

Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778). Dissertation sur la musique moderne, par M. Rousseau. 1743.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

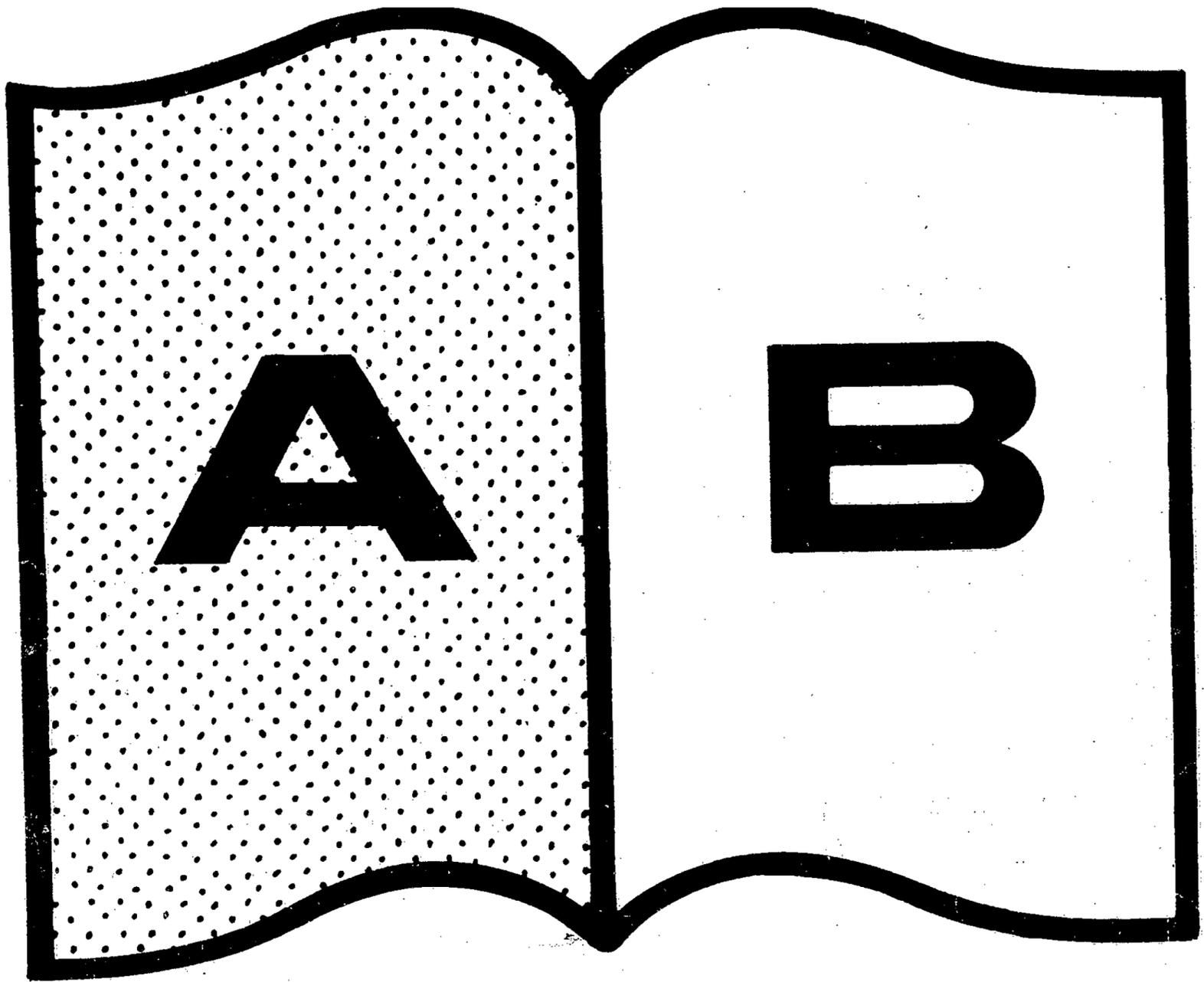
*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

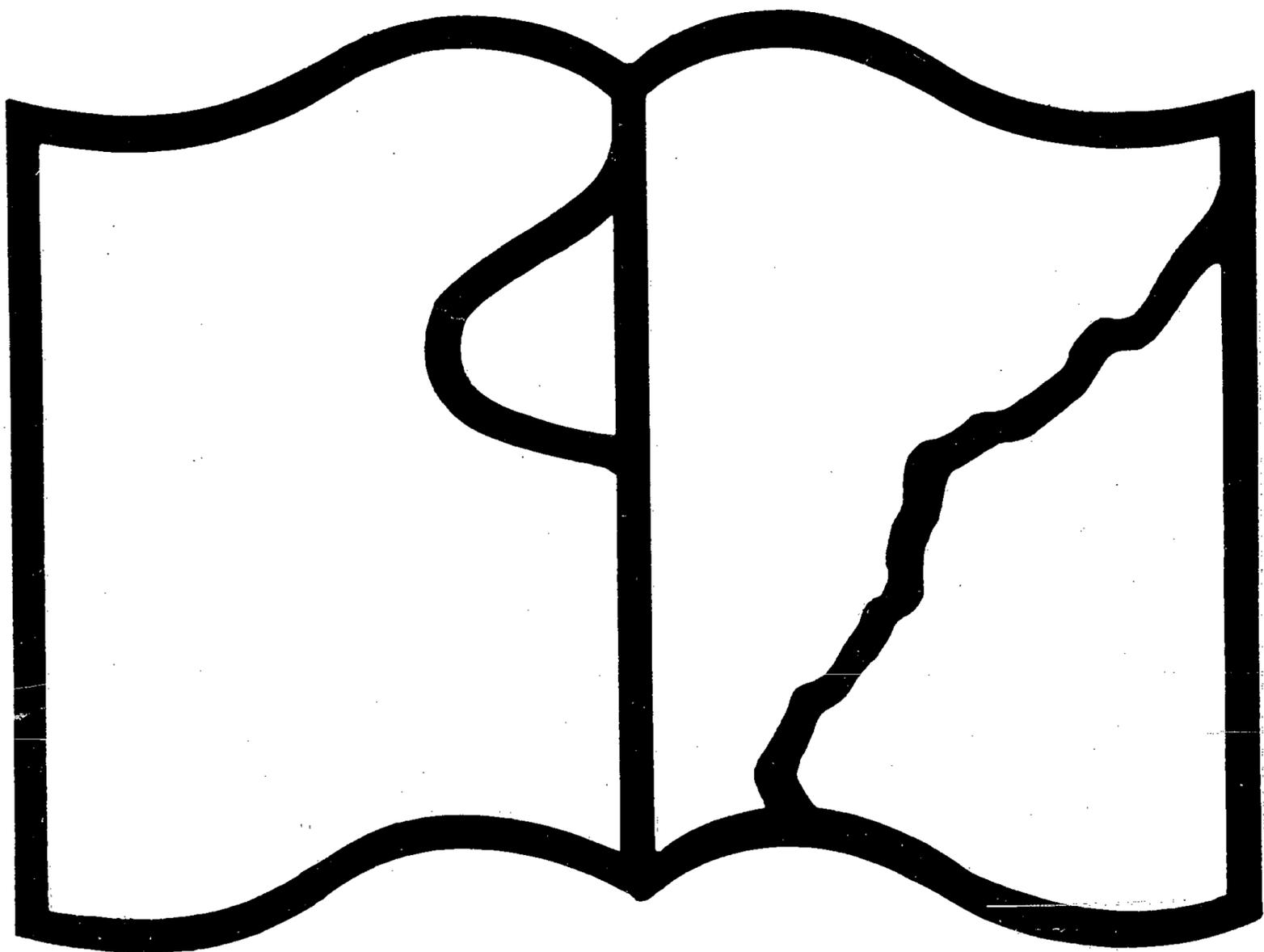
6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.



Contraste insuffisant

NF Z 43-120-14



Texte détérioré — reliure défectueuse

NF Z 43-120-11

~~25421~~
1/2707 ✓

25421

DISSERTATION
SUR
LA MUSIQUE
MODERNE.

PAR M. ROUSSEAU.

— *Immutat animus ad pristina.* — Lucr.

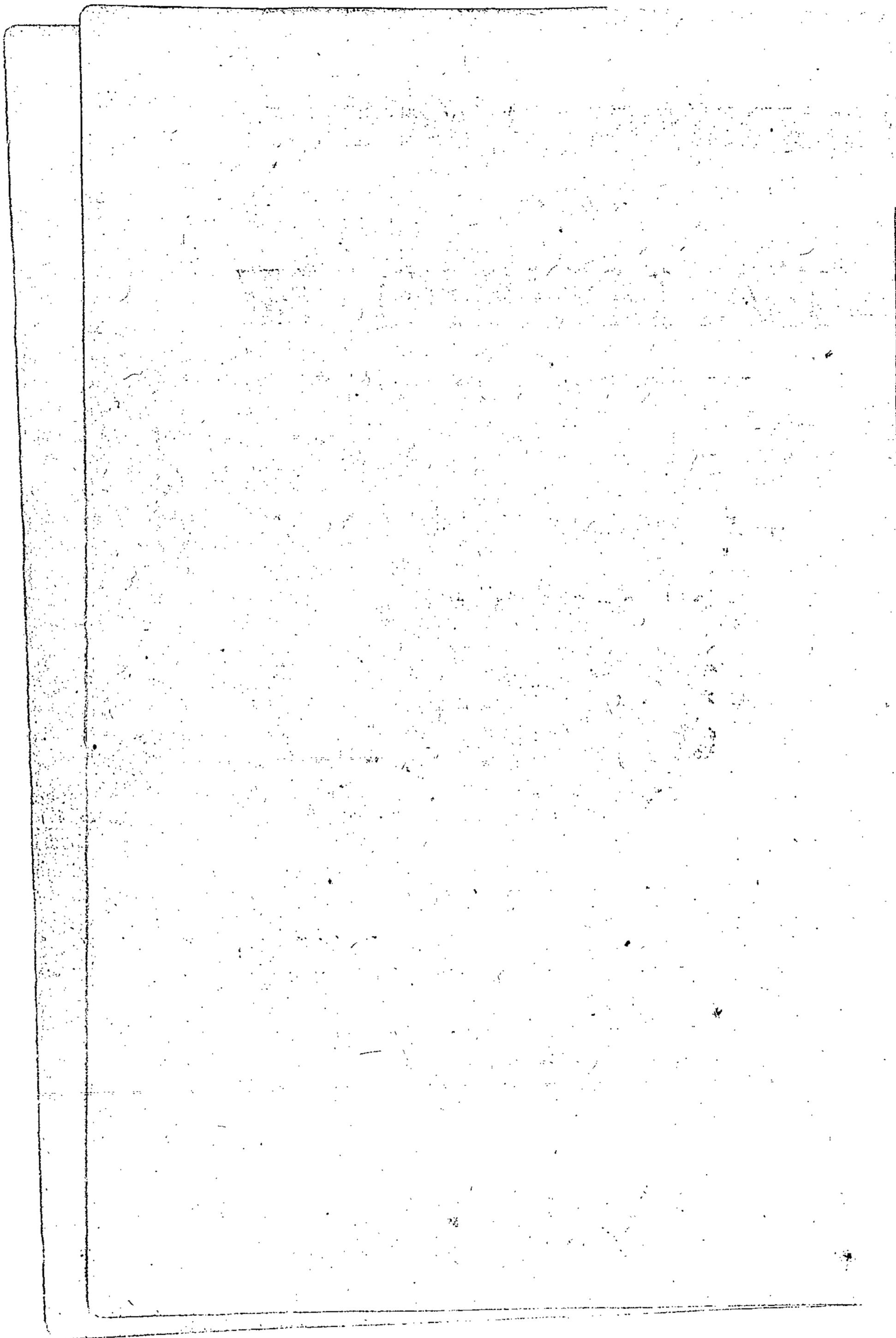


A PARIS,

Chez G. F. QUILLAU, Pere, Imprimeur-Juré-Libraire
de l'Université, rue Galande, près la Place-Maubert,
à l'Annonciation.

M. DCC. XLIII.

Avec Approbation & Privilège du Roy.





P R E F A C E.



'IL est vrai que les circonstances & les préjugés décident souvent du sort d'un Ouvrage, jamais Auteur n'a dû plus craindre que moi.

Le Public est aujourd'hui si indisposé contre tout ce qui s'appelle nouveauté ; si rebuté de systêmes & de projets, surtout en fait de Musique, qu'il n'est plus guères possible de lui rien offrir en ce genre sans s'exposer à l'effet de ses premiers mouvemens, c'est-à-dire, à se voir condamné sans être entendu.

D'ailleurs, il faudroit surmonter tant d'obstacles, réunis non par la raison, mais par l'habitude & les préjugés bien plus forts qu'elle, qu'il ne paroît pas possible de forcer de si puissantes barrières ; n'avoir que la raison pour soi, ce n'est pas combattre à armes égales, les préjugés sont presque toujours sûrs d'en triompher, & je ne connois que le seul intérêt capable de les vaincre à son tour.

Je serois rassuré par cette dernière considération, si le public étoit toujours bien attentif à juger de ses vrais intérêts : mais il est pour l'ordinaire assez nonchalant pour en laisser la direction à gens qui en ont de tout opposés, & il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi, que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la Musique ; on se récrie sur la longueur des Maîtres & sur la difficulté de l'Art, & l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir & de l'abrèger. Tout le monde convient que les caractères de la Musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet Art : cependant on se défend contre toute proposition de les réformer comme contre un danger affreux : imaginer d'autres signes que ceux dont s'est servi le divin Lulli, est non-seulement la plus haute extravagance dont l'esprit humain soit capable, mais c'est encore une espèce de sacrilège. Lulli est un Dieu dont le doigt est venu fixer à jamais l'état de ces sacrés caractères : bons ou mauvais, il n'importe, il faut qu'ils soient éternisés par ses ouvrages ; il n'est plus permis d'y toucher sans se rendre criminel, & il faudra au pied de la

lettre que tous les jeunes Gens qui apprendront désormais la Musique payent un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

Si ce ne sont pas là les propres termes, c'est du moins le sens des objections que j'ai oui faire cent fois contre tout projet qui tendroit à réformer cette partie de la Musique. Quoi ! faudra-t-il jeter au feu tous nos Auteurs ? Tout renouveler ? La Lande, Bernier, Corelli ? Tout cela seroit donc perdu pour nous ? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager, & quels seroient les Musiciens qui voudroient se résoudre à redevenir Ecoliers ?

Je ne sçais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections ; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, & en détaillant un peu les conséquences, on en feroit des aphorismes fort singuliers pour arrêter tout court le progrès des Lettres & des beaux Arts.

D'ailleurs, ce raisonnement porte absolument à faux, & l'établissement des nouveaux caractères, bien loin de détruire les anciens Ouvrages, les conserveroit doublement, par les nouvelles Editions qu'on en feroit, & par les anciennes qui subsisteroient toujours. Quand on a traduit un Auteur, je

ne vois pas la nécessité de jeter l'Original au feu. Ce n'est donc ni l'ouvrage en lui-même, ni les Exemplaires qu'on risqueroit de perdre, & remarquez, surtout, que quelque avantageux que pût être un nouveau système, il ne détruiroit jamais l'ancien avec assez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'usage; les Livres en seroient usés avant que d'être inutiles, & quand ils ne serviroient que de ressource aux opiniâtres, on trouveroit toujours assez à les employer.

Je sçais que les Musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La Musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles croches, & dès que ces figures cesseroient d'affecter leurs yeux, ils ne croiroient jamais voir réellement de la Musique. La crainte de redevenir Eco-liers, & surtout le train de cette habitude qu'ils prennent pour la science même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur proposeroit en ce genre. Il ne faut donc pas compter sur leur approbation; il faut même compter sur toute leur résistance dans l'établissement des nouveaux caractères, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais simplement comme nouveaux.

Je ne sçais quel auroit été le sentiment

P R E F A C E.

v

particulier de Lulli sur ce point , mais je suis presque sûr qu'il étoit trop grand homme pour donner dans ces petitesse ; Lulli auroit senti que sa science ne tenoit point à des caractères ; que ses sons ne cesseroient jamais d'être des sons divins quelques signes qu'on employât pour les exprimer , & qu'enfin , c'étoit toujours un service important à rendre à son Art & au progrès de ses Ouvrages , que de les publier dans une langue aussi énergique , mais plus facile à entendre , & qui par là deviendroit plus universelle , dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux Exemplaires , dont assurément il n'auroit pas cru que le prix fut à comparer à la perfection générale de l'Art.

Le malheur est que ce n'est pas à des Lulli que nous avons à faire. Il est plus aisé d'hériter de sa science que de son génie. Je ne sçais pourquoi la Musique n'est pas amie du raisonnement , mais si ses Elèves sont si scandalisés de voir un Confrère réduire son Art en principes , l'approfondir , & le traiter méthodiquement , à plus forte raison ne souffriroient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet Art.

Pour juger de la façon dont on y feroit reçu , on n'a qu'à se rappeler combien il a fallu d'années de lutte & d'opiniatreté pour

substituer l'usage du *si* à ces grossières nuances qui ne sont pas même encore abolies partout. On convenoit bien que l'Echelle étoit composée de sept sons différens, mais on ne pouvoit se persuader qu'il fut avantageux de leur donner à chacun un nom particulier puisqu'on ne s'en étoit pas avisé jusques-là, & que la Musique n'avoit pas laissé que d'aller son train.

Toutes ces difficultés sont présentes à mon esprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des Lecteurs. Malgré cela, je ne sçaurois croire qu'elles puissent tenir contre les vérités de démonstration que j'ai à établir. Que tous les systêmes qu'on a proposés en ce genre aient échoué jusqu'ici, je n'en suis point étonné : même à égalité d'avantages & de défauts l'ancienne méthode devoit sans contredit l'emporter, puisque pour détruire un systême établi, il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non-seulement en les considérant chacun en soi-même & par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'ancienneté & tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien me paroît être & où l'on reconnoîtra qu'il est en effet, s'il conserve les avantages de la

méthode ordinaire, s'il en fauve les incon-
véniens, & enfin s'il résout les objections
extérieures qu'on oppose à toute nouveau-
té de ce genre, indépendamment de ce
qu'elle est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points ils
seront discutés dans le corps de l'Ouvrage,
& l'on ne peut sçavoir à quoi s'en tenir qu'a-
près l'avoir lû; pour le troisiéme, rien n'est
si simple à décider. Il ne faut, pour cela,
qu'exposer le but même de mon projet &
les effets qui doivent résulter de son exé-
cution.

Le systéme que je propose roule sur deux
objets principaux. L'un de noter la Musi-
que & toutes ses difficultés d'une manière
plus simple, plus commode, & sous un moin-
dre volume.

Le second & le plus considérable, est de
la rendre aussi aisée à apprendre qu'elle a
été rebutante jusqu'à présent, d'en rédui-
re les signes à un plus petit nombre sans
rien retrancher de l'expression, & d'en abré-
ger les règles de façon à faire un jeu de la
théorie, & à n'en rendre la pratique dépen-
dante que de l'habitude des organes, sans
que la difficulté de la notte y puisse jamais
entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience

qu'on apprend la Musique en deux & trois fois moins de tems par ma méthode que par la méthode ordinaire, que les Musiciens formés par elle seront plus sûrs que les autres à égalité de science, & qu'enfin sa facilité est telle que quand on voudroit s'en tenir à la Musique ordinaire, il faudroit toujours commencer par la mienne pour y parvenir plus sûrement & en moins de tems. Proposition qui toute paradoxe qu'elle paroît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes & sans ressource. En premier lieu; la Musique notée suivant l'ancien systême ne sera point inutile, & il ne faudra point se tourmenter pour la jeter au feu, puisque les Elèves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la Musique ordinaire en moins de tems encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément; comme ils sçauront donc également l'une & l'autre sans y avoir employé plus de tems, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne Musique est inutile.

