber les longues et les

brèves , et Dieu sait comme le hasard les place !

Les autres , plus instruits dans cette partie, trouvent d'eux-mêmes la scansion , le rythme de la Musique qu'ils ont à traduire , et le suivent à-peu-près ; mais quant à la véritable expression , à la traduction interlinéaire , ils ne sont pas capables de la faire , et l'on est trop heureux quand ils peuvent nous donner une traduction libre , ou plutôt une imitation peu éloignée de l'original.

Le Musicien qui fait l'opération inverse réussit-il mieux que le Poète ? Pas toujours. Cependant cela doit lui être plus facile , parce qu'il connaît ordinairement beaucoup mieux la langue que parle le Poète que celui-ci n'entend la Musique. Mais ce n'est pas assez de comprendre ce qu'on a à traduire , il faut de plus , comme je l'ai déjà dit , savoir parfaitement le langage dans lequel on veut en faire passer un autre , et connaître les moyens de faire fléchir le sien à tout ce qu'exige celui qu'on veut reproduire. Beaucoup de gens pensent que la langue d'Orphée est un idiôme vague , et que , dans la Musique , comme dans les nuages , on voit tout ce qu'on croit y voir. S'il en était ainsi , telle Note nous ferait-elle verser des pleurs , telle autre frissonner ?

Quand le Musicien a trouvé la véritable expression , ne le sent-il pas ? Ah ! sans doute , à moins qu'il ne soit privé de ce sens exquis qui nous révèle un million de choses qu'on ne peut comprendre sans lui. *Gluck* , *Grétry* , et plusieurs autres , anciens et modernes , n'ont-ils pas prouvé , dans beaucoup d'endroits de leurs ouvrages , qu'ils possédaient ce sens exquis , ce tact divin ? N'ont-ils pas , mille fois , rendu l'expression du poète avec une étonnante vérité ?

S'ils l'ont trouvée cette vérité, elle existe donc ; et si elle existe, ceux qui ne la rencontrent pas et ceux qui ne peuvent la comprendre sont-ils en droit d'en nier l'existence ? Non, sans doute ; mais on peut croire avec raison qu'ils manquent de cette révélation secrète, de ce sixième sens qui n'est pas si généralement départi que les cinq autres ; et si la nature ne le leur a pas refusé, on peut du moins les blâmer de n'être pas attentifs à sa douce voix.

Croirait-on que ceux qui ont le mieux réussi à mettre des paroles en Musique, n'ont pas toujours été foncièrement les plus grands Musiciens ? Cela se comprendra aisément, si l'on réfléchit que les peintres qui attrapent le mieux la ressemblance ne sont pas toujours les plus grands peintres.

En Musique comme en Peinture, la ressemblance est la première vérité que l'on doit chercher, sans doute ; mais la vérité du chant ne suffit pas pour faire un bon ouvrage ; il faut que l'exactitude du *Dessin* et la vérité du *Coloris* l'accompagnent.

En quoi consiste en Musique la vérité du dessin ?

Dans la pureté du chant, de l'Harmonie et du contre-point, chose dont beaucoup d'opéra et de Musique instrumentale manquent souvent, et qui dénote que leur auteur n'a pas fait les études que nécessite cette partie de l'art.

En quoi consiste la vérité du Coloris ?

Dans le choix des Accords et des figures musicales.

Dans le Dessin, il suffit que les Accords, figurés ou non, marchent régulièrement dans toutes leurs parties. Dans le Coloris, il faut qu'ils soient vrais et du plus grand effet possible.

Cependant je sais que pour le vulgaire il suffit jusqu'à

certain point, de faire de l'effet. De-là cette maxime des mauvais poètes scéniques, qu'il *vaut mieux frapper fort que frapper juste* ; maxime à laquelle nous devons tout le tintamarre musical qui a assourdi nos oreilles depuis une quinzaine d'années, et qui se fait entendre sur le théâtre de l'Académie impériale de Musique comme sur celui où l'on voit Arlequin sortir d'un œuf.