Supposons des Ecoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, & qui veuillent bien

se contenter de sçavoir en sept ou huit mois de tems chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la Musique ordinaire ne fera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce tems-là, ils ne la sçauront pas exécuter à livre ouvert : peut-être, même, ne la déchiffreront-ils pas sans peine : mais enfin, ils la déchiffreront ; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure & celle de l'intonation, il suffira de sacrifier cinq ou six leçons dans le septième mois à leur en expliquer les principes par ceux qui leur seront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aisément par eux-mêmes, & sans le secours d'aucun Maître ; & quand ils ne voudroient pas se donner ce soin, toujours seront-ils capables de traduire sur le champ toute sorte de Musique par la leur, & par conséquent, ils seroient en état d'en tirer parti, même dans un tems où elle est encore indéchiffrable pour les Ecoliers ordinaires.

Les Maîtres ne doivent pas craindre de redevenir Ecoliers : ma méthode est si simple qu'elle n'a besoin que d'être lûe & non pas étudiée, & j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveroient viendroient plus des dispositions de leur esprit que de l'obscurité du système, puisque des Dames à qui

j'ai eu l'honneur de l'expliquer ont chanté sur le champ & à livre ouvert de la Musique nottée suivant cette méthode, & ont elles-mêmes notté des airs fort correctement, tandis que des Musiciens du premier ordre auroient, peut-être, affecté de n'y rien comprendre.

Les Musiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne se piquent guères de juger des choses sans préjugés & sans passion, & communément ils les considèrent bien moins par ce qu'elles sont en elles-mêmes, que par le raport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il est vrai que même en ce sens-là, ils n'auroient nul sujet de s'opposer au succès de mon systême, puisque dès qu'il est publié ils en sont les maîtres aussibien que moi, & que la facilité qu'il introduit dans la Musique devant naturellement lui donner un cours plus universel, ils n'en seront que plus occupés en contribuant à le répandre. Il est cependant très probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, & qu'il n'y a que le goût décidé du public qui puisse les engager à cultiver un systême dont les avantages paroissent autant d'innovations dangereuses contre la difficulté de leur Art.

Quand je parle des Musiciens en général,

je ne prétens point y confondre ceux d'entre ces Messieurs qui font l'honneur de cet Art par leur caractère & par leurs lumières. Il n'est que trop connu que ce qu'on appelle peuple domine toujours par le nombre dans toutes les sociétés & dans tous les états ; mais il ne l'est pas moins qu'il y a partout des exceptions honorables , & tout ce qu'on pourroit dire en particulier contre la profession de la Musique, c'est que le peuple y est , peut-être , un peu plus nombreux , & les exceptions plus rares.

Quoiqu'il en soit ; quand on voudroit supposer & grossir tous les obstacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet , on ne sçauroit nier ce fait plus clair que le jour , qu'il y a dans Paris deux & trois mille personnes, qui , avec beaucoup de dispositions , n'apprendront jamais la Musique, par l'unique raison de sa longueur & de sa difficulté. Quand je n'aurois travaillé que pour ceux-là, voila déjà une utilité sans réplique ; & qu'on ne dise pas que cette méthode ne leur servira de rien pour exécuter sur la Musique ordinaire : Car , outre que j'ai déjà répondu à cette objection ; il sera d'autant moins nécessaire pour eux d'y avoir recours qu'on aura soin de leur donner des Editions des meilleures pièces de Musique de toute

espèce & des recueils périodiques d'Airs à chanter & de symphonies, en attendant que le systême soit assez répandu pour en rendre l'usage universel.

Enfin, si l'on outroit assez la défiance pour s'imaginer que personne n'adopterait mon systême, je dis que même dans ce cas là, il seroit encore avantageux aux amateurs de l'Art de le cultiver pour leur commodité particulière. Les Exemples qu'on trouve nottés à la fin de cet Ouvrage feront assez comprendre les avantages de mes signes sur les signes ordinaires, soit pour la facilité, soit pour la précision. On peut avoir en cent occasions des Airs à noter sans papier réglé ; ma méthode vous en donne un moyen très-commode & très-simple. Voulez-vous envoyer en Province des Airs nouveaux, des scènes entières d'Opera sans augmenter le volume de vos lettres ? Vous pouvez écrire sur la même feuille de très-longs morceaux de Musique. Voulez-vous en composant peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, & tout l'état de votre harmonie ? La pratique de mon systême satisfait à tout cela, & je conclus enfin qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particulière des Prêtres

Egyptiens , qui ne servoit qu'à traiter des sciences sublimes , elle seroit encore infiniment inutile aux initiés dans la Musique , avec cette différence , qu'au lieu d'être plus difficile , elle seroit plus aisée que la langue ordinaire , & ne pourroit , par conséquent , être longtems un mystère pour le public.

Il ne faut point regarder mon systême comme un projet tendant à détruire les anciens caractères. Je veux croire que cette entreprise seroit chimérique , même avec la substitution la plus avantageuse ; mais je crois aussi que la commodité des miens , & surtout leur extrême facilité méritent toujours qu'on les cultive indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reste , dans l'état d'imperfection où sont depuis si longtems les signes de la Musique , il n'est point extraordinaire que plusieurs personnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'est pas même bien étonnant que plusieurs se soient rencontrés dans le choix des signes les plus naturels & les plus propres à cette substitution , tels que sont les chiffres. Cependant , comme la plûpart des hommes ne jugent guères des choses que sur le premier coup d'œil , il pourra très-bien arriver que par cette unique raison de l'usage des mêmes cara-

ctérés on m'accusera de n'avoir fait que copier, & de donner ici un systême renouvelé. J'avoue qu'il est aisé de sentir que c'est bien moins le genre des signes que la manière de les employer qui constitue la différence en fait de systêmes : autrement, il faudroit dire, par exemple, que l'Algèbre & la Langue Françoisé ne sont que la même chose parce qu'on s'y sert également des lettres de l'Alphabet; mais cette réflexion ne fera pas probablement celle qui l'emportera; & il paroît si heureux par une seule objection de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, & de mettre sur mon compte les vices des autres systêmes, qu'il est des gens capables d'adopter cette critique uniquement à raison de sa commodité.

Quoi qu'un pareil reproche ne me fut pas tout-à-fait indifférent, j'y serois bien moins sensible qu'à ceux qui pourroient tomber directement sur mon systême. Il importe beaucoup plus de sçavoir s'il est avantageux, que d'en bien connoître l'Auteur; & quand on me refuseroit l'honneur de l'invention, je serois moins touché de cette injustice que du plaisir de le voir utile au public. La seule grace que j'ai droit de lui demander & que peu de gens m'accorderont, c'est de vouloir bien n'en juger qu'a-

près avoir lû mon Ouvrage & ceux qu'on m'accuseroit d'avoir copiés.

J'avois d'abord résolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, & tel, à peu-près, qu'il étoit contenu dans le Mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie Royale des Sciences le 22 Août 1742. J'ai réfléchi cependant, qu'il falloit parler au Public autrement qu'on ne parle à une Académie, & qu'il y avoit bien des objections de toute espèce à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoïr, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon Ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du Public pour en donner un autre qui contiendra les principes absolus de ma méthode, tels qu'ils doivent être enseignés aux Ecoliers. J'y traiterai d'une nouvelle manière de chiffrer l'accompagnement de l'Orgue & du Clavecin entièrement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, & telle qu'avec quatre signes seulement je chiffre toute sorte de Basses continues, de manière à rendre la modulation & la Basse-fondamentale toujours parfaitement connues de l'Accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette méthode, on peut, sans voir la Basse-figurée, accom-

xvj

P R E F A C E.

pagner très-juste par les chiffres seuls, qui au lieu d'avoir raport à cette Basse-figurée, l'ont directement à la fondamentale; mais ce n'est pas ici le lieu d'en dire davantage sur cet article.



DISSERTATION



DISSERTATION

SUR LA

MUSIQUE MODERNE.



Il paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi longtems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourdui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caractères & non pas celle de l'Art, ou, que s'en étant apperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre : mais de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire en avoient les inconvéniens, aucun, que je sçache, n'a jusqu'ici touché le but ; soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borné des Musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général & raisonné, & de sentir les vrais défauts de leur Art, de la perfection actuelle duquel ils font, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfe-

B

ctionnent que successivement. Les inventeurs de ces caractères n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur tems, sans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la suite. Il est arrivé delà que leur systême s'est bientôt trouvé défectueux, & d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit des règles pour remédier aux inconvéniens présens, & pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvoit suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeoit tous les jours. En un mot : les inventeurs en ce genre, comme ledit M. Sauveur, n'ayant eu en vûe que quelques propriétés des sons, & surtout, la pratique du Chant qui étoit en usage de leur tems, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela, des systêmes de Musique que d'autres ont peu à peu changés à mesure que le goût de la Musique changeoit. Or il n'est pas possible qu'un systême, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans son origine, ne se charge à la fin d'embarras & de difficultés par les changemens qu'on y fait & les chevilles qu'on y ajoute, & cela ne sçauroit jamais faire qu'un tout fort embrouillé & fort mal assorti.

C'est le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la Musique, en exceptant, cependant, la simplicité du principe qui ne s'y est jamais rencontrée. Comme le fondement en est absolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire, par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'est pas aisé de sçavoir précisément en quel état étoit la Musique, quand Gui d'Arezze * s'avisa de

* Soit Gui d'Arezze, soit Jean de Mure, le nom de l'Auteur ne fait rien au systême, & je ne parle du premier que parce qu'il est plus connu.

supprimer tous les caractères qu'on y employoit, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caractères étoient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimoient cette Musique merveilleuse, de laquelle, quoiqu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais quand à ses effets, & ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la Musique, & qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin des Musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'Alphabet des Grecs, ne fussent en même-tems les caractères de leur Musique, & les chiffres de leur Arithmétique : de sorte qu'ils n'avoient besoin que d'une seule espèce de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, & toutes les combinaisons des sons ; en quoi ils étoient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre imagination sur une multitude de signes inutilement diversifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon sujet, comment se peut-il qu'on ne s'apperçoive point de cette foule de difficultés que l'usage des notes à introduites dans la Musique, ou que, s'en appercevant on n'ait pas le courage d'en tenter le remède, d'essayer de la ramener à sa première simplicité, & en un mot, de faire pour sa perfection ce que Gui d'Arezzo a fait pour la gâter : car, en vérité, c'est le mot, & je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raisons dont cet Auteur dû se servir pour faire abolir l'ancien système en faveur du sien, & je n'en ai jamais pu trouver d'autres

que les deux suivantes. 1. Les notes sont plus apparentes que les chiffres. 2. Et leur position exprime mieux à la vue la hauteur en l'abaissement des sons. Voilà donc les seuls principes sur lesquels notre Arétin bâtit un nouveau système de Musique, anéantit toute celle qui étoit en usage depuis deux mille ans, & apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si Gui raisonnoit juste, même en admettant la vérité de ses deux propositions, la question se réduiroit à sçavoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, & si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans : car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion, puisque ces deux propositions étant également fausses & ridicules, elles n'ont jamais pu servir de fondement qu'à un très-mauvais système.

En premier lieu ; on voit d'abord que les notes de la Musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en faisant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume. On voit, de plus, que la Musique notée ayant des points, des quarts de soupirs, des lignes, des clefs, des Dièses, & d'autres signes nécessaires autant & plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, & non par la grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point de vue.

En second lieu ; Gui ne devoit pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes : puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la Musique naturelle : c'est-à-dire, dans

la Musique par chiffres ; on y voit du premier coup d'œil , de même qu'à l'autre , si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précède ou que celui qui le suit , avec cette différence seulement que dans la méthode des chiffres , l'intervalle , ou le rapport des deux sons qui le composent , est précisément connu par la seule inspection ; au lieu que dans la Musique ordinaire vous connoissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre , & vous ne connoissez rien de plus.

On ne sçauroit croire quelle application , quelle persévérance , & quelle adroite mécanique est nécessaire dans le système établi , pour acquérir passablement la science des intervalles & des rapports : c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop longue & jamais assez étendue , puisqu'après une pratique de quinze & vingt ans le Musicien trouve encore des sauts qui l'embarrassent , non-seulement quant à l'intonation , mais encore quant à la connoissance de l'intervalle , surtout , lorsqu'il est question de sauter d'une clé à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi , & j'en parlerai plus au long.

Le système de Gui est tout à fait comparable , quant à son idée , à celui d'un homme qui , ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs , proposeroit d'établir entr'eux une certaine grosseur relative , & proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux , par exemple , seroit du double plus gros que l'unité , le trois de la moitié plus gros que le deux , & ainsi de suite. Les défenseurs de ce système ne manqueroient pas de vous prouver qu'il est très-avantageux dans l'Arithmétique d'avoir sous les yeux des caractères uniformes qui , sans aucune dif-

férence par la figure, n'en auroient que par la grandeur, & peindroient en quelque sorte aux yeux les rapports dont ils feroient l'expression.

Au reste ; cette connoissance oculaire des hauts, des bas, & des intervalles est si nécessaire dans la Musique, qu'il n'y a personne qui ne sente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter sur une seule ligne, par les caractères les plus bizarres, les plus mal imaginés, & les moins analogues à leur signification ; des queue's tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, & de biais dans tous les sens pour représenter des *Ut*, des *Re*, des *Mi*, &c. Des têtes & des queue's différemment situées pour répondre aux dénominations, *Pa*, *ra*, *ga*, *so*, *bo*, *lo*, *do*, ou d'autres signes tout aussi singulièrement appliqués. On sent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux & n'a nul rapport à ce qu'il doit signifier, & j'ose dire que les hommes ne trouveront jamais de caractères convenables ni naturels que les seuls chiffres pour exprimer les sons & tous leurs rapports. On en connoitra mille fois les raisons dans le cours de cette lecture ; en attendant, il suffit de remarquer que les chiffres étant l'expression qu'on a données aux nombres, & les nombres eux-mêmes étant les exposans de la génération des sons, rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'Arithmétique.

Il ne faut donc pas être surpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la Musique à cette expression naturelle. Pour peu qu'on réfléchisse sur cet Art, non en Musicien, mais en Philosophe, on en sent bientôt les défauts : l'on sent encore que ces défauts sont inhérens au fond même du système, & dépendans uniquement du mauvais choix & non pas du mauvais

usage de ses caractères : car , d'ailleurs , on ne sçau-
roit disconvenir qu'une longue pratique suppléant en
cela au raisonnement , ne nous ait appris à les com-
biner de la manière la plus avantageuse qu'ils peu-
vent l'être.

Enfin , le raisonnement nous mène encore jusqu'à
connoître sensiblement que la Musique dépendant
des nombres elle devrait avoir la même expression
qu'eux : nécessité qui ne naît pas seulement d'une
certaine convenance générale , mais du fond même
des principes physiques de cet Art.

Quand on est une fois parvenu-là , par une suite de
raisonnemens bien fondés & bien conséquens , c'est
alors qu'il faut quitter la Philosophie & redevenir
Musicien , & c'est justement ce que n'ont fait aucun
de ceux qui jusqu'à présent ont proposé des systêmes
en ce genre. Les uns , partant quelquefois d'une
théorie très-fine n'ont jamais sçû venir à bout de la
ramener à l'usage , & les autres , n'embrassant propre-
ment que le mécanique de leur Art , n'ont pu re-
monter jusqu'aux grands principes qu'ils ne connois-
soient pas , & d'où cependant , il faut nécessairement
partir pour embrasser un systême lié. Le défaut de
pratique dans les uns , le défaut de théorie dans les
autres , & peut-être , s'il faut le dire , le défaut de
génie dans tous , ont fait que jusqu'à présent aucun
des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvé-
niens de la Musique ordinaire , en conservant ses
avantages.

Cen'est pas qu'il se trouve une grande difficulté dans
l'expression des sons par les chiffres , puisqu'on pour-
roit toujours les représenter en nombre , ou par les
dégrés de leurs intervalles , ou par les rapports de leurs
vibrations ; mais l'embarras d'employer une certaine

multitude de chiffres fans ramener les inconvéniens de la Musique ordinaire , & le besoin de fixer le genre & la progression des sons par rapport à tous les différens modes , demandent plus d'attention qu'il ne paroît d'abord : car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter, avec un très-petit nombre de caractères , tous les sons de la Musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de systêmes ont échoué , c'est celle de l'expression des différentes durées des silences & des sons. Trompés par les fausses règles de la Musique ordinaire , ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes , des noires & des croches ; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique , ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit : ainsi , pour donner aux notes des valeurs déterminées , il a fallu inventer de nouveaux signes , introduire dans chaque note une complication de figures , par rapport à la durée , & par rapport au son , d'où s'ensuivant des inconvéniens que n'a pas la Musique ordinaire , c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri ; mais enfin , les défauts de cet Art n'en subsistent pas moins pour avoir été comparés avec des défauts plus grands , & quand on publieroit encore mille méthodes plus mauvaises , on en seroit toujours au même point de la question , & tout cela ne rendroit pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde , excepté les Artistes , ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la Musique avant que de la posséder passablement : mais , comme la Musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi , soit que le plaisir qu'on

y prend nuise au sens froid nécessaire pour méditer ; soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexions , on ne s'est guères avisé jusqu'ici de rechercher les véritables causes de sa difficulté , & l'on a injustement taxé l'Art même des défauts que l'Artiste y avoit introduits.

On sent bien , à la vérité , que cette quantité de lignes , de clés , de transpositions , de dièses , de bémols , de bécarres , de mesures simples & composées , de rondes , de blanches , de noires , de croches , de doubles , de triples croches , de pauses , de demi-pauses , de soupirs , de demi-soupirs , de quarts de soupir , &c. donne une foule de signes & de combinaisons d'où résulte bien de l'embarras & bien des inconvéniens : mais quels sont précisément ces inconvéniens ? Naissent-ils directement de la Musique elle-même , ou de la mauvaise manière de l'exprimer ? Sont-ils susceptibles de correction , & quels sont les remèdes convenables qu'on y pourroit apporter , il est rare qu'on pousse l'examen jusques-là ; & après avoir eu la patience pendant des années entières de s'emplir la tête de sons , & la mémoire de verbiage , il arrive souvent qu'on est tout étonné de ne rien concevoir à tout cela , qu'on prend en dégoût la Musique & le Musicien , & qu'on laisse-là l'un & l'autre , plus convaincu de l'ennuyeuse difficulté de cet Art , que de ses charmes si vantés.

J'entreprends de justifier la Musique des torts dont on l'accuse , & de montrer qu'on peut , par des routes plus courtes & plus faciles , parvenir à la posséder plus parfaitement & avec plus d'intelligence que par la méthode ordinaire , afin que si le public persiste à vouloir s'y tenir , il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du système établi, j'aurai, cependant, occasion de parler des plus considérables, & il sera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des suites nécessaires du fond même de la méthode, il est absolument impossible de les corriger autrement que par une refonte générale telle que je la propose; il reste à examiner si mon système remédie en effet à tous ces défauts sans en introduire d'équivalens, & c'est à cet examen que ce petit ouvrage est destiné.

En général; on peut réduire tous les vices de la Musique ordinaire à trois classes principales. La première est la multitude des signes & de leurs combinaisons qui surchargent inutilement l'esprit & la mémoire des Commençans, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire longtems avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, & nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes Clés. Défaut d'une si grande étendue, que, non-seulement, il est la cause principale de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'est point de Musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisième enfin, est l'extrême diffusion des caractères & le trop grand volume qu'ils occupent, ce qui joint à ces lignes & à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Peut-être cet article paroîtra-t-il de légère considération à bien des lecteurs: mais s'ils font réflexion à ce qui doit constituer la perfection des

signes dans tous les genres & surtout en fait de Musique, ils sentiront qu'elle consiste essentiellement à beaucoup exprimer en peu d'espace, & qu'enfin dans les choses d'institution, & dans les choses générales, le moins bien n'est jamais un petit défaut.

Il paroît d'abord assez difficile de trouver une méthode qui puisse remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos signes, sans les augmenter en nombre? Et comment les augmenter en nombre, sans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, & de l'autre, plus étendus dans leur volume?

Cependant, à considérer la chose de près, on sent bientôt que tous ces défauts partent de la même source; sçavoir, de la mauvaise institution des signes & de la quantité qu'il en a fallu établir pour suppléer à l'expression bornée & mal entendue qu'on leur a donnée en premier lieu; & il est démonstratif que dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples, & en moindre quantité, ils auront par là même plus de précision & pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il seroit avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que l'attention fût moins partagée, & facile à figurer, afin de rendre la Musique plus commode.

Voilà les vûes que je me suis proposées, en méditant le système que je présente au public. Comme je destine un autre ouvrage au détail de ma méthode telle qu'elle doit être enseignée aux Ecoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la Musique, & dans lequel j'espère, malgré sa briéveté, que la simplicité de

mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité, ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la Musique deux objets principaux chacun séparément. Le premier doit être l'expression de tous les sons possibles, & l'autre, celles de toutes les différentes durées tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la Musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental naturel ou arbitraire, pourvû que ce son fondamental soit nettement exprimé & que la relation soit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Musique ordinaire où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, & où tous les rapports des notes ont besoin d'être longtems étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la manière la plus avantageuse qu'il est possible, c'est d'abord une question qui mérite fort d'être examinée. On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particulière & connue, par laquelle on puisse le distinguer toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sçauriez décider sur un son unique que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la* ou un *re*, & tant que vous l'entendrez seul vous n'y pouvez rien appercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avoit déjà remarqué Monsieur de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature ni *ut* ni *sol* qui soit quinte ou quarte par soi-même, parce que *ut*, *sol*, ou *re* n'existent qu'hypothétiquement selon le son

fondamental que l'on a adopté. La sensation de chacun des tons n'a rien en soi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le distingue des autres pris séparément. Le *Re* de l'Opera pourroit être l'*Ut* de Chapelle, ou au contraire : la même vitesse, la même fréquence de vibrations qui constitue l'un pourra servir quand on voudra à constituer l'autre ; ils ne diffèrent dans le sentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, différent de neuf, & non pas d'une différence spécifique de sensation.

Voilà donc tous les sons imaginables réduits à la seule faculté d'exciter des sensations par les vibrations qui les produisent, & la propriété spécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations pendant un tems déterminé : or comme il est impossible de compter ces vibrations, du moins d'une manière directe, il reste démontré qu'on ne peut trouver dans les sons aucune propriété spécifique par laquelle on les puisse reconnoître séparément, & à plus forte raison qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite par préférence d'être distingué de tous les autres & de servir de fondement aux rapports qu'ils ont entre-eux.

Il est vrai que M. Sauveur avoit proposé un moyen de déterminer un son fixe qui eut servi de base à tous les tons de l'échelle générale : mais les raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature, & l'artifice très-ingénieux & très-impraticable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des Hypothèses, ou même, si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples règles de pratique.

Voions, cependant, si en épiant la nature de plus

près, nous ne pourrions point nous dispenser de recourir à l'Art, pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux, qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche des sons nous ne parlerons que de ceux qui composent le système tempéré tel qu'il est universellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre Musique, & considérant comme justes sans exception tous les accords qui résultent du tempéramment. On verra bien-tôt que cette supposition, qui est la même qu'on admet dans la Musique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le système tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la suite de tous les sons du clavier telle qu'elle est pratiquée sur les Orgues & les Clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain son auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de seize pieds ouvert, fait entendre assez distinctement, outre le son principal, deux autres sons plus foibles, l'un à la tierce majeure, & l'autre à la quinte*, auxquels on a donné les noms de *mi* & de *sol*. J'écris à part ces trois noms, & cherchant un tuyau à la quinte du premier qui rende le même son que je viens d'appeler *sol* ou son octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel outre le son principal *sol*, en rend aussi deux autres, mais plus foiblement; je les appelle *si* & *re*, & je trouve qu'ils sont précisément en même rapport avec le *sol*

* C'est-à-dire, à la douzième, qui est la réplique de la quinte, & à la dix-septième, qui est la duplique de la tierce majeure. L'octave, & même plusieurs octaves s'entendent aussi assez distinctement, & s'entendroient bien mieux encore si l'oreille ne les confondait quelquefois avec le son principal.

que le *sol* & le *mi* l'étoient avec l'*ut* ; je les écris à la suite des autres , omettant comme inutile d'écrire le *sol* une seconde fois. Cherchant un troisième tuyau à l'unisson de la quinte *re* , je trouve qu'il rend encore deux autres sons outre le son principal *re* , & toujours en même proportion que les précédens ; je les appelle *fa* & *la* * , & je les écris encore à la suite des précédens. En continuant de même sur le *la* , je trouverois encore deux autres sons : mais comme j'apperçois que la quinte est ce même *mi* qui a fait la tierce du premier son *ut* , je m'arrête-là , pour ne pas redoubler inutilement mes expériences , & j'ai les sept noms suivans , répondans au premier son *ut* & aux six autres que j'ai trouvés de deux en deux.

Ut , mi , sol , si , re , fa , la.

Rapprochant ensuite tous ces sons par octaves dans les plus petits intervalles où je puis les placer , je les trouve rangés de cette sorte ;

Ut , re , mi , fa , sol , la , si.

Et ces sept notes ainsi rangées indiquent justement le progrès diatonique affecté au mode majeur par la nature même : or comme le premier son *ut* a servi de principe & de base à tous les autres , nous le prendrons pour ce son fondamental que nous

* Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* se trouve , par conséquent , dièse dans cette progression , & il faut avouer qu'il n'est pas aisé de développer l'origine du *fa* naturel considéré comme quatrième note du ton : mais il y auroit là-dessus des observations à faire qui nous mèneraient loin & qui ne seroient pas propres à cet ouvrage. Au reste ; nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légère exception qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne scauroit être traité dans le ton d'*ut* que comme dissonance ou préparation à la dissonance.

avons cherché , parce qu'il est bien réellement la source & l'origine d'où sont émanés tous ceux qui le suivent. Parcourir ainsi tous les sons de cette échelle en commençant & finissant par le son fondamental , & en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers , c'est ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur , & c'est-là proprement la gamme fondamentale qu'on est convenu d'appeller naturelle préférablement aux autres , & qui sert de règle de comparaison pour y conformer les sons fondamentaux de tous les tons praticables. Au reste : il est bien évident qu'en prenant le son rendu par tout autre tuyau pour le son fondamental *ut* , nous serions parvenus par des sons différens à une progression toute semblable , & que , par conséquent , ce choix n'est que de pure convention & tout aussi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il suit delà , que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour base de notre opération , nous le pouvons faire de même en commençant par un des six sons qui le suivent , à notre choix , & qu'appellant *ut* ce nouveau son fondamental , nous arriverons à la même progression que ci-devant , & nous trouverons tout de nouveau ,

Ut , re , mi , fa , sol , la , si.

Avec cette unique différence que ces derniers sons étant placés à l'égard de leur son fondamental de la même manière que les précédens l'étoient à l'égard du leur , & ces deux sons fondamentaux étant pris sur différens tuyaux , il s'ensuit que leurs sons correspondans sont aussi rendus par différens tuyaux , & que le premier *ut* , par exemple , n'étant pas le même

même que le second, le premier *re* n'est pas non plus le même que le second.

A présent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, si vous voulez sçavoir ce que les différens sons du second sont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel son naturel du premier ton se rapporte le fondamental du second, & le même rapport subsistera toujours entre les sons de même dénomination de l'un & de l'autre ton dans les octaves correspondantes. Supposant, par exemple, que l'*ut* du second ton soit un *sol* au naturel, c'est-à-dire à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du second ton fera sûrement un *la* naturel, c'est-à-dire, la quinte du *re* naturel, le *mi* fera un *si*, le *fa* un *ut*, &c. & alors on dira qu'on est au ton majeur de *sol*, c'est-à-dire, qu'on a pris le *sol* naturel pour en faire le son fondamental d'un autre ton majeur.

Mais si, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois sons rendus par chaque tuyau, j'avois continué ma progression de quinte en quinte jusqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étois parti d'abord, ou à l'une de ses octaves, alors j'aurois passé par cinq nouveaux sons altérés des premiers, lesquels font avec eux la somme de douze sons différens renfermés dans l'étendue de l'octave, & faisant ensemble ce qu'on appelle les douze cordes du système chromatique.

Ces douze sons repliqués à différentes octaves font toute l'étendue de l'échelle générale sans qu'il puisse jamais s'en présenter aucun autre, du moins dans le système tempéré, puisqu'après avoir parcouru de quinte en quinte tous les sons que les tuyaux faisoient entendre, je suis arrivé à la réplique du premier par lequel j'avois commencé, & que, par con-

féquent, en poursuivant la même opération, je n'aurois jamais que les répliques, c'est-à-dire, les octaves des sons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée & que j'ai suivie pour trouver la génération de tous les sons pratiqués dans la Musique m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un son fondamental proprement dit qui n'existe point, mais à tirer d'un son établi par convention tous les mêmes avantages qu'il pourroit avoir s'il étoit réellement fondamental, c'est-à-dire, à en faire réellement l'origine & le générateur de tous les autres sons qui sont en usage & qui n'y peuvent être qu'en conséquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C sol ut*.

Elle m'apprend en second lieu qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces sons avec le fondamental, on peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque le tuyau qui le rend faisant entendre sa tierce majeure & sa quinte aussi-bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne diffère en rien quant à sa progression de la gamme établie en premier lieu. C'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut & doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens; suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, & qui en cette qualité s'appelle *re* ou *mi* ou *sol*, &c. selon qu'il est le second, le troisième ou le cinquième degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens elle est le fondement d'un ton majeur, & alors elle doit constamment porter le nom d'*ut*, & toutes les autres touches ne devant être considérées que par les

rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter suivant le degré qu'elles occupent : comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer celui qu'on choisit & alors c'est un *la* ou un *re* &c. naturel, cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamental & y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, & cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif suivant la manière dont il sera employé, avec cette distinction que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental ; au lieu que ces autres sons naturellement relatifs à celui d'*ut* ne deviennent fondamentaux que par une détermination particulière. Au reste ; il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement & de rapports dans les sons : chaque son peut être fondamental naturellement puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire, la tierce majeure & la quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement, & chaque son peut encore être naturellement relatif puisqu'il n'en est aucun qui ne soit une des harmoniques ou des cordes essentielles d'un autre son fondamental, & qui n'en puisse être engendré en cette qualité. On verra dans la suite pourquoi j'ai insisté sur ces observations.

Nous avons donc douze sons qui servent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs pratiqués dans la Musique, & qui en cette qualité sont parfaitement semblables quant aux modifications qui

résultent de chacun d'eux traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous est point indiqué par la nature, & comme nous ne trouvons aucun son qui en fasse entendre les harmoniques nous pouvons concevoir qu'il n'a point de son fondamental absolu, & qu'il ne peut exister qu'en vertu du rapport qu'il a avec le mode majeur dont il est engendré, comme il est aisé de le faire voir. *

Le premier objet que nous devons donc nous proposer dans l'institution de nos nouveaux signes, c'est d'en imaginer d'abord un qui désigne nettement dans toutes les occasions la corde fondamentale que l'on prétend établir, & le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaison, c'est-à-dire, avec l'*ut* naturel.

Supposons ce signe déjà choisi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres sons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'est elle seule qui en détermine le progrès & les altérations : ce n'est pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la Musique ordinaire où les sons sont exprimés constamment par certains noms déterminés qui ont un rapport direct aux touches des instrumens & à la gamme naturelle sans égard au ton où l'on est ni à la fondamentale qui le détermine : mais comme il est ici question de ce qu'il convient le mieux de faire & non pas de ce qu'on fait actuellement, est-on moins en droit de rejeter une mauvaise pratique, si je fais voir que celle que je lui substitue mérite la préférence, qu'on le seroit de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montreroit un chemin plus commode & plus court ? Et ne se moqueroit-on pas du premier s'il vouloit vous contraindre à le suivre toujours, par cette unique raison, qu'il vous égare depuis longtems ?

* Voyez M. Rameau nouv. syst. p. 21. & tr. de l'Harm. p. 12. & 13.

Ces considérations nous mènent directement au choix des chiffres pour exprimer les sons de la Musique, puisque les chiffres ne marquent que des rapports & que l'expression des sons n'est aussi que celle des rapports qu'ils ont entr'eux. Aussi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne se servoient des lettres de leur Alphabet à cet usage, que parce que ces lettres étoient en même tems les chiffres de leur arithmétique, au lieu que les caractères de notre Alphabet ne portant point communément avec eux les idées de nombres ni de rapports, ne seroient pas à beaucoup près si propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela si l'on a tenté si souvent de substituer les chiffres aux notes de la Musique; c'étoit assurément le service le plus important que l'on eût pu rendre à cet Art, si ceux qui l'ont entrepris avoient eu la patience ou les lumières nécessaires pour embrasser un système général dans toute son étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a faites sur ce point fait voir qu'on sent depuis longtems les défauts des caractères établis. Mais il fait voir encore qu'il est bien plus aisé de les appercevoir que des les corriger; faut-il conclure delà que la chose est impossible?

Nous voilà donc déjà déterminés sur le choix des caractères; il est question maintenant de réfléchir sur la meilleure manière de les appliquer. Il est sûr que cela demande quelque soin: car s'il n'étoit question que d'exprimer tous les sons par autant de chiffres différens il n'y auroit pas-là grande difficulté: mais aussi n'y auroit-il pas non plus grand mérite, & ce seroit ramener dans la Musique une confusion encore pire que celle qui naît de la position des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il est possible de

l'esprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'est-à-dire, aux touches noires de l'Orgue & du Clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément. Ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considérerai seulement le progrès & le rapport des sons affectés au mode majeur, faisant abstraction à la modulation & aux changemens de ton, bien sûr qu'en faisant régulièrement l'application de mes caractères, la fécondité de mon principe suffira à tout.

De plus : comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une à part, & je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes, les mêmes caractères que j'aurai affectés aux sons de celle-ci. Par-là, je me conformerai à la fois à l'usage qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves, à mon oreille qui se plaît à en confondre les sons, à la raison qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment, & enfin je corrigerai un des grands défauts de la Musique ordinaire qui est d'anéantir par une position vicieuse l'analogie & la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manières de considérer les sons & les rapports qu'ils ont entr'eux ; l'une par leur génération, c'est-à-dire, par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre, & l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la première, elle ne sçauroit être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes ;

soit parce qu'il faudroit de trop grands nombres pour les exprimer; soit enfin, parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde manière de considérer les sons par leurs intervalles renferme un nombre infini d'utilités: c'est sur elle qu'est fondé le système de la position tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que suivant ce système, les notes n'ayant rien en elles-mêmes ni dans l'espace qui les sépare qui vous indique clairement le genre de l'intervalle, il faut anoner un tems infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude nécessaire pour le reconnoître au premier coup d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des signes, on n'en peut rien conclure contre le principe sur lequel ils sont établis, & l'on verra bien-tôt comment au contraire on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aisée à apprendre & à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1 nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, par les sept chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant pour les exprimer tous sans équivoque.

Il est évident que cette manière de noter conserve pleinement l'avantage si vanté de la position: car vous connoissez à l'œil aussi clairement qu'il est possible si un son est plus haut ou plus bas qu'un autre; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour ak-

ler de l'1 au 5 , & qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre replique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article , & je me contenterai de toucher à la fin de cet ouvrage les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes ; si l'on suit mon projet avec quelque attention , elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant , & en laissant à mes lecteurs le plaisir de me prévenir , j'espère de me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés marqueront , outre les degrés de leurs intervalles , celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut* , de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport, le premier entre les deux sons qui le composent , & le second , entre chacun d'eux & le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'appellera toujours *ut* , 2 s'appellera toujours *re* , 3 toujours *mi* , &c. conformément à l'ordre suivant.

1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7
Ut , re , mi , fa , sol , la , si

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves , alors cela forme une nouvelle difficulté. Car il faut nécessairement multiplier les chiffres , ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante , autrement l'*ut* d'en haut étant écrit 1 aussi bien que l'*ut* d'en bas , le Musicien ne pourroit éviter de les confondre , & l'équivoque auroit lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise avec tous les avantages qu'elle a dans la Musique or-

dinaire sans en conserver ni les embarras, ni la difficulté. Etablissons une ligne horizontale sur laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est-à-dire depuis & compris l'*ut* d'en bas jusqu'à celui d'en haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à l'*ut* d'en haut? Nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, passer dans l'octave inférieure laquelle commence en descendant par le *si* qui suit l'*ut* posé sur la ligne? Alors nous les placerons au-dessous de la même ligne. C'est-à-dire que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la Musique ordinaire ne changera dans la mienne qu'à chaque octave & aura, par conséquent, six fois moins de combinaisons. (voyez la planche Exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure: je reviens à mon *ut* &, après avoir fait le *mi* & le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en haut, c'est-à-dire, à l'*ut* qui commence l'octave supérieure: je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (voyez la pl. Ex. 1 & 2.) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique est si simple qu'on la conçoit du premier regard, & la pratique en est la chose du monde la plus aisée. Avec une seule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, & s'il se trouvoit que vous voulussiez passer encore au-delà, ce qui n'arrivera guères dans une Musique sage, vous

avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en haut & en bas comme dans la Musique ordinaire, avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, & que je puis exprimer l'étendue de cinq, six; & près de sept octaves, c'est-à-dire, beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes seulement.

Il ne faut pas confondre la position telle que ma méthode l'adopte avec celle qui se pratique dans la Musique ordinaire : les principes en sont tout différens. La Musique ordinaire n'a en vûe que de vous indiquer des intervalles & de disposer en quelque façon vos organes par l'aspect du plus grand ou moindre éloignement des notes, sans s'embarasser de distinguer assez bien le genre de ces intervalles ni le degré de cet éloignement pour en rendre la connoissance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connoissance des intervalles qui fait proprement le fond de la science du Musicien m'a paru un point si important, que j'ai cru en devoir faire l'objet essentiel de ma méthode. L'explication suivante montre comment on parvient par mes caractères à déterminer tous les intervalles possibles par leurs genres & par leurs noms, sans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous distinguons d'abord les intervalles en directs & renversés, & les uns & les autres encore en simples & redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles considéré dans mon système.