Mais comme il arrive tous les jours, par esprit de parti ou faute de connaissances, il faut bien se garder de confondre ceux qui ont eu le tort de faire quelquefois de ce bruit, avec ceux qui ne savent rien faire d'autre. Dans les uns, il y a des hommes d'un grand talent, et qui en ont donné des preuves irrécusables ; dans les autres, il n'y a que de l'ignorance présomptueuse et révolutionnaire. Et c'est au bruit des tymbales et des trombones, instrumens qu'ils ont cru destinés à annoncer leur gloire, que ces derniers publient eux-mêmes leur sottise et leur honte.

Pourrait-on pousser la connaissance de l'art au point qu'elle suffirait pour composer parfaitement ? J'oserais presque l'affirmer. Mais où sont les hommes qui la possèdent, et qui pourraient la transmettre ? Où sont les élèves capables de faire toutes les études qu'elle exigerait ?

C'est après avoir envisagé ces difficultés inouïes que l'on est en droit de dire, avec *Horace* :

On naît Poète, on naît Musicien.

Fin du tome premier.

*Fautes d'impression non indiquées dans les
précédens errata.*

Page 8 , ligne 14 , *qu'il n'entendrait* , lisez *qu'il n'entend* .

Page 9 , ligne 3 , *sons* , lisez *sens* .

Page 15 , ligne 1^{ère} , au lieu du *point* il faut une *virgule* ,
et par conséquent l'*E* majuscule qui suit doit être un petit *e* .

Même page , ôtez les *deux points* qui terminent la 14^e.
ligne.

Page 23 , ligne 19 , avant le mot *produites* , ajoutez *qui*
sont , et la même chose dans la ligne au-dessous .

Page 33 , ligne 10 , il ne faut qu'un *t* à *incomplètes* ; la
même faute se reproduit plusieurs fois dans cet ouvrage .

Page 34 , 2^e. note , ligne 5 , il ne faut point d'*accent* sur l'*é*
de *re-sonne* .

Page 45 , ligne 31 , supprimez *un* .

Page 88 , dans la note qui est au bas de la page , ajoutez
cependant après *rangent* .

Page 92 , ligne 17 , lisez *a posé* à son système .

Page 93 , ligne 13 , lisez *pas même* au lieu de *mais même* .

Page 96 , ligne 3 , au mot *septième* , il ne faut pas d'*s* .

Page 125 , ligne 23 , au lieu de *ne peut* , lisez *peut* .

Page 132 , ligne 1^{ère} . , sixtes *majeures* , lisez *mineures* .

Page 165 , ligne 24 , sans *ce* , lisez *sans un naturel* ; sans
cette , lisez *sans une sensibilité* .

Page 175 , dernière ligne , les notes d'en bas doivent être
au-dessus des autres , comme *ré mi fa*
si ut ré .

Page 199 , ligne 15 , *il tacha* , lisez *il tâcha* .

Page 202 , ligne 27 , après ces mots *un ton et demi* , ajoutez
en un seul intervalle , c'est-à-dire quand on monte ou des-
cend d'une seconde superflue dans un chant qui n'est pas
Harmonique , mais seulement *Mélodique* .

Page 212 , ligne 17 , retranchez *mais* .

Page 234 , ligne 22 , retranchez *que* .

Page 237 , ligne 27 , au lieu de *ou mettez et* ,

Page 239 , ligne 19 , ajoutez après *Accord* ce qui suit :
de grande sixte ou de quinte et sixte.

Page 240 , ligne 23 , lisez *et* au lieu de *ou*.

Page 275 , ligne 25 et 26 , après *mi* il faut un *bémol*.

Page 298 , ligne 1^{ere} , ajoutez *par* après *ou*.

Page 310 , ligne 25 , on a mis *et* au lieu de *est* , et dans la ligne au-dessous on a mis *est* au lieu de *et*.

Page 313 , avant-dernière ligne , il faut que *la* soit entre deux virgules.

Page 318 , ligne 18 , il faut une virgule après *et* ; et dans la ligne qui suit , après *conséquent*.

Page 331 , ligne 16 , lisez 16^e. *vers* au lieu de 26^e. *vers*.

Page 338 , ligne 3 , au lieu de *vingtième* et *vingt-unième* , lisez 19^e. et 20^e. *vers*.

Même page , 11^e. ligne , au lieu de *neuvième période* , lisez *huitième période*.