L'intervalle direct est celui qui est compris entre deux sons dont les chiffres sont d'accord avec le progrès, c'est-à-dire que le son le plus haut doit

avoir aussi le plus grand chiffre, & le son le plus bas le chiffre le plus petit. (Voyez la pl. Exemp. 3.)

L'intervalle renversé est celui dont le progrès est contrarié par les chiffres: c'est-à-dire que si l'intervalle monte le second chiffre est le plus petit, & si l'intervalle descend le second chiffre est le plus grand. (Voyez la pl. Ex. 4.)

L'intervalle simple est celui qui ne passe pas l'étendue d'une octave, (Voyez la pl. Ex. 5.)

L'intervalle redoublé est celui qui passe l'étendue d'une octave. Il est toujours la réplique d'un intervalle simple. (Voyez Exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la suivante, c'est-à-dire que vous passez de la ligne au-dessus ou au-dessous d'elle, ou *vice-versa*, l'intervalle est simple s'il est renversé, mais s'il est direct il sera toujours redoublé.

Cette courte explication suffit pour connoître à fond le genre de tout intervalle possible. Il faut à présent apprendre à en trouver le nom sur le champ.

Tous les intervalles peuvent être considérés comme formés des trois premiers intervalles simples qui sont la seconde, la tierce, la quarte; dont les complémens à l'octave sont la septième, la sixte & la quinte; à quoi si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5; la différence des deux chiffres est 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'est-à-dire la quinte pour le nom de cet intervalle; il en seroit de même si vous aviez eu 2, 6; ou 7, 3.

&c. Soit cet autre intervalle 4, 5; la différence est 1, à quoi ajoutant l'unité vous avez 2, c'est-à-dire, une seconde pour le nom de cet intervalle. La règle est générale.

Si l'intervalles direct est redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, & vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle: par exemple, vous voyez déjà que $-1-\frac{3}{3}$ est une tierce redoublée, ajoutez donc 7 à 3, & vous aurez 10, c'est-à-dire une dixième pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalles est renversé, prenez le complément du direct, c'est le nom de votre intervalle: ainsi, parce que la fixte est le complément de la tierce, & que cet intervalle $-1-\frac{3}{3}$, est une tierce renversée je trouve que c'est une fixte; si de plus il est redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de règles, dans quelque cas que vous soyez vous pouvez nommer sur le champ & sans le moindre embarras quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc sur ce que je viens d'expliquer à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord toutes les notes sont connues sans exception; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de sept caractères uniques qui sont les seuls dont on ait à charger sa mémoire pour l'expression des sons; qu'on apprenne à les entonner juste en montant & en descendant, diatoniquement & par intervalles, & nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connoissance des intervalles par rapport à la nomination n'est pas d'une nécessité absolue, pourvu qu'on connoisse bien le ton d'où

l'on part & qu'on sçache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* & le *fa* sans sçavoir qu'on fait une quarte : & sûrement cela seroit toujours bien moins nécessaire par ma méthode que par la commune, où la connoissance nette & précise des notes ne peut suppléer à celle des intervalles ; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle seroit inconnu, les deux notes qui le composent seroient toujours évidentes sans qu'on pût jamais s'y tromper dans quelque ton & à quelque Clé que l'on fut. Cependant tous les avantages se trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre observations très-simples voilà mon Ecolier en état de nommer hardiment tout intervalle possible, soit sur la même partie, soit en sautant de l'une à l'autre, & d'en sçavoir plus à cet égard dans une heure d'application, que des Musiciens de dix & douze ans de pratique : car on doit remarquer, que les opérations dont je viens de parler se font tout d'un coup par l'esprit & avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indispensables dans la Musique ordinaire pour arriver à la connoissance des intervalles, & qu'enfin les règles seroient toujours préférables à l'habitude, soit pour la certitude, soit pour la brièveté, quand même elles ne seroient que produire le même effet.

Mais ce n'est rien d'être parvenus jusqu'ici : il est d'autres objets à considérer & d'autres difficultés à surmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au son fondamental de la gamme naturelle je n'ai fait que me conformer à l'esprit de la première institution du nom des notes & à l'usage général des Musiciens, & quand j'ai dit que la fondamentale de chaque

ton avoit le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier son à qui il n'est affecté par aucune propriété particulière, j'y ai encore été autorisé par la pratique universelle de cette méthode qu'on appelle transposition, dans la Musique vocale.

Pour effacer tout scrupule qu'on pourroit concevoir à cet égard, il faut expliquer ma pensée avec un peu plus d'étendue : le nom d'*ut* doit-il être nécessairement & toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton, c'est la question qu'il s'agit de discuter.

À l'entendre énoncer de cette manière, on pourroit, peut-être, s'imaginer que ce n'est ici qu'une question de mots. Cependant elle influë trop dans la pratique pour être méprisée : il s'agit moins des noms en eux-mêmes, que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher & sur lesquelles on n'a pas été trop bien d'accord jusqu'ici.

Demandez à une personne qui chante, ce que c'est qu'un *ut*, elle vous dira que c'est le premier ton de la gamme : demandez la même chose à un joueur d'instrumens, il vous répondra que c'est une telle touche de son violon ou de son clavecin. Ils ont tous deux raison ; ils s'accordent même en un sens, & s'accorderoient tout à fait, si l'un ne se représentoit pas cette gamme comme mobile, & l'autre cet *ut* comme invariable.

Puisque l'on est convenu d'un certain son à peu près fixe pour y régler la portée des voix & le diapason des instrumens, il faut que ce son ait nécessairement un nom, & un nom fixe comme le son qu'il exprime ; donnons lui le nom d'*ut* : j'y consens. Réglons ensuite sur ce nom-là tous ceux des

différens sons de l'échelle générale, afin que nous puissions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui & avec les différentes touches des instrumens : j'y consens encore, & jusques-là le symphoniste a raison.

Mais ces sons auxquels nous venons de donner des noms, & ces touches qui les font entendre, sont disposés de telle manière qu'ils ont entr'eux & avec la touche *ut* certains rapports qui constituent proprement ce qu'on appelle ton, & ce ton dont *ut* est la fondamentale est celui que font entendre les touches noires de l'orgue & du clavecin quand on les joue dans un certain ordre, sans qu'il soit possible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne seroit pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blanches du clavier lesquelles n'ont même aucun nom propre, & en prennent de différens s'appellant tantôt diéses & tantôt bémols suivant les tons dans lesquels elles sont employées.

Or quand on veut établir une autre fondamentale, il faut nécessairement faire un tel choix des sons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle précisément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *sol*, & tous les autres sons de la gamme naturelle avoient avec l'*ut*. C'est le cas où le Chanteur a droit de dire au Symphoniste : pourquoi ne vous servez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports ? Au reste, je crois peu nécessaire de remarquer qu'il faudroit toujours déterminer la fondamentale par son nom naturel, & que c'est seulement après cette détermination qu'elle prendroit le nom d'*ut*.

Il est vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'instrument & aux mêmes

nottes de la Musique, il semble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note & cette touche, & que l'une excite plus aisément l'idée de l'autre qu'on ne feroit en cherchant toujours une égalité de rapports entre les chiffres des notes & le chiffre fondamental d'un côté, & de l'autre, entre le son fondamental & les touches de l'instrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection ; oserai-je me flater à mon tour que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponses ?

D'abord je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'instrument & les notes de la Musique a bien des exceptions & des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours assez d'attention.

Nous avons trois Clés dans la Musique, & ces trois Clés ont huit positions, ainsi, suivant ces différentes positions, voilà huit touches différentes pour la même position, & huit positions pour la même touche & pour chaque touche de l'instrument : il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté ; il y a même bien des Symphonistes qui ne les possèdent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit Clés soient d'usage sur plusieurs instrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive sur une seule Clé. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, & cependant cela est très-faux : car par des accidens fort communs, causés par les dièses & les bémols, il arrive à tout moment, non-seulement que la note *si* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa* & réciproquement, mais

encore

encore qu'une note diésée à la Clé & diésée par accident monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *sol*, un *ut* un *re*, &c. & qu'au contraire par un double bémol un *mi* deviendra un *re*, un *se* un *la* & ainsi des autres. Où en est donc la précision de nos idées. Quoi! je vois un *sol* & il faut que je touche un *la*! Est-ce là ce rapport si juste, si vanté, auquel on veut sacrifier celui de la modulation?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelque chose de très ingénieux dans l'invention des accidents ajoutés à la Clé pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne sont pas toujours connus par-là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions, c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant & des instrumens. Que me sert, à moi, de sçavoir qu'un tel demi-ton a changé de place, & que de là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrième ou une sixième note; si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, & s'il faut que je me souviene exactement de ces cinq diéses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, & cela précisément dans le tems que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particulière de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les Musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, & il n'y a pas un habile homme parmi eux qui après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où il se trouve &

dont il connoît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel est, peut-être, ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique : car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut-être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa* ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du Musicien l'idée du demi ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa* est toujours d'un ton & jamais d'un demi ton. Donc, au lieu de leur conserver des noms qui trompent l'esprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu ne soit point contradictoire, & annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or tous les rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés dans le majeur tant en montant qu'en descendant dans l'octave comprise entre deux *ut* suivant l'ordre naturel, & dans le mineur dans l'octave comprise entre deux *la* suivant le même ordre en descendant seulement, car en montant le mode mineur est assujetti à des affections différentes qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, les-

quelles ne font pas aujourd'hui de mon sujet, & qui ne font rien au système que je propose.

Je ne disconviens pas qu'à l'égard des instrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'esprit de la méthode ordinaire : mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement estimable, & que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudroit toujours avant que de me condamner par-là, se mettre en état de me convaincre, non pas de la différence, mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnois dans la Musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut* qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut* ; c'est proprement transposer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental je me fers du mot correspondant, c'est-à-dire, du *sol*, du *re*, du *la*, &c. & je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *sol* ou ce *re* qu'on peut appeller la Clé devient *ut* & servant de fondement à un nouveau ton & à une nouvelle gamme, toutes les notes du Clavier lui deviennent relatives, & ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental qu'elles peuvent être employées.

C'est-là, quoiqu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude, & dans le Chant ; & si vous prétendez conserver aux notes leurs noms naturels, il faut nécessairement que vous les considériez tout à la fois sous une double relation, sçavoir par rapport au *C sol ut* & à la gamme naturelle, & par rapport au son fondamental particulier, sur lequel vous êtes con-

traint d'en régler le progrès & les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui jouë des diéses & des bé-mols sans penser au ton dans lequel il est, & alors Dieu sçait quelle justesse il peut y avoir dans son jeu!

Pour former donc un Elève suivant ma méthode, je parle de l'instrument, car pour le Chant la chose est si aisée qu'il seroit superflu de s'y arrêter, il faut d'abord lui apprendre à connoître & à toucher par leur nom naturel, c'est-à-dire, sur la Clé d'*ut* toutes les touches de son instrument. Ces premiers noms lui doivent servir de règle pour trouver ensuite les autres fondamentales & toutes les modulations possibles des tons majeurs auxquels seuls il suffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens ensuite à la Clé *sol*, & après lui avoir fait toucher le *sol*, je l'avertis que ce *sol* devenant la fondamentale du ton doit alors s'appeller *ut*, & je lui fais parcourir sur cet *ut* toute la gamme naturelle en haut & en bas suivant l'étendue de son instrument: comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la disposition des doigts à cause du demi-ton transposé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque tems sur ces deux tons, je l'amenerai à la Clé *re*, & lui faisant appeller *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer sur cet *ut* une nouvelle gamme, & parcourant ainsi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il se trouvera enfin dans le cas d'avoir présumé en mode majeur sur les douze cordes du système chromatique, & de connoître parfaitement le raport & les affections différentes de toutes les touches de son instrument sur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la Musique aisée entre les mains. La Clé lui montre quelle touche doit pren-

dre la dénomination d'*ut*, & comme il a appris à trouver le *mi* & le *sol*, &c. c'est-à-dire, la tierce majeure & la quinte, &c. sur cette fondamentale, un 3 & un 5 sont bientôt pour lui des signes familiers, & si les mouvemens lui étoient connus & que l'instrument n'eut pas ses difficultés particulières, il seroit dès-lors en état d'exécuter à livre ouvert toute sorte de Musique sur tous les tons & sur toutes les Clés. Mais avant que d'en dire davantage sur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expression des sons.

A l'égard du mode mineur j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avoit point enseigné directement. Peut-être vient-il d'une suite de la progression dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrième quinte cet *ut* qui avoit servi de fondement à l'opération fait une tierce mineure avec le *la* qui est alors le son fondamental. Peut-être est-ce aussi de-là que naît cette grande correspondance entre le mode majeur *ut* & le mode mineur de sa sixième note, & réciproquement entre le mode mineur *la* & le mode majeur de sa médiante.

De plus; la progression des sons affectés au mode mineur est précisément la même qui se trouve dans l'octave comprise entre deux *la*, puisque, suivant Monsieur Rameau, il est essentiel au mode mineur d'avoir sa tierce & sa sixte mineures, & qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres sons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce & la sixte se trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, & l'exprimant par le chiffre 6, je laisserai toujours à sa médiante *ut* le privilège d'être, non pas tonique; mais fondamentale caractéristique;

je me conformerai en cela à la nature qui ne nous fait point connoître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, & je conserverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes & dans les chiffres qui les expriment & l'analogie qui se trouve entre les modes majeur & mineur pris sur les deux cordes *ut* & *la*.

Mais cet *ut* qui par la transposition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, & celui de la médiate dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique, & pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par là que si le chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; si le chant est dans le ton de *re* majeur ou de *si* mineur, il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, & ainsi de suite: c'est-à-dire que la note écrite à la marge, ou la Clé désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeller *ut*, & par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiate dans le mineur & fondamentale dans tous les deux: sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appelé cet *ut* fondamentale & non pas tonique, parce qu'elle ne l'est que dans les tons majeurs, mais qu'elle sert également de fondement à la relation & au nom des notes & même aux différentes octaves dans l'un & l'autre mode: mais à le bien prendre la connoissance de cette Clé n'est d'usage que pour les instrumens & ceux qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de là que la même Clé sous le même nom d'*ut*,

désigne, cependant, deux tons différens, sçavoir le majeur dont elle est tonique & le mineur dont elle est médiante & dont, par conséquent, la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes & les notes affectées de la même manière, du moins en descendant servent également pour l'un & l'autre mode, de sorte que non seulement on n'a pas besoin de faire une étude particulière des modes mineurs : mais que même on seroit à la rigueur dispensé de les connoître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens quand la fondamentale est tonique que quand elle est médiante : cependant pour l'évidence du ton & pour la facilité du préluce on écrira la Clé tout simplement quand elle sera tonique, & quand elle sera médiante on ajoutera au dessous d'elle une petite ligne horizontale. (Voyez la pl. Ex. 7. & 8.

Il faut parler à présent des changemens de ton : mais comme les altérations accidentelles des sons s'y présentent souvent, & qu'elles ont toujours lieu dans le mode mineur en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les signes.

Le dièse s'exprime par une petite ligne oblique qui croise la note en montant de droite à gauche, *sol* dièse, par exemple, s'exprime ainsi, \sharp . *Fa* dièse ainsi, \sharp . Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant; \flat , \flat , & ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Pour le béquarre, il n'est devenu nécessaire que par le mauvais choix du dièse & du bémol : parce

qu'étant des caractères séparés des notes qu'ils altèrent, s'il s'en trouve plusieurs de suite sous l'un ou l'autre de ces signes, on ne peut jamais distinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas sans se servir du béquarre. Mais comme par mon système le signe de l'altération, outre la simplicité de sa figure a encore l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir sur la fondamentale où l'on est. Je retranche donc le béquarre comme inutile, & je le retranche encore comme équivoque, puisqu'il est commun de le trouver employé en deux sens tout opposés : car les uns s'en servent pour ôter l'altération causée par les signes de la Clé, & les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes signes.

A l'égard des changemens de ton soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourroit suffire de changer la Clé : mais comme il est extrêmement avantageux de ne point rendre la connoissance de cette Clé nécessaire à ceux qui chantent, & que, d'ailleurs, il faudroit une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une Clé à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement de manière à représenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on sort, & ce qu'elle est dans celui où l'on entre. Pour cela ; j'écris d'abord cette première note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la représente dans le ton précédent, ajoutant au-dessus d'elle la Clé ou le nom de la fondamentale du ton où l'on

va entrer : j'écris ensuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence. De forte qu'eu égard à la suite du Chant , le premier chiffre indique le ton de la note , & le second sert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. Ex. 9.) non-seulement que du ton de *sol* vous passez dans celui d'*ut* , mais que la note *fa* du ton précédent est la même que la note *ut* qui se trouve la première dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple , (Voyez Ex. 10.) la première note *ut* du premier changement seroit le *mi* bémol du mode précédent , & la première note *mi* du second changement seroit l'*ut* dièse du mode précédent , comparaison très commode pour les voix & même pour les instrumens lesquels ont de plus l'avantage du changement de Clé. On y peut remarquer aussi que dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours , quoique la tonique reste la même ; ce qui dépend des règles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est tems de parler. Il ne suffit pas de connoître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre , si cette fondamentale est tonique ou médiante , ni enfin de la sçavoir rapporter à place qui lui convient dans l'étendue de la gamme naturelle , mais il faut encore sçavoir à quelle octave , & en un mot à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue , & je m'y bornerai pour cette explication , en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part & d'autre tout aussi loin qu'on

voudra fans rendre la notte plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la Clé d'*ut* c'est-à-dire au ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur qui constitue le clavier naturel. Le clavier se trouve alors disposé de sorte que depuis le premier *ut* d'en bas jusqu'au dernier *ut* d'en haut je trouve quatre octaves complètes outre les deux portions qui restent en haut & en bas entre l'*ut*, & le *fa* qui termine le clavier de part & d'autre.

J'appelle A, la première octave comprise entre l'*ut* d'en bas & le suivant vers la droite, c'est-à-dire, tout ce qui est renfermé entre 1 & 7 inclusivement. J'appelle B. l'octave qui commence au second *ut* comptant de même vers la droite; C la troisième, D la quatrième, &c. jusqu'à E ou commence une cinquième octave qu'on pousseroit plus haut si l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en bas qui commence au premier *fa* & se termine au premier *si* comme elle est imparfaite ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'Octave X; & cette lettre X servira dans toute sorte de tons à désigner les notes qui resteront au bas du clavier au-dessous de la première tonique.

Supposons que je veuille noter un air à la Clé d'*ut*, c'est-à-dire, au ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, & je le rends médiate ou tonique suivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sçachant ainsi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'est plus question que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le Chant que j'ai à exprimer & d'en écrire la lettre au commencement de la ligne sur laquelle je place

mes notes. Les deux espaces au-dessus & au-dessous représenteront les étages contigus, & serviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave représentée par la lettre que j'ai mise au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que si le Chant se trouvoit assez bizarre pour passer cette étendue, on seroit toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les instrumens.

Mais comme les Octaves se contentent toujours d'une fondamentale à l'autre, & que ces fondamentales sont différentes suivant les différens tons où l'on est, les octaves se prennent aussi sur différens degrés, & sont tantôt plus hautes ou plus basses, suivant que leur fondamentale est éloignée du *C sol ut* naturel.

Pour représenter clairement cette mécanique, j'ai joint ici (voyez la planche) une table générale de tous les sons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du système chromatique prises successivement pour fondamentales.

On y voit d'une manière simple & sensible le progrès des différens sons par rapport au ton où l'on est. On verra aussi par l'explication suivante comment elle facilite la pratique des instrumens au point de n'en faire qu'un jeu, non-seulement par rapport aux instrumens à touches marquées, comme le Basson, le Hautbois, la Flutte, la Basse de Viole, & le Clavecin, mais encore à l'égard du Violon, du Violoncelle & de toute autre espèce sans exception.

Cette table représente toute l'étendue du clavier combiné sur les douze cordes: le clavier naturel où l'*ut* conserve son propre nom se trouve ici au sixième rang marqué par une étoile à chaque extrémité, & c'est à ce rang que tous les autres doivent se rapporter

comme au terme commun de comparaison. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en bas jusqu'à celui d'en haut à la distance de cinq octaves, qui font ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 jusqu'au premier 7 qui le suit vers la droite s'appelle A; que l'intervalle compris depuis le second 1 jusqu'à l'autre 7 s'appelle l'octave B; l'autre, l'octave C, &c. jusqu'au cinquième 1 ou commence l'octave E que je n'ai portée ici que jusqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui sont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainsi une lettre hors de rang pour exprimer que cette octave n'est pas complète, parce qu'il faudroit pour parvenir jusqu'à l'*ut* descendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais si je suis dans un autre ton, comme par exemple à la Clé de *re*, alors ce *re* change de nom & devient *ut*, c'est pourquoi l'octave A comprise depuis la première tonique jusqu'à la septième note est d'un degré plus élevée que l'octave correspondante du ton précédent, ce qu'il est aisé de voir par la table, puisque cet *ut* du troisième rang, c'est-à-dire de la Clé de *re* correspond au *re* de la Clé naturelle d'*ut* sur lequel il tombe perpendiculairement, & par la même raison l'octave X y a plus de notes que la même octave de la Clé d'*ut*, parce que les octaves en s'élevant davantage s'éloignent de la plus basse note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la Clé d'*ut* jusqu'à la Clé de *mi*, & descendent depuis la même Clé d'*ut* jusqu'à celle de *fa*: car ce *fa* qui est la plus basse note du clavier devient alors fondamentale & commence, par conséquent, la première octave A.

Tout ce qui est donc compris entre les deux premières lignes obliques vers la gauche est toujours de l'octave A, mais à différens degrés suivant le ton où l'on est. La même touche, par exemple, fera *ut* dans le ton majeur de *mi*, *re* dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*, *fa* dans celui de *si*, *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche parce que c'est la même colonne, & c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le Ton, l'octave & la touche sans équivoque. (Voyez la pl. Exemp. 11.)

Cet exemple est à la Clé de *re*, il faut donc le rapporter au quatrième rang répondant à la même Clé, l'octave B. marquée sur la ligne montre que l'intervalle supérieur dans lequel commence le chant répond à l'octave supérieure C: ainsi la note 3 marquée d'un *a* dans la table est justement celle qui répond à la première de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne la lettre correspondante à l'octave dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, & que les espaces qui sont au-dessus & au-dessous seront pour les octaves supérieure & inférieure.

Les lignes horizontales servent à séparer de demi-ton en demi-ton les différentes fondamentales dont les noms sont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traversées de la même ligne ne sont toujours qu'une même touche dont le nom naturel, si elle en a un, se trouve au fixième rang & les autres noms dans les autres rangs de la même colonne sui-

vant les differens tons où l'on est. Ces lignes perpendiculaires sont de deux sortes ; les unes noires qui servent à montrer que les chiffres qu'elles joignent représentent une touche naturelle, & les autres ponctuées qui sont pour les touches blanches ou altérées, de façon qu'en quelque ton que l'on soit on peut connoître sur le champ par le moyen de cette table quelles sont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les Clés que vous voyez au commencement servent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, & à marquer le ton comme je l'ai déjà dit ; il y en a cinq qui peuvent être doubles parce que le bémol de la supérieure marqué *b*, & le dièse de l'inférieure marqué *d* produisent le même effet *. Il ne sera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choisies, & qui, abstraction faite de toute autre raison, sont du moins préférables parce qu'elles sont les plus usitées.

Il est encore aisé par le moyen de cette table de marquer précisément l'étendue de chaque partie tant vocale qu'instrumentale, & la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves suivant le ton où l'on fera.

Je suis convaincu qu'en suivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'est point de Chant qu'on ne soit en état de solfier en très-peu de tems & de trouver de même sur quelque instrument que ce soit avec toute la facilité possible. Rappelons un peu en détail ce que j'ai dit sur cet article.

* Ce n'est qu'en vertu du | puisque d'ailleurs, personne
temperamment que la même | n'ignore que la somme de deux
touche peut servir de dièse à | demi-tons mineurs ne scau-
l'une & de bémol à l'autre, | roient faire un ton.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des Airs à cet Ecolier ; au lieu de lui faire toucher tantôt des diéses , tantôt des bémols sans qu'il puisse concevoir pourquoi il le fait , que le premier soin du Maître soit de lui faire connoître à fond tous les sons de son instrument par rapport aux différens tons sur lesquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela , après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de son instrument , il faut lui présenter un autre point de vûe & le rappeler à un principe général. Il connoît déjà tous les sons de l'octave suivant l'échelle naturelle , il est question , à présent , de lui en faire faire l'analyse. Supposons-le devant un Clavecin. Le Clavier est divisé en soixante & une touche : on lui explique que ces touches prises successivement & sans distinction de blanches ni de noires expriment des sons qui de gauche à droite vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération , nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle disposées à son égard de la manière suivante.

La deuxième note , *re* , à un ton d'intervalle vers la droite , c'est-à-dire , qu'il faut laisser une touche intermédiaire entre l'*ut* & le *re* pour la division des deux demi-tons.

La troisième , *mi* , à un autre ton du *re* & à deux tons de l'*ut* , de sorte qu'entre le *re* & le *mi* il faut encore une touche intermédiaire.

La quatrième , *fa* , à un demi-ton du *mi* & à deux tons & demi de l'*ut* : par conséquent , le *fa* est la touche qui suit le *mi* immédiatement sans en laisser aucune entre deux.

La cinquième , *sol* , à un ton du *fa* , & à trois

tons & demi de l'*ut* ; il faut laisser une touche intermédiaire.

La fixième, *la*, à un ton du *sol*, & à quatre tons & demi de l'*ut* ; autre touche intermédiaire.

La septième, *si*, à un ton du *la* & à cinq tons & demi de l'*ut* ; autre touche intermédiaire.

La huitième, *ut* d'en haut, à demi ton du *si*, & à six tons du premier *ut* dont elle est l'octave par conséquent le *si* est contigu à l'*ut* qui le suit, sans touche intermédiaire.

En continuant ainsi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la réplique des mêmes intervalles, & l'Ecolier se les rendra aisément familiers de même que les chiffres qui les expriment & qui marquent leur distance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* & le *fa*, & entre le *si* & l'*ut* d'en haut où l'on trouve deux intervalles de demi ton chacun qui ont leur position fixe dans l'échelle.

On observera aussi qu'à la Clé d'*ut* toutes les touches noires sont justement celles qu'il faut prendre & que toutes les blanches sont les intermédiaires qu'il faut laisser. On ne cherchera point à lui faire trouver du mystère dans cette distribution & l'on lui dira seulement que comme le clavier seroit trop étendu ou les touches trop petites si elles étoient toutes uniformes, & que d'ailleurs la Clé d'*ut* est la plus usitée dans la Musique, on a, pour plus de commodité, rejeté hors des intervalles les touches blanches qui n'y sont que de peu d'usage. On se gardera bien aussi d'affecter un air sçavant en lui parlant des tons & des demi tons majeurs & mineurs, des comma, du tempéramment ; tout cela est absolument

folument inutile à la pratique, du moins pour ce tems-là ; en un mot, pour peu qu'un Maître ait d'esprit & qu'il possède son Art, il a tant d'occasions de briller en instruisant, qu'il est inexcusable quand sa vanité est à pure perte pour le Disciple.

Quand on trouvera que l'Ecolier possède assez bien son clavier naturel, on commencera alors à le lui faire transposer sur d'autres Clés, en choisissant d'abord celles où les sons naturels sont les moins altérés. Prenons, par exemple, la Clé de *sol*.

Ce mot *sol*, direz-vous à l'Ecolier, écrit ainsi à la marge signifie qu'il faut transporter au *sol* & à son octave le nom & toutes les propriétés de l'*ut* & de la gamme naturelle. Ensuite, après l'avoir exhorté à se rappeler la disposition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *sol* considéré comme fondamentale, c'est-à-dire, comme un *ut* ; d'abord, il fera question de trouver le *re* ; si l'Ecolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même, & touchera le *la* naturel qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *re* par rapport à l'*ut* ; pour trouver le *mi*, il touchera le *si* ; pour trouver le *fa* il touchera l'*ut*, & vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernières touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* & le *fa* dans l'Echelle naturelle. En poursuivant de même, il touchera le *re* pour le *sol* & le *mi* pour le *la*. Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'Octave *sol* l'échelle de l'Octave *ut* ; de sorte que si vous poursuivez, & que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque inmanquable qu'il touchera le *fa* naturel : alors vous l'arrêterez-là, & vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la*

& le *si* naturel il a trouvé un intervalle d'un ton & une touche intermédiaire : vous lui montrerez en même tems cet intervalle à la Clé d'*ut*, & revenant à celle de *sol*, vous lui placerez le doigt sur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où est le *si* ; alors il se corrigera sûrement & touchera le *fa* dièse ; peut-être touchera-t-il le *sol* : mais au lieu de vous impatienter, il faut saisir cette occasion de lui expliquer si bien la règle des tons & demi-tons par rapport à l'octave *ut*, & sans distinction de touches noires & blanches, qu'il ne soit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas & de bas en haut, en lui faisant nommer les touches conformément à ce nouveau ton, vous lui ferez aussi observer que la touche blanche qu'on y employe y devient nécessaire pour constituer le demi-ton qui doit être entre le *si* & l'*ut* d'en haut, & qui seroit sans cela entre le *la* & le *si*, ce qui est contre l'ordre de la gamme. Vous aurez soin, sur-tout, de lui faire concevoir qu'à cette Clé-là, le *sol* naturel est réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *si* un *mi*, &c. De sorte que ces noms & la position de leurs touches relatives lui deviennent aussi familières qu'à la Clé d'*ut*, & que tant qu'il est à la Clé de *sol* il n'envisage le clavier que par cette seconde exposition.

Quand on le trouvera suffisamment exercé, on le mettra à la Clé de *re* avec les mêmes précautions, & on l'amènera aisément à y trouver de lui-même le *mi* & le *si* sur deux touches blanches : cette troisième Clé achèvera de l'éclaircir sur la situation de tous les tons de l'échelle relativement à quelque fondamentale que ce soit, & vraisemblablement il n'au-

ra plus besoin d'explication pour trouver l'ordre des tons sur toutes les autres fondamentales.

Il ne sera donc plus question que de l'habitude, & il dépendra beaucoup du Maître de contribuer à la former s'il s'applique à faciliter à l'Ecolier la pratique de tous les intervalles par des remarques sur la position des doigts qui lui en rendent bientôt la mécanique familière.

Après cela ; de courtes explications sur le mode mineur, sur les altérations qui lui sont propres, & sur celles qui naissent de la modulation dans le cours d'une même pièce, un Ecolier bien conduit par cette méthode doit sçavoir à fond son clavier sur tous les tons dans moins de trois mois, donnons lui en six, au bout desquels nous partirons de là pour le mettre à l'exécution, & je soutiens que s'il a d'ailleurs quelque connoissance des mouvemens il jouera dès lors à livre ouvert les airs nottés par mes caractères, ceux, du moins, qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette six autres mois à se perfectionner la main & l'oreille, soit pour l'harmonie, soit pour la mesure, & voila dans l'espace d'un an un Musicien du premier ordre, pratiquant également toutes les Clés, connoissant les modes & tous les tons, toutes les cordes qui leur sont propres, toute la suite de la modulation & transposant toute pièce de Musique dans toutes sortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'est ce qui me paroît découler évidemment de la pratique de mon systême & que je suis prêt de confirmer non-seulement par des preuves de raisonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du Clavecin s'applique de

même à tout autre instrument avec quelques légères différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton : comme je n'écris ici que pour les Maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire pour mettre dans son jour une objection qu'on pourroit m'opposer & pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la Musique ont tous certain caractère qui leur est propre & qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant ; l'*F ut fa* est majestueux ; le *si* bémol majeur est tragique ; le *fa* mineur est triste ; l'*ut* mineur est tendre ; & tous les autres tons ont de même par préférence je ne sçais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment dont les habiles maîtres sçavent bien se prévaloir. Or puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciteroit-il une passion, plutôt qu'un autre ton majeur ? Pourquoi le même passage du *re* au *fa* produit-il des effets différens quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même. Pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avoit en *G re sol* ? Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale ; puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales prise séparément n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre : ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés : c'est par les rapports qu'ils ont entre eux, & c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans qu'une belle composition peut émouvoir le

cœur en flattant l'oreille. Or si le raport d'un *ut* à un *sol* ou d'un *re* à un *la* est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets ?

Peut-être trouveroit-on des Musiciens embarrassés d'en expliquer la raison ; & elle seroit, en effet, très-inexpliquable si l'on admettoit à la rigueur cette identité de raport dans les sons exprimés par les mêmes noms & représentés par les mêmes intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entre eux de légères différences suivant les cordes sur lesquelles ils sont pris, & ce sont ces différences si petites en apparence qui causent dans la Musique cette variété d'expressions sensible à toute oreille délicate, & sensible à tel point qu'il est peu de Musicien qui en écoutant un concert ne connoisse en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C sol ut* mineur, & le *D la re*. Voilà deux modes mineurs desquels tous les sons sont exprimés par les mêmes intervalles & par les mêmes noms, chacun relativement à sa tonique : cependant l'affection n'est point la même, & il est incontestable que le *C sol ut* est plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raison il faut entrer dans une recherche assez longue dont voici à peu près le résultat. L'intervalle qui se trouve entre la tonique *re* & sa seconde note est un peu plus petit que celui qui se trouve entre la tonique du *C sol ut* & sa seconde note ; au contraire : le demi-ton qui se trouve entre la seconde note & la médiane du *D la re* est un peu plus grand que celui qui est entre la seconde note & la médiane du *C sol ut* ; de sorte que la tierce mineure restant à peu près égale de part & d'autre, elle est partagée dans le *C sol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*.

Ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton est plus grand.

On trouve aussi, par l'accord ordinaire du Clavecin, le demi-ton compris entre le *sol* naturel & le *la* bémol un peu plus petit que celui qui est entre le *la* & le *si* bémol. Or plus les deux sons qui forment un demi-ton se rapprochent & plus le passage est tendre & touchant, c'est l'expérience qui nous l'apprend, & c'est, je crois, la véritable raison pour laquelle le mode mineur du *C sol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re*; que si, cependant, la diminution vient jusqu'à causer de l'altération à l'harmonie, & jeter de la dureté dans le Chant, alors le sentiment se change en tristesse, & c'est l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à peu près à trouver par ces différences légères qui subsistent dans les rapports des sons & des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la Musique. Mais si l'on vouloit aussi trouver la cause de ces différences, il faudroit entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, & qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de Monsieur Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que comme il a fallu pour éviter de multiplier les sons faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu, ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devoient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point à la rigueur, le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite, à la vérité, mais enfin elle

existe, & pour la faire évanouir il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé que le même son pour ces deux usages : mais delà vient aussi que le ton du *re* au *mi* n'est pas de la même espèce que celui de l'*ut* au *re*, & ainsi des autres.

On pourroit donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux signes, & que, par-là même, je détruis cette variété d'expression si avantageuse dans la Musique. J'ai bien des choses à répondre à tout cela.

En premier lieu ; le tempéramment est un vrai défaut ; c'est une altération que l'art a causée à l'harmonie faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, & la mécanique du tempéramment introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple, le *re* & le *sol* diésés, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille. Ce ne seroit donc pas une faute que d'éviter ce défaut, & sur-tout dans les caractères de la Musique, qui, ne participant pas au vice de l'instrument devroient, du moins par leur signification, conserver toute la pureté de l'harmonie.

De plus ; les altérations causées par les différens tons ne sont point pratiquées par les voix ; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 45 autrement que l'on entonneroit celui-ci 56, quoique cet intervalle ne soit pas tout-à-fait le même, & l'on module en chantant avec la même justesse dans tous les tons, malgré les altérations particulières que l'imperfection des instrumens introduit dans ces différens tons, & à laquelle la voix ne se conforme jamais à moins qu'elle n'y soit contrainte par l'unisson des instrumens.

La nature nous apprend à moduler sur tous les tons précisément dans toute la justesse des intervalles ; les voix conduites par elle le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prescrit pour nous assujettir à une pratique défectueuse , & faut-il sacrifier , non pas à l'avantage , mais au vice des Instrumens l'expression naturelle du plus parfait de tous. C'est ici qu'on doit se rappeler tout ce que j'ai dit ci-devant sur la génération des sons , & c'est par-là qu'on se convaincra que l'usage de mes signes n'est qu'une expression très-fidelle & très-exacte des opérations de la nature.

En second lieu ; dans les plus considérables instrumens , comme l'Orgue , le Clavecin & la Viole , les touches étant fixées , les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord , & elles sont également pratiquées par ceux qui en jouent quoiqu'ils n'y pensent point. Il en est de même des Flutes , des Hautbois , Bassons & autres Instrumens à trous , les dispositions des doigts sont fixées pour chaque son & le feront de même par mes caractères sans que les Ecoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connoître l'expression.

D'ailleurs , on ne scauroit même faire là-dessus aucune difficulté qui n'attaque en même tems la Musique ordinaire , dans laquelle , bien loin que les petites différences des intervalles de même espèce soient indiquées par quelque marque , les différences spécifiques ne le sont même pas , puisque les tierces ou les sixtes , majeures & mineures , sont exprimées par les mêmes intervalles & les mêmes positions ; au lieu que dans mon système les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination font du moins connoître s'ils sont majeurs ou mineurs.

Enfin , pour trancher tout d'un coup tout cette difficulté , c'est au Maître & à l'oreille à conduire l'Ecolier dans la pratique des différens tons & des altérations qui leur sont propres : la Musique ordinaire ne donne point de règles pour cette pratique que je ne puisse appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage , & les doigts de l'Ecolier seront bien plus heureusement conduits en lui faisant pratiquer sur son Violon les intervalles avec les altérations qui leur sont propres dans chaque ton en avançant ou reculant un peu le doigt , que par cette foule de dièses & de bémols qui faisant de plus petits intervalles entre eux , & ne contribuant point à former l'oreille , troublent l'Ecolier par des différences qui lui sont long-tems insensibles.

Si la perfection d'un système de Musique consistoit à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de sons , il seroit aisé en adoptant celui de M. Sauveur de diviser toute l'étendue d'une seule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux , dont les sons seroient représentés par des notes différemment figurées ; mais de quoi serviroient tous ces caractères , puisque la diversité des sons qu'ils exprimeroient ne seroit non plus à la portée de nos oreilles qu'à celle des organes de notre voix ? Il n'est donc pas moins inutile qu'on apprenne à distinguer l'*ut* double dièse du *re* naturel , dès que nous sommes contraints de le pratiquer sur ce même *re* , & qu'on ne se trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver , parce que ces deux sons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les sons d'une mode doivent toujours être considérés

par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là, qu'ainsi les intervalles correspondans devroient être parfaitement égaux dans tous les tons de même espèce; aussi les considère-t-on comme tels dans la composition, & s'ils ne le sont pas à la rigueur dans la pratique, les Facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article: si de l'aveu de la plus Sçavante Académie de l'Europe mon système a des avantages marqués par dessus la méthode ordinaire pour la Musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale, du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les Musiciens ne manqueront pas de se récrier, & de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité par la méthode ordinaire & qu'ils font de leurs Instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord; je les admire en ce point, & il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui: mais enfin quand on leur fera voir qu'avec moins de tems & de peine on peut parvenir plus sûrement à cette même perfection, peut-être seront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils opèrent ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires & des croches qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensoient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon système que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne un méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la Musique, non pas, à la vérité, d'une manière absoluë, mais relativement à un son fondamental déterminé, ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présent le ton de la pièce & la suite de la modulation. Il me reste maintenant à donner une autre méthode encore plus facile pour pouvoir noter tous ces mêmes sons de la même manière sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me fers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point; & voici comment je le mets en usage. Si je fors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure & qui commence à l'*ut* d'en haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je fors de mon octave, & ce point une fois placé, c'est un avis que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise devront être prises dans l'étendue de cette Octave supérieure où je suis entré. Par exemple

Ut. c 1 3 5 i 3 5

Le point que vous voyez sur le second *ut* marque que vous entrez-là dans l'octave au-dessus de celle où vous avez commencé, & que par conséquent le 3 & le 5 qui suivent sont aussi de cette même octave supérieure & ne sont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire; si je veux sortir de l'octave où je

me trouve pour passer à celle qui est au-dessous, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 5 3 1

Ainsi ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici sous le second 5 vous êtes averti que vous sortez de l'octave où vous étiez monté pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot : quand le point est sur la note vous passez dans l'octave supérieure, s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous descendiez d'une octave : mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage soit en montant, soit en descendant, par rapport au son fondamental *ut* lequel ainsi se trouve bien de la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant : Le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes & aux intervalles de la précédente ; tout ce qui est dans la même position appartient au même point, & vous n'avez besoin d'un autre point que lorsque vous passez dans une autre position, c'est-à-dire, dans une autre octave. Surquoï il faut remarquer que je ne me fers de ce mot d'octave qu'abusivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que pro-

SUR LA MUSIQUE MODERNE. 61

prement l'étendue que je désigne par ce mot n'est remplie que d'un étage de sept notes, l'*ut* d'en haut n'y étant pas compris.

Voici une suite de notes qu'il sera aisé de solfier par les règles que je viens d'établir.

Sol d 1 7̣ i 2 3 1 5 4 5 6 7 5 i 7 6 5 4 3 2 4 2 1 7 6 5 3 4
d 5 5 i.

Et voici (V. Pl. Ex. 12.) le même exemple noté suivant la première méthode.

Dans une longue suite de Chant, quoique les points vous conduisent toujours très-juste, ils ne vous font pourtant connoître l'octave où vous vous trouvez que relativement à ce qui a précédé; c'est pourquoi, afin de sçavoir précisément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudroit aller en remontant jusqu'à la lettre qui est au commencement de l'air, opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en dispenser, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où se trouve, non pas la première note de cette ligne, mais la dernière de la ligne précédente, & cela afin que la règle des points n'ait pas d'exception.

E X E M P L E.

Fa d 1 7̣ i 2 3 4 5 6 7 5 i 5 2 5 3 1 4 3 2 1 7 6 5 5 5 4 6 4
e 4 2 7 5 6 4 5 1.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la seconde ligne marque que le *fa* qui finit la première est de la cinquième octave, de laquelle je fors pour rentrer dans la quatrième *d* par le point que vous voyez au-dessous du *si* de cette seconde ligne.

Rien n'est plus aisé que de trouver cette lettre correspondante à la dernière note d'une ligne, & en voici la méthode.

Comptez tous les points qui sont au-dessus des notes de cette ligne : comptez aussi ceux qui sont au-dessous, s'ils sont égaux en nombre avec les premiers c'est une preuve que la dernière note de la ligne est dans la même octave que la première & c'est le cas du premier exemple de la page précédente, où après avoir trouvé trois points dessus & autant dessous, vous concluez qu'ils se détruisent les uns les autres, & que par conséquent la dernière note *fa* de la ligne est de la même octave *d* que la première note *ut* de la même ligne, ce qui est toujours vrai de quelque manière que les points soient rangés pourvu qu'il y en ait autant dessus que dessous.

S'ils ne sont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui est au commencement de la ligne & reculez d'autant de lettres vers *a* si l'excès est au-dessous, ou s'il est au-dessus, avancez au contraire d'autant de lettres dans l'Alphabet que cette différence contient d'unités, & vous aurez exactement la lettre correspondante à la dernière note.

E X E M P L E.

Ut c 6 3 6 7 i 2 1 7 6 i 5 i 2 3 4 3 2 1 3 6 5 6 7 3 i
 c 2 7 i 6 7 5 6 i 4 3 2 1 5 6 2 1 7 6 3 3 4 4 5 5 6 7 i
 d 2 7 5 6.

Dans la première ligne de cet exemple qui commence à l'étage *c* vous avez deux points au-dessous & quatre au-dessus, par conséquent deux d'excès

pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres suivant l'ordre de l'Alphabet, & vous aurez la lettre *e* correspondante à la dernière note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-dessous, c'est-à-dire qu'il faut depuis la lettre *e* qui est au commencement de la ligne reculer d'une lettre vers l'*a* & vous aurez *d* pour la lettre correspondante à la dernière note de la seconde ligne.

Il faut de même observer de mettre la lettre de l'octave après chaque première & dernière note des reprises & des rondeaux, afin qu'en partant de là on sçache toujours sûrement si l'on doit monter ou descendre pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple suivant dans lequel cette marque ♯ est un signe de reprise.

Mi *c* 3 4 5 7 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 7 6 2 5 *b* ♯ 5 *c* 5 5
b 7 6 4 4 6 2 7 5 1 2 5 7 1 *c*.

La lettre *b* que vous voyez après la dernière note de la première partie vous apprend qu'il faut monter d'une sixte pour revenir au *mi* du commencement puisqu'il est de l'octave supérieure *c*, & la lettre *c* que vous voyez également après la première & la dernière note de la seconde partie vous apprend qu'elles sont toutes deux de la même octave, & qu'il faut par conséquent monter d'une quinte pour revenir de la finale à la reprise.

Ces observations sont fort simples & fort aisées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a quelques avantages de moins que celle de la

position d'étages & étage que j'ai enseignée la première & qui n'a jamais besoin de toutes ces différences de lettres : l'une & l'autre ont pourtant leur commodité, & comme elles s'apprennent par les mêmes règles & qu'on peut les sçavoir toutes deux ensemble avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une séparément, on les pratiquera chacune dans les occasions où elle paroîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter des petits airs, des morceaux détachés, & ceux qu'on veut envoyer en Province & en général pour la Musique vocale. D'un autre côté la méthode de position servira pour les partitions & les grandes pièces de Musique, pour la Musique instrumentale, & sur-tout pour commencer les Ecoliers, par ce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre manière, & qu'en partant de celle-ci déjà connue l'autre se connoît du premier instant. Les compositeurs s'en serviront aussi par préférence à cause de la distinction oculaire des différentes octaves. Ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages que j'ose dire tels pour l'évidence de l'harmonie que quand ma méthode n'auroit nul cours dans la pratique, il n'est point de compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier & pour l'instruction de ses élèves.

Voilà ce que j'avois à dire sur la première partie de mon système qui regarde l'expression des sons passons à la seconde qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près aussi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique qui n'admet qu'un certain nombre de
son

sons dont les rapports sont fixés, & à peu près les mêmes dans tous les tons au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier presque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la Musique a d'abord été relatif à celle du langage, c'est-à-dire qu'on faisoit passer plus vite les sons par lesquels on exprimoit les syllabes brèves & durer un peu plus long-temps ceux qu'on adaptoit aux longues. On poussa bientôt les choses plus loin & l'on établit à l'imitation de la Poësie une certaine régularité dans la durée des sons par laquelle on les assujettissoit à des retours uniformes qu'on s'avisoit de mesurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied, & d'où, à cause de cela ils prirent le nom de mesures. L'analogie est visible à cet égard entre la Musique & la Poësie. Les vers sont relatifs aux mesures, les pieds aux tems, & les syllabes aux notes. Ce n'est pas assurément donner dans des absurdités que de trouver des rapports aussi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhain, appliquer à l'une les signes de l'autre, & à cause de ce qu'elles ont de semblables, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en Physicien d'où naît cette égalité merveilleuse que nous éprouvons dans nos mouvemens quand nous battons la mesure; pas un tems qui passe l'autre; pas la moindre différence dans leur durée successive sans que nous ayons d'autre règle que notre oreille pour la déterminer: il y a lieu de conjecturer qu'un effet aussi singulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les consonances. Quoiqu'il en soit, il est clair que nous avons un sentiment sûr

pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des sons, & des organes toujours prêts à exprimer les uns & les autres selon les mêmes rapports, & il me suffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait sans en rechercher la cause.

Les Musiciens font de grandes distinctions dans ces mouvemens, non seulement quand aux divers degrés de vitesse qu'ils peuvent avoir, mais aussi quand au genre même de la mesure, & tout cela n'est qu'une suite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des sons : car pour trouver le rapport des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaison, & il leur a plu de choisir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde; ils ont ensuite imaginé des notes de plusieurs autres figures dont la valeur est fixée par rapport à cette ronde en proportion sous-double. Cette division seroit assez supportable, quoiqu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'universalité nécessaire, si le terme de comparaison, c'est-à-dire, si la durée de la ronde étoit quelque chose d'un peu moins vague : mais la ronde va tantôt plus vite, tantôt plus lentement suivant le mouvement de la mesure où l'on l'employe, & l'on ne doit pas se flater de donner quelque chose de plus précis en disant qu'une ronde est toujours l'expression de la durée d'une mesure à quatre, puisqu'outre que la durée même de cette mesure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie des mesures à quatre & à deux contenir deux & quelquefois quatre rondes.

C'est pourtant ce qu'on suppose dans les chiffres des mesures doubles; le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues

dans une mesure à quatre tems, & le chiffre supérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une mesure de l'air que l'on va noter : mais pourquoi ce rapport de tant de différentes mesures à celle de quatre tems qui leur est si peu semblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée ?

On diroit que les inventeurs de la Musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il falloit : d'un côté, ils ont négligé la distinction du son fondamental indiqué par la nature & si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres, & de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue & fondamentale, sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a tant causé de défauts dans les conséquences ; défauts essentiels à la pratique & tout propres à retarder longtemps les progrès des écoliers.

Les Musiciens reconnoissent au moins quatorze mesures différentes dont voici les signes. 2, 3, C,

$\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$.

Or si ces signes sont institués pour déterminer autant de mouvemens différens en espèce, il y en a beaucoup trop, & s'ils le sont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vitesse de ces mouvemens, il n'y en a pas assez. D'ailleurs, pourquoi se tourmenter si fort pour établir des signes qui ne servent à rien, puisqu'indépendamment du genre de la mesure, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'espèce & le degré du mouvement.

Cependant, on ne sçauroit contester que la diversité de ces mesures ne brouille les commençans pendant un tems infini, & que tout cela ne naisse de la fantaisie qu'on a de les vouloir rapporter à la mesure à quatre tems, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens & aux notes des rapports entièrement étrangers à la mesure où l'on les employe, c'est proprement leur donner des valeurs absolues en conservant l'embarras des relations; aussi voit-on suivre de là des équivoques terribles qui sont autant de pièges à la précision de la Musique & au goût du Musicien. En effet, n'est-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches &c. non par la qualité de la mesure où elles se rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en opposition avec le sens propre. De-là vient, par exemple, qu'une blanche dans une certaine mesure passera beaucoup plus vite qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche, & de-là vient encore que les Musiciens de Province trompés par ces faux rapports donnent souvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à cette fausse relation, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois tems simples plus vite qu'une autre à trois huit, ce qui dépend du caprice des Compositeurs, & dont les Opera présentent des exemples à chaque instant.

Il y auroit sur ce point bien d'autres remarques à faire auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la division sous-double des notes telle qu'elle est établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les

embrasser tous dans une règle générale ; ainsi , quand il est question de faire la division d'une note ou d'un tems en trois parties égales dans une mesure à deux , à trois , ou à quatre , il faut nécessairement que le Musicien le devine , ou bien qu'on l'en avertisse par un signe étranger qui fait exception à la règle.

C'est en examinant les progrès de la Musique que nous pourrons trouver le remède à ces défauts. Il y a deux cens ans que cet Art étoit encore extrêmement grossier. Les rondes & les blanches étoient presque les seules notes qui y fussent employées , & l'on ne regardoit une croche qu'avec frayeur. Une Musique aussi simple n'amenoit pas de grandes difficultés dans la pratique , & cela faisoit qu'on ne prenoit pas non plus grand soin pour lui donner de la précision dans les signes ; on négligeoit la séparation des mesures , & l'on se contentoit de les exprimer par la figure des notes. A mesure que l'Art se perfectionna & que les difficultés augmentèrent , on s'aperçut de l'embarras qu'il y avoit , dans une grande diversité de notes , de faire la distinction des mesures , & l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires ; on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les tems , & l'on s'en trouva si bien , que , depuis lors , les caractères de la Musique sont toujours restés à peu près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore , la distinction des tems n'est pas toujours trop bien observée dans la Musique instrumentale , & n'a point lieu du tout dans le vocal : il arrive de-là qu'au milieu d'une grande mesure l'Ecolier ne sçait où il en est , sur-tout lorsqu'il trouve une quanti-

té de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures, nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui sont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler, font justement la valeur d'une mesure : qu'elles soient en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure qui est toujours la même ; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur & le nombre des notes qu'elle renferme : mais enfin sans connoître précisément le nombre de ces notes ni la valeur de chacune d'elles, on sçait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les tems par des virgules comme nous séparons les mesures par des lignes, & raisonnons sur chacun de ces tems de la même manière que nous raisonnons sur chaque mesure : nous aurons un principe universel pour la durée & la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, & qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la Musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tous les tems de cette mesure & doit durer autant qu'elle : dans ce cas, la séparation des tems seroit inutile, on n'a qu'à soutenir le même son pendant toute la mesure. Quand la mesure est divisée

en autant de notes égales qu'elle contient de tems, on pourroit encore se dispenser de les séparer, chaque note marque un tems, & chaque tems est rempli par une note; mais dans le cas que la mesure soit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut nécessairement pratiquer la séparation des tems par des virgules, & nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conserver dans nos signes la plus parfaite uniformité.

Chaque tems compris entre deux virgules, ou entre une virgule & une ligne perpendiculaire, renferme une note ou plusieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce tems-là, rien n'est si simple: s'il en renferme plusieurs, la chose n'est pas plus difficile; divisez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes: appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, & passez-les de sorte que tous les tems soient égaux.

Exemple du premier cas.

Re 3 || d 1, 2, 3 | 7, i, 2 | 6, 7, i | ^x5, 4, 3 | i, 2, 3 |
d 7, i, 2 | 6, 7, ^x5 | 6 c.

Exemple du second.

Ut 2 || c 1 7, i 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, 5 6 | 7 6, 7 5 | i 4, 5 5 | ib.

Exemple de tous les deux.

Fa 3 || d 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, i | 1, 6, 2 | 2, 7, 3 | 3,
d 1, 4 | 4, 3 2, 3 4 | 2 | 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, i 2 |
d 7 i, 6, 2 3 | 1 2, 7, 3 4 | 2 3, 1, 4 5 | 3 4, 2, 5 6 | 4 5,

d 3,6 | 6 2,3,2^x | 1,5 6 7,i 2 1 | 7 i 7,6 7 i,2 3 2 |
 d 1 2 1,7 i 2,3 4 3 | 2 3 2,1 2 3,4 5 4 | 3 4 3,2 3 4,
 d 5 6 5 | 4 5 4,3 2,3 4 | 2,5 5 6 7,i | 1 2 1 7,6 6 7 i,
 d 2 | 2 3 2 1,7 7 i 2,3 | 3 4 3 2,1 1 2 3,4 | 4 5 4 3,
 d 2 2 3 4,5 | 5 6 5 4,3 3 4 5,6 6 7 i | 1 2,3,2^x | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences & les liaisons comme dans la Musique ordinaire, & que pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand & de l'en séparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail sur cette méthode, remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles : car, comme la division des notes est prise uniquement dans la valeur des tems & de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur; ainsi la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses tems, on la peut très-bien réduire à deux espèces; sçavoir, mesure à deux, & mesure à trois. A l'égard de la mesure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'est que l'assemblage de deux mesures à deux tems : elle est traitée comme telle dans la composition, & l'on peut compter que ceux qui prétendroient lui trouver quelque propriété particulière, s'en rapporteroient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des tems d'une mesure naturelle, sensible & agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas, on auroit beau chercher de subtiles analogies entre les tems de la mesure & les harmoniques d'un son, on trouveroit aussitôt une sixième consonance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq tems dans la mesure, & quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille & même sa sensibilité à la mesure ne s'étend pas plus loin.

Tenons nous en donc à ces deux genres de mesures, à deux & à trois tems : chacun des tems de l'une & de l'autre peuvent de même être partagés en deux ou en trois parties égales, & quelquefois en quatre, six, huit, &c. par des subdivisions de celles-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne seroient pas multiples de deux ou de trois.

Or qu'une mesure soit à deux ou à trois tems, & que la division de chacun de ses tems soit en deux ou en trois parties égales, ma méthode est toujours générale, & exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pû voir par le dernier exemple précédent & l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque tems d'une mesure à deux, partagé en trois parties égales exprime le mouvement de six huit dans la Musique ordinaire.

Ut 2 || d, 3 6 i | 1 7 6, 6 5 6 | 7 3 i, 7 i 2 | 1 7 6, 2 | 2 i 7,
 d i 7 6 | 5, 3 6 i | 1 7 6, 6 5 6 | 7 3 i, 1 4 7 | 2, 2 1 7 |
 d i 7 6, 3 6 5 | 6.

Les notes dont deux égales rempliront un tems s'appelleront des demie, celles dont il en faudra trois des tiers, celles dont il en faudra quatre des quarts &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y font pas d'égale valeur : pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire & deux croches, je considère ce tems comme divisé en deux parties égales dont la noire fait la première & les deux croches ensemble la seconde ; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note laquelle doit être subdivisée ensuite en deux parties égales ou en trois ou en quatre suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

E X E M P L E.

Fa 2 || d, 1 7 6 5 | 6 7, 1 2 1 7 1 6 | 7 3, 1 7 6 2 | 3 2 3 2,
d, 1 7 6 7 | 2 1 2 1, 7 6 5 7 | 3 2 1, 7 | 6.

La virgule qui se trouve avant la première note dans les deux exemples précédens, désigne la fin du premier tems & marque que le Chant commence par le second.

Quand il se trouve dans un même tems des subdivisions d'inégalités, on peut alors se servir d'une seconde liaison : par exemple, pour exprimer un tems composé d'une noire, d'une croche, & de deux doubles croches on s'y prendroit ainsi.

Sol 2 || d 1 3, 5 1 2 1 | 7 2, 5 7 1 7 | 6 1, 4 6 7 6 | 5 6 7 5,

d 1 2 3 1 | 4 6, 1 4 5 4 | 3 5, 1 3 4 3 | 2 4, 7 2 3 2 |

d 1 4 3 4, 5 5 | i d.

Vous voyez-là que le second tems de la première mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, sçavoir le 5 pour l'une, & pour l'autre la somme des trois notes 1 2 1 qui sont sous la grande liaison ; ces trois notes sont subdivisées en deux autres parties égales, équivalentes à deux croches dont l'une est le premier 1, & l'autre les deux notes 2 & 1 jointes par la seconde liaison lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison & le huitième du tems entier.

En général ; pour exprimer régulièrement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque tems par parties égales, ce qu'on peut toujours faire par la méthode que je viens d'enseigner en y ajoutant l'usage du point dont je parlerai tout à l'heure ; sans qu'il soit possible d'être arrêté par aucune exception. Il ne sera même jamais nécessaire, quelque bizarre que puisse être une Musique de mettre plus de deux liaisons sur aucune de ses notes ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples & des sextuples croches dont la rapidité comparée n'est nullement à la portée des voix ni des instrumens, & dont à peine trouveroit-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos compositeurs.

A l'égard des tenues & des syncopes, je puis comme dans la Musique ordinaire les exprimer avec des notes liées ensemble par une ligne courbe que nous

appellerons liaison de tenue ou chapeau, pour la distinguer de la liaison de valeur dont je viens de parler & qui se marque par une ligne droite. Je puis aussi employer le point au même usage en lui donnant un sens plus universel & bien plus commode que dans la Musique ordinaire. Car au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un tems ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce tems ou toute cette mesure, & si le point se trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles & doit être compté pour un tiers ou pour un quart suivant la quantité de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point: en un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé & dont il marque la tenue, suivant la place qu'il occupe dans le tems ou il est employé.

E X E M P L E.

Ut 2 || c, 1 | 54, . 3 | . 2, 43 | . 2, . 1 | 5̇, 5̇, . 4 |
 c 64, . 2 | 5432, . 1 | 75, i | ., 7̇ | i.

Au reste; il n'est pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves, ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure. C'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires qui distrairoient l'attention sans exprimer rien de plus que la simplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'est pas déterminé par les caractères de ma méthode, il est aisé d'y suppléer par un mot mis au commencement de l'air; & l'on peut d'autant moins tirer de là un argument contre mon système que la Musique ordinaire a besoin du même secours; vous avez, par exemple, dans la mesure à trois tems simples cinq ou six mouvemens très-différens les uns des autres, & tous exprimés par une noire à chaque tems; ce n'est donc pas la qualité des notes qu'on employe qui sert à déterminer le mouvement, & s'il se trouve des Maîtres négligens qui s'en fient sur ce sujet au caractère de leur Musique & au goût de ceux qui la liront, leur confiance se trouve si souvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossière de la Musique sur l'article dont nous parlons seroit sensible pour quiconque auroit des yeux: mais les Musiciens ne la voyent point, & j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourroit tendre à corriger les défauts de leur Art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur, & il n'est pas nécessaire de méditer sur la Musique autant qu'il l'avoit fait pour sentir combien il seroit important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une expression si vague, & de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le système singulier qu'il avoit proposé, & en général tout ce qu'il a donné sur l'Acoustique, quoiqu'assez chimérique selon ses vûes, ne laissoit pas de renfermer d'excellentes choses qu'on auroit bien scû

mettre à profit dans tout autre Art. Rien n'auroit été plus avantageux, par exemple, que l'usage de son Echométre général pour déterminer précisément la durée des mesures & des tems, & cela, par la pratique du monde la plus aisée, il n'auroit été question que de fixer sur une mesure connue la longueur du pendule simple qui auroit fait un tel nombre juste de vibrations pendant un tems, où une mesure d'un mouvement de telle espèce. Un seul chiffre mis au commencement d'un air auroit exprimé tout cela & par son moyen on auroit pu déterminer le mouvement avec autant de précision que l'Auteur même. Le pendule n'auroit été nécessaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement : après quoi, cette idée étant reveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auroient fait naître, & par les airs mêmes qu'on y auroit déjà chantés, une habitude assurée, acquise par une pratique aussi exacte auroit bientôt tenu lieu de règle, & rendu le pendule inutile.

Mais ces avantages mêmes qui devenoient de vrais inconvéniens par la facilité qu'ils auroient donnée aux commençans de se passer de Maîtres & de se former le goût par eux-mêmes, ont, peut-être, été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique; il semble que si l'on propoisoit de rendre l'Art plus difficile, il y auroit des raisons pour être plutôt écouté.

Quoiqu'il en soit, en attendant que l'approbation du Public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y auroit à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens de même que celle de bien d'autres parties de la Musique sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui, par des

mots mis au commencement de chaque air en indiquent assez bien le mouvement. Ces mots, bien choisis, doivent je crois dédommager & au de-là de ces doubles chiffres & de toutes ces différentes mesures qui malgré leur nombre laissent le mouvement indéterminé & n'apprennent rien aux écoliers; ainsi, en adoptant seulement le 2 & le 3 pour les signes de la mesure, j'ôte la confusion des caractères sans altérer la variété de l'expression.

Revenons à notre projet. On sçait combien de figures étranges sont employées dans la Musique pour exprimer les silences; il y en a autant que de différentes valeurs, & par conséquent, autant que de figures différentes dans les notes relatives: on est même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, par ce qu'il n'a pas plû à leurs inventeurs d'admettre le point après les silences de la même manière & au même usage qu'après les notes & qu'ils ont mieux aimé multiplier des soupirs, des demi-soupirs, des quarts de soupir à la file les uns des autres que d'établir entre des signes relatifs une analogie si naturelle.

Mais comme dans ma méthode il n'est point nécessaire de donner des figures particulières aux notes pour en déterminer la valeur, on y est aussi dispensé de la même précaution pour les silences & un seul signe suffit pour les exprimer tous sans confusion & sans équivoque. Il paroît assez indifférent dans cette unité de figure de choisir tel caractère qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zero a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, & sur tout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'emploie-

rai donc de la même manière & dans le même sens par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'est-à-dire, que les chiffres 1, 2, 3, &c. & les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'en suit que le zero par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la Musique ordinaire.

Exemple tiré des leçons de M. Montclair.

Fa 2 || ⁴/₀ | d 1 | 2 | 3, 1 | 5 | 3 | 5, 6 | 7, 5 | i | ²/₀ | ., 5 | i, 0 7 |
d 6, 0 5 | 4, 0 3 2 1 | ^x7, 0 i 2 3 | 4 3, 2 . ^x1 | 1.

Les chiffres 4 & 2 placés ici sur des zero marquent le nombre de mesures que l'on doit passer en silence.

Tels sont les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, & qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques observations qui naissent du parallèle des deux systèmes.

Les notes de la Musique ordinaire sont elles plus ou moins avantageuses que les chiffres qu'on leur substitue? C'est proprement le fond de la question.

Il est clair, d'abord, que les notes varient plus par leur seule position que mes chiffres par leur figure & par leur position tout ensemble; qu'outre cela, il y en a de sept figures différentes, autant que j'admets de chiffre pour les exprimer; que les notes n'ont de signification & de force que par le secours de la Clé;

&

& que les variations des Clés donnent un grand nombre de sens tout différens aux notes posées de la même manière.

Il n'est pas moins évident que les rapports des notes & les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expression par la Musique ordinaire qui en indique le genre, & qu'ils sont exprimés par des positions difficiles à retenir & dont la connoissance dépend uniquement de l'habitude & d'une très-longue habitude: car quelle prise peut avoir l'esprit pour saisir juste & du premier coup d'œil un intervalle de sixte, de neuvième, de dixième dans la Musique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiarisé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'est-ce pas un défaut terrible dans la Musique de ne pouvoir rien conserver, dans l'expression des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles? Les octaves ne sont que les répliques des mêmes sons, cependant ces répliques se présentent sous des expressions absolument différentes de celles de leur premier terme. Tout est brouillé dans la position à la distance d'une seule octave; la réplique d'une note qui étoit sur une ligne se trouve dans un espace, celle qui étoit dans l'espace a sa réplique sur une ligne; montez vous ou descendez-vous de deux octaves? Autre différence toute contraire à la première: alors les répliques sont placées sur des lignes ou dans des espaces comme leurs premiers termes: ainsi la difficulté augmente en changeant d'objet, & l'on n'est jamais assuré de connoître au juste l'espèce d'un intervalle traversé par un si grand nombre de lignes; de sorte qu'il faut se faire d'octave en octave des règles particulières qui ne finissent point, & qui sont de

l'étude des intervalles , le terme effrayant & très-rarement atteint de la science du Musicien.

De là cet autre défaut presque aussi nuisible, de ne pouvoir distinguer l'intervalle simple dans l'intervalle redoublé ; vous voyez une note posée entre la première & la seconde ligne , & une autre note posée sur la septième ligne , pour connoître leur intervalle vous décontez de l'une à l'autre , & après une longue & ennuyeuse opération vous trouvez une douzième ; or comme on voit aisément qu'elle passe l'octave, il faut recommencer une seconde recherche pour s'assurer enfin que c'est une quinte redoublée , encore pour déterminer l'espèce de cette quinte faut-il bien faire attention aux signes de la Clé , qui peuvent la rendre juste ou fausse suivant leur nombre & leur position.

Je sçais que les Musiciens se font communément des règles plus abrégées pour se faciliter l'habitude & la connoissance des intervalles : mais ces règles mêmes prouvent le défaut des signes en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux & en ce qu'on est contraint de fixer son imagination d'octave en octave pour sauter de là à l'intervalle suivant , ce qui s'appelle suppléer de génie au vice de l'expression.

D'ailleurs , quand à force de pratique on viendroit à bout de lire aisément tous les genres d'intervalles ; de quoi vous servira cette connoissance tant que vous n'aurez point de règle assurée pour en distinguer l'espèce ? Les tierces & les sixtes majeures & mineures , les quintes & les quarts diminuées & superflues , & en général tous les intervalles de même nom , justes ou altérés sont exprimés par la même position indépendamment de leur qualité , ce qui fait que suivant les différentes situations des deux demi-tons de l'o-

ctave qui changent de place à chaque ton & à chaque Clé, les intervalles changent aussi de qualité sans changer de nom ni de position, de là l'incertitude sur l'intonation & l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle seroit la plus nécessaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les instrumens est visiblement une dépendance de ces défauts, & le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'instrument & la position des notes, n'est qu'un méchant pis aller pour suppléer à la science des intervalles & des *relations toniques*, sans laquelle on ne sçauroit jamais être qu'un mauvais Musicien.

Quelle doit être la grande attention du Musicien dans l'exécution? C'est sans doute d'entrer dans l'esprit du Compositeur, & de s'approprier ses idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la Pièce. Or l'idée du Compositeur dans le choix des sons est toujours relative à la tonique, & par exemple, il n'emploiera point le *fa* dièse comme une telle touche du clavier, mais comme faisant un tel accord ou un tel intervalle avec la fondamentale. Je dis donc que si le Musicien considère les sons par les mêmes rapports, il fera les mêmes intervalles plus exacts & exécutera avec plus de justesse qu'en rendant seulement des sons les uns après les autres, sans liaison & sans dépendance que celle de la position des notes qui sont devant ses yeux, & de ces foules de dièses & de bémols qu'il faut qu'il ait incessamment présens à l'esprit; bien entendu qu'il observera toujours les modifications particulières à chaque ton, qui sont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempéramment, & dont la connoissance pratique, indépendante de tout système, ne peut s'acquérir que par l'oreille & par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, & souvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'étoit proposés. C'est ce qui arrive dans la pratique de la Musique instrumentale; les difficultés s'y présentent en foule. La quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de Clés, y font des obstacles éternels au progrès des Musiciens; & après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du tems, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous pour la commodité des voix transposer la pièce un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas: Voulez-vous présenter à ce Symphoniste de la Musique nottée sur une Clé étrangère à son instrument? Le voila embarrassé, & souvent, arrêté tout court si la Musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands Musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands Musiciens ne le sont pas devenus sans peine, & c'est cette peine qu'il s'agit d'abrèger. Parce qu'il ne sera pas tout-à-fait impossible d'arriver à la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile?

Supposons que je veuille transposer & exécuter en *B fa si* une Pièce nottée en *C sol ut* à la Clé de *sol* sur la première ligne: voici tout ce que j'ai à faire; je quitte l'idée de la Clé de *sol*, & je lui substitue celle de la Clé d'*ut* sur la troisième ligne: ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés; le

premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisième sur le *sol*, le quatrième sur le *re*, & le cinquième sur le *la*; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-dessus de cette Clé d'*ut*, & il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela.

Les chiffres employés de la manière que je le propose produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes & indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, & sans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle simple est toujours évident dans l'intervalle redoublé: une leçon d'un quart d'heure doit mettre toute personne en état de solfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque Musique qu'on lui présente; un autre quart d'heure suffit pour lui apprendre à nommer de même & sans hésiter tout intervalle possible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoissance distincte de trois intervalles, de leurs renversemens, & réciproquement du renversement de ceux-ci qui revient aux premiers. Or il me semble que l'habitude doit se former bien plus aisément quand l'esprit en a fait la moitié de l'ouvrage, & qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-seulement les intervalles sont connus par leurs genres dans mon système, mais ils le sont encore par leur espèce. Les tierces & les sixtes sont majeures ou mineures, vous en faites la distinction sans pouvoir vous y tromper; rien n'est si aisé que de sçavoir une fois que l'intervalle 24 est une tierce mineure, l'intervalle 24 une sixte majeure, l'intervalle 31 une sixte mineure, l'intervalle 31 une tierce

majeure, &c. les quartes & les tierces, les secondes, les quintes & les septièmes, justes, diminuées, ou superflues, ne coûtent pas plus à connoître; les signes accidentels embarrassent encore moins, & l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un & l'autre tout à la fois, ou par deux d'une même espèce, que ce seroit prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en seront frapans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle & leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental pris successivement sur les douze cordes * de l'échelle; ou plutôt, il n'est question que de sçavoir sur un son donné trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, &c. & les octaves de tout cela, c'est-à-dire, de posséder les connoissances qui doivent être le moins ignorées des Musiciens dans quelque système que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir, & si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure mettent tout d'un coup l'écolier en état d'exécuter à livre ouvert: mais d'une exécution incomparablement plus intelligente & plus sûre que celle de nos Symphonistes ordinaires. Toutes les Clés lui seront également familières; tous

* Je dis, les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourroit se contenter des sept cordes naturelles, & qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté, peut-être, le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation: mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, & le changement est amené par des altérations particulières.

les tons auront pour lui la même facilité, & s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particulière de l'instrument, & non d'une confusion de dièses, de bémols, & de positions différentes si facheuses pour les commençans.

Ajoutez à cela une connoissance parfaite des tons & de toute la modulation, suite nécessaire des principes de ma méthode; & sur-tout l'universalité des signes qui rend avec les mêmes notes les mêmes airs dans tous les tons par le changement d'un seul caractère; d'où résulte une facilité de transposer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il est notté; voilà ce que sçaura en très peu de tems un Symphoniste formé par ma méthode. Toute jeune personne avec les talens & les dispositions ordinaires & qui ne connoîtroit pas une note de Musique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du Clavecin à livre ouvert toute Musique qui ne passera pas en difficulté celle de nos Opéra, au bout de huit mois, & au bout de dix de celle de nos Cantates.

Or si dans un si court espace on peut enseigner à la fois assez de Musique & d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raison un Maître de Flute ou de Violon qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'instrument, pourra-t-il former un Elève dans le même tems par les mêmes principes.

Je ne dis rien du Chant en particulier, par ce qu'il ne me paroît pas possible de disputer la supériorité de mon système à cet égard, & que j'ai sur ce point des exemples à donner plus forts & plus convaincans que tous les raisonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il est permis de compter pour quelque chose le peu de

volume qu'occupent mes caractères comparé à la diffusion de l'autre Musique, & la facilité de noter sans tout cet embarras de papier rayé, où les cinq lignes de la portée ne suffisant presque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment qui se rencontrent quelque fois avec les portées voisines ou se mêlent avec les paroles & causent une confusion à laquelle ma Musique ne sera jamais exposée. Sans vouloir en établir le prix sur cet avantage, il ne laisse pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention; combien sera-t-il commode d'entretenir des correspondances de Musique sans augmenter le volume des lettres? Quel embarras n'évitera-t-on point dans les Symphonies & dans les partitions de tourner la feuille à tout moment? Et quelle ressource d'amusement n'aura-t-on pas de pouvoir porter sur soi des livres & des recueils de Musique comme on en porte de belles lettres sans se surcharger par un poids ou par un volume embarrassant, & d'avoir, par exemple, à l'Opera un extrait de la Musique joint aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre? Ces considérations ne sont pas, je l'avoue, d'une grande importance, aussi ne les donne-je que comme des accessoires; ce n'est, au reste, qu'un tissu de semblables bagatelles qui fait les agréments de la vie humaine, & rien ne seroit si misérable qu'elle, si l'on n'avoit jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article en concluant qu'ayant retranché tout d'un coup par mes caractères les soixante & dix combinaisons que la différente position des Clés & des accidens produit dans la Musique ordinaire; ayant établi un signe invariable & constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons; ayant établi de même une position très-sim-

ple pour les différentes octaves ; ayant fixé toute l'expression des sons par les intervalles propres au ton où l'on est ; ayant conservé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard si les sons montent ou descendent ; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la Musique ordinaire ; & enfin ayant abrégé de plus des trois quarts , & le tems qu'il faut pour apprendre à solfier , & le volume des notes , il reste démontré que mes caractères sont préférables à ceux de la Musique ordinaire.

Une seconde question qui n'est guères moins intéressante que la première, est de sçavoir si la division des tems que je substitue à celles des notes qui les remplissent , est un principe général plus simple & plus avantageux que toutes ces différences de noms & de figures qu'on est contraint d'appliquer aux notes , conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen sûr pour décider cela , seroit d'examiner *à priori* si la valeur des notes est faite pour régler la longueur des tems , ou si ce n'est point , au contraire , par les tems mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas , la méthode ordinaire seroit incontestablement la meilleure , à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compensation suffisante d'une erreur de principe d'où résulteroient de meilleurs effets. Mais dans le second cas , si je rétablis également la cause & l'effet pris jusqu'ici l'un pour l'autre & que par-là , je simplifie les règles & j'abrège la pratique , j'ai lieu d'espérer que cette partie de mon système , dans la quelle , au reste , on ne m'accusera d'avoir copié personne , ne paroîtra pas moins avantageuse que la précédente.

Je renvoye à l'ouvrage dont j'ai déjà parlé , bien

des détails que je n'ai pû placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la Préface, un moyen de reconnoître au premier coup d'œil les longues tirades de notes en montant ou en descendant afin de n'avoir besoin de faire attention qu'à la première & à la dernière; l'expression de certaines mesures syncopées qui se trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois tems; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement; le moyen de trouver d'abord la plus haute & la plus basse note d'un air & de préluder en conséquence; enfin, d'autres règles particulières qui toutes ne sont toujours que des développemens des principes que j'ai proposés ici; & sur-tout, un système de conduite pour les Maîtres qui enseigneront à chanter & à jouer des instrumens, bien différent dans la méthode, & j'espère dans le progrès de celui dont on se sert aujourd'hui.

Si donc aux avantages généraux de mon système, si à tous ces retranchemens de signes & de combinaisons, si au développement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode présente pour la pratique; ces embarras de lignes & de portées tous supprimés, la Musique rendue si courte à apprendre, si facile à noter, occupant si peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impression, & par conséquent, coutant moins à acquérir; une correspondance plus parfaite établie entre les différentes parties sans que les fauts d'une Clé à l'autre soient plus difficiles que les mêmes intervalles pris sur la même Clé; les accords & le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent se refuser; le ton nettement déterminé; toute la sui-

te de la modulation exprimée, & le chemin que l'on a suivi, & le point où l'on est arrivé, & la distance où l'on est du ton principal; mais sur-tout l'extrême simplicité des principes jointe à la facilité des règles qui en découlent; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi justifier la confiance avec laquelle j'ose présenter ce projet au Public.

AVERTISSEMENT.

LES caractères qu'on fait graver n'étant pas encore prêts, on a mieux aimé donner les exemples suivans nottés par la seule méthode des points, que de différer cette édition. On ne tardera pas à voir de la Musique imprimée de l'autre manière, & c'est alors seulement qu'on pourra bien juger de ses avantages. Au reste ayant trouvé plus de commodité à mettre la note au-dessous des paroles, je n'ai pas cru devoir m'en faire un scrupule, après avoir osé secouer le joug de l'habitude en des points plus importants.

On voit par la lecture de cet Ouvrage quelle impression désavantageuse j'avois prise des Musiciens dans les Provinces où j'ai vécu. Le séjour de Paris m'a appris à leur rendre plus de justice, & je sçais qu'il en est plusieurs, non-seulement assez éclairés pour porter les jugemens les plus judicieux, mais encore assez complaisans pour me communiquer leurs lumières. C'est de quoi je les prie tous en général, en les assurant de ma reconnoissance, & de ma docilité à en profiter. Je suis fâché de n'être pas à tems de corriger les feuilles de mon Ouvrage; j'espère, du moins, que le Public reconnoîtra par la façon même dont ces Messieurs le recevront, combien ils sont au-dessus de l'opinion injuste que j'avois conçue d'eux.

M E N U E T D E D A R D A N U S .

Re Volez, plaisirs, volez, Amour prête leur tes char-

3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, 2
mes, répare les allarmes qui nous ont troublez.

d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, i | 7 c ♯

Que ton empire est doux, vien, vien, nous voulons

c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | i, 3 2,
tous sentir tes coups, enchaîne nous; mais ne te fers

d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6

que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.

c 7, i 2 | 3 4, 5 6, 7 i | 4, 5, 7 | id.

C A R I L L O N M I L A N O I S E N T R I O .

<i>Ut</i>		Campana che sona da lu to è da fes- - -
1 ^{er} Dessus.		c, 3 6, 7, i 7, 6, 5 6, 7, i 2, 7 i, 2, 3
2 ^d Dessus.	3	Campana che
		c, 0 , 3 6, 7, i
Basse.		b, 0

	----- ta	Fa
d	2, 1, 7 i, 2, 3 2, 1 7, 0 . 4	
	sona da lu to è da festa	Fa
d	7, 6, 5 6, 7, i 7, 6 6, 5, 0 . 2	
	Faromper la tes- - -	
b	0 . . ., 3 6, 7, i 2, 3, 4	

romper la tef- - - - - ta, Din di ra din di

d 4, 3, 2 | 3 | 4, 5, 3 | 5, 2, 5 | 5, 4, 3 | 2,

romper la tef- - - - - ta, Din di ra din di

d 2, 1, 7 | i | 2, 3, 1 | 7, 7, 3 | 3, 2, 1 | 7,

- - - - - ta don

b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 2, 1, 5, 5, 0 | 5,

ra din di ra din don don don, dan di ra din

d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4, 2, 3 | 4, 3, 2 |

ra din di ra din don don don, dan di ra din

c i, 2 | 3, 2, 1 | 7 | i | 2, 2, 1 | 2, 1, 7 |

don don don don dan di ra din

b ., . | 5 | 5 | i | 6, 2, 1 | 4, 2, 5 |

don don don.

d 3 | 3 | 3, d. ♯

don don don.

d i | i | i, d. ♯

don don don don don don don.

b 1, 3, 5 | i, 5, 3 | 1, b. ♯

Campa na che fo na da lu - - - - to è da fef-

d 5 | 5, 3, 2, 3, 4 | 5, 3, 2, 3, 4 | 5 | 4, 4, 3 | 4,

Campa na che fo na da lu - - - - to è da fef-

d 3 | 3, 1, 7, i, 2 | 3, 1, 7, i, 2 | 3 | 2, 2, 2 | 2,

Fa romper la tef-

b 0 | . | . | 6, 6, 6 | 2,

----- ta, din di
d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 2 3 | 4 | •, 3, 2 | 3, 3, 3 | 3,
----- ta, din di
d 7 6, 7 i | 2, 7 6, 7 i | 2 | •, 1, 7 | i, 1, 1 | 1,
ta Fa romper la testa
c 2, 0 | • | •, 5 | 5, 5, 5 | i, 1, 0 | •,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 2, 1 | 7, i, 2 | 3, 2, 1 | 7, •, 3 | 3, 2, 3 | 4,
ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 7, 6 | 5, 6, 7 | i, 7, 6 | 5, •, i | 1, 7, i | 2,
don don don, Fa romper la tes-
b 0, • | 3 | 3 | 3, •, 3 | 6, 7, i | 2,

d •, • | • 5, 4 3, 4 2 | 3 | • 4, 3 2, 3 1 | 2 |

d •, • | • 3, 2 1, 2 7 | i | • 2, 1 7, i 6 | 7 |

b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, i, 2 |

----- ta din di ra din di ra din di ra din
d • 3, 2 1, 2 7 | i, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, i, 2 | 3, 2, 1 |
----- ta din di ra din di ra din di ra din
c • i, 7 6, 7 5 | 6, 6, i | 1, 7, 6 | 5, 6, 7 | i, 7, 6 |
----- ta don don
b 3, 4, 5 | 6, 6, 0 | • | 3 | 3 |

don don don dan di ra din don
 d 7 | i | 2, ., 1 | 2, 1, 7 | i |
 don don don dan di ra din don
 c 5 | 6 | 7, ., 6 | 7, 6, 5 | 6 |
 don don don dan di ra din don don don
 b 3 | 6 | 4, ., 1 | 4, 2, 3 | 6, i, 3 |

don don.
 d i | i, ., d ||
 don don.
 c 6 | 6, ., c ||
 don don don don.
 b 6, 3, 1 | 6, ., a ||

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

Vivement.

Mi

Symphonic.

Basse-continue.

2 $\left| \begin{array}{l} c \ 0 \cdot \overline{5}, 5 \cdot \underline{1} | 1 \overline{7} \overline{6}, 5 \overline{6} \overline{4} \overline{5} | 3 \cdot \overline{2}, 1 \overline{2} \overline{3} \overline{4} | \\ b \ 0 \ 1, 3 \ 1 | 5 \ 5, 7 \ 5 | i \ i, i \ i | \end{array} \right.$

$\left| \begin{array}{l} c \ \overline{5} \overline{1} \overline{5}, \overline{6} \overline{4} \overline{5} | \underline{6} \underline{5} \underline{6}, \overline{7} \overline{1} \overline{6} | \underline{2} \underline{5} \underline{2}, \overline{7} | \overline{3} \overline{3} \overline{2}, 1 \overline{7} \overline{6} \overline{5} | \\ b \ 7 \ 7, 7 \ 7 | 6 \ 6, 6 \ 6 | 5 \ 5, 7 \ 5 | i \ i, 3 \ i | \end{array} \right.$

$\left| \begin{array}{l} c \ \underline{4} \underline{6} \underline{2}, 0 \underline{2} \underline{6} \underline{i} | 7 \underline{2} \underline{5} \underline{7}, 6 \underline{i} \underline{4} \underline{6} | 7 \underline{2} \underline{5} \underline{6}, \overline{6} \cdot \underline{5} \underline{6} | \\ b \ 2 \ 2, \underline{4} \ 2 | 5, \underline{4} \ 2 | 5 \ 5, \underline{4} \ 2 | \end{array} \right.$

$\left| \begin{array}{l} c \ 7 \underline{2} \underline{5} \underline{6}, \overline{6} \cdot \underline{5} \underline{6} | 7 \underline{2} \underline{5} \underline{6}, \overline{6} \cdot \underline{5} \underline{6} | 5 \underline{7} \underline{5}, 2 \underline{5} \underline{7} \underline{2} | \\ b \ 5, \underline{4} \ 2 | 5 \underline{7} \underline{i}, 2 \ 2 | 5 \underline{7} \underline{5}, 2 \underline{5} \underline{7} \underline{2} | \end{array} \right.$

|| c $\overset{\times}{5}$, $\overset{\times}{0}\overset{\cdot}{5}3$ | $\overline{6411}$, $\overset{\cdot}{4}6$ | $\overline{511}$, $\overset{\times}{5}3$ | $\overline{6411}$, $\overset{\cdot}{4}6$ |
 || b $\overset{\times}{5}\overset{\cdot}{5}4$, 31 | 44 , 44 | 33 , 33 | 44 , 44 |

|| c $\overline{511}$, $\overset{\cdot}{5}3$ | 66 , $\overset{\cdot}{7}1$ | 21 , $\overset{\times}{7}6$ | $\overset{\times}{7}6$, $\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{5}24$ |
 || a 1 , 03 | 44 , 44 | 44 , 44 | 55 , 75 |

|| d 3513 , 2572 | 3512 , $2 \cdot \overset{\times}{1}2$ | 3512 , $2 \cdot \overset{\times}{1}2$ |
 || b $i1$, 75 | i , 75 | ii , 75 |

|| d 3512 , $2 \cdot \overset{\times}{1}2$ | 131 , $\overset{\cdot}{5}i35$ | 1 || b, 05 | 5 , $\overset{\cdot}{i}$ |
 || b i , 45 | 131 , $\overset{\cdot}{5}i35$ | 1 , 0 | $0i$, 31 |

L'objet qui

|| ré ----- gne dans mon
 || c 176 , 5645 | $3 \cdot \overset{\times}{2}$, 1234 | 5 , 645 | $6 \cdot \overset{\cdot}{7}$, $i \cdot \overset{\cdot}{6}$ |
 || b 55 , 75 | ii , ii | 77 , 77 | 66 , 66 |

|| ame des mortels & des Dieux doit être le vain-
 || b 2 , 2 | 1 $\overline{7}$ | i , $1 \cdot \overset{\cdot}{2}$ | 3 , $\overset{\cdot}{i}$ | $\overset{\times}{6}$, 6 $\overline{7}$ |
 || a 5 , $\overset{\cdot}{4}$ | 3 , $\overset{\cdot}{2}$ | 1 , $\overset{\cdot}{3}$ | 2 , 2 |

	c 0 , $\overset{\cdot}{5}3$	$\overline{6411}$, $\overset{\cdot}{4}6$	$\overline{511}$, $\overset{\cdot}{5}3$
	b 5 , 0	$\overset{\cdot}{5}5$	$\overset{\cdot}{5}5$
	a $\overset{\cdot}{5}\overset{\cdot}{5}4$, 31	44 , 44	33 , 33

queur,

chaque inf-

tant

SUR LA MUSIQUE MODERNE. 97

c $\overline{64} \overline{11}, \overline{46} | \overline{51} \overline{11}, \overline{53} | \overline{66} \overline{47}, \overline{77} | \overline{13} \overline{11}, \overline{51} \overline{35} |$
 tant il m'en flam ----- me
 b $6, 7 \overline{1} | 5, \overline{65} | 5, \overline{43} | 3 |$
 a $44, 44 | 33, 33 | 22, 55 | 1, 0 |$

c $\overline{1}, 0 | 0 \overline{43}, \overline{24} \overline{61} | \overline{72} \overline{5}, 0 | \cdot | \cdot \overline{25} \overline{7},$
 d'une nouvel - le ar deur, il m'en flam---
 b $6, 6 \overline{5} | \overline{5}, \overline{4} \overline{3} | \overline{2} | \overline{2}, \overline{2} | \overline{2}$
 a $4, \cdot \overline{5} | \overline{6}, \cdot \overline{4} | \overline{5} | 0 | \cdot \overline{5},$

c, $\overline{61} \overline{46} | \overline{72} \overline{56}, \overline{6} \cdot \overline{56} | \overline{72} \overline{56}, \overline{6} \cdot \overline{56} | \overline{72} \overline{7},$
 ----- me il m'en flam-
 c, $\cdot | \cdot, \overline{2} \overline{0} | \overline{2}, \overline{2} | \overline{5},$
 b, $\overline{42} | \overline{55}, \overline{42} | \overline{55}, \overline{42} | \overline{7},$

c, $\overline{57} \overline{25} | \overline{3} \cdot \overline{4}, \overline{4} \cdot \overline{34} | \overline{52} \overline{2}, 0 | 0 \overline{2},$

 b, $\cdot \overline{64} \overline{5} | \overline{65} \overline{45}, \overline{67} \overline{56} | \overline{72} \overline{57}, \overline{61} \overline{46} | \overline{72} \overline{56},$
 a, $\cdot | \overline{1}, \overline{2} | \overline{55}, \overline{42} | \overline{55},$

d, $\overline{2} | \cdot | \overline{03} \overline{2}, \overline{17} \overline{65} | \overline{11} \overline{7},$

 b, $\overline{6} \cdot \overline{56} | \overline{71} \overline{71}, \overline{23} \overline{12} | \overline{3} | \cdot,$
 a, $\overline{42} | \overline{5}, \overline{7} | \overline{1}, \overline{17} | \overline{6},$

H

c, 6̣5̣4̣3̣ | 4, 2̣ · 5̣ | 5̣, 4̣ · 5̣ | 5̣, · 2̣7̣ | 3̣3̣ 1̣, 4̣4̣2̣ |
 me d'u ne nouvelle ardeur

c, 3̣ 0 | 6̣, 7̣ · 1̣ | 7̣, 6̣ · 5̣ | 5̣ | 0 |

a, 0 6 | 2̣, 5̣ · 1̣ | 2̣, 2̣ | 5̣, · 7̣ | 1̣, 2̣ |

d 5̣4̣3̣, 2̣3̣1̣2̣ | 7̣6̣5̣, 2̣4̣ | 5̣ | 0 1̣7̣, 6̣5̣4̣3̣ |
 l'objet qui

b 0 | · | ·, 0 · 5̣ | 5̣, · 1̣ |

b 3̣, 4̣ · 3̣4̣ | 5̣1̣, 2̣2̣ | 5̣5̣4̣, 3̣4̣3̣2̣ | 1̣1̣, 3̣1̣ |

* c 2̣, 0 · 5̣ | 5̣3̣1̣, 1̣3̣1̣ | 5̣7̣5̣, 2̣ | · 1̣6̣,
 ré ----- gne

c 1̣7̣6̣, 5̣6̣4̣5̣ | 3̣ · 2̣, 1̣2̣3̣4̣ | 5̣, · 6̣4̣5̣ | 6̣ · 7̣,

* b 5̣, · 5̣ | 1̣ 1̣, 1̣1̣ | 7̣7̣, 7̣7̣ | 6̣6̣,

c, 4̣ 1̣ 6̣ | 5̣5̣2̣, 5̣2̣7̣ 2̣ | 5̣ | 5̣1̣3̣, 5̣ |
 dans mon ame des mortels & des Dieux doit

b, 1̣ · 6̣ | 2̣, 2̣ 1̣ 7̣ | 1̣, 1̣ · 2̣ | 3̣, · 1̣ |

a, 6̣ 6̣ | 5̣, · 4̣ | 3̣, · 2̣ | 1̣, · 6̣ |

d ·, 5̣ · 4̣ | 5̣5̣2̣, 7̣5̣2̣7̣ | 5̣, 0 | ·, 2̣ 6̣7̣ |
 être le vainqueur. Chaque instant il m'en-

b 6̣ · 6̣, 6̣ 2̣ | 7̣ | 0, 2̣ 3̣ | 4̣, 4̣ 5̣ |

x 2̣, 2̣ | 5̣ | 0, · 5̣ | 2̣2̣, 0 2̣ |

b	i̇, 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 3̇, i̇ 5̇ 3̇, 5̇ 4̇ 1̇, 4̇ 3̇ 2̇ 5̇ 1̇, 6̇
flam	-----
b	3̇, 4̇ 3̇ 4̇ 5̇, 6̇ 5̇ 6̇ 7̇, i̇ 5̇ 7̇ 6̇, 7̇ 6̇ 7̇ i̇, 2̇ 6̇ i̇
a	6̇ 6̇, 0̇ 6̇ 3̇, 0̇ 3̇ 3̇, 3̇ 3̇ 4̇, 0̇ 4̇ 4̇, 4̇ 4̇

d	4̇ 1̇, 5̇ 4̇ 3̇, 4̇ 3̇ 2̇, 2̇ 3̇ 7̇ 2̇ 5̇, 2̇ 7̇ 5̇ 2̇ 7̇, i̇
	--- med'une nouvelle ar deur il m'en-
c	7̇, 5̇ 6̇, 7̇ i̇ 1̇, 7̇ i̇ 2̇ 4̇, 3̇
b	5̇, 3̇ 4̇, 3̇ 2̇ 5̇, i̇ 5̇ 0̇

c	5̇ 0̇ 5̇ 1̇ 3̇, 2̇ 5̇ 7̇ 2̇ 3̇ 5̇ 1̇ 2̇, 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 1̇ 2̇, 2̇ 1̇ 2̇
flam me	il m'en-
c	2̇, 5̇ 5̇ 0̇ 5̇, 5̇
a	5̇, 4̇ 3̇ 1̇, 7̇ 5̇ i̇ i̇, 7̇ 5̇ i̇ 1̇, 7̇ 5̇

d	3̇ 5̇ 3̇, 1̇ 3̇ 5̇ i̇ 6̇ 7̇, 7̇ 6̇ 7̇ i̇ 5̇ 5̇, 0̇
flam	-----
b	i̇, 2̇ 7̇ i̇ 2̇ 1̇ 7̇ i̇, 2̇ 3̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 1̇ 3̇, 2̇ 4̇ 7̇ 2̇
a	3̇ 4̇, 5̇ 1̇ i̇, 7̇ 5̇

c	0̇ 5̇, 5̇ 0̇, 5̇ 6̇ 5̇, 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 4̇
	----- me il m'en-
c	3̇ 5̇ 1̇ 2̇, 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 3̇, 1̇ 2̇ 5̇ 7̇ 6̇, 6̇ 0̇ i̇, i̇
b	i̇ 1̇, 7̇ 5̇ i̇, i̇ 4̇, 6̇ i̇ 7̇, 6̇ 5̇ 4̇ 3̇

d	0	6	5	4	3	2	1		7	2	1	,	7	1	7	6		5		2	,	3	4				
flam	-----																		me	d'une	nou-						
c	4											,	4	0		7	,	5	.	1							
b	2											5		0	5	6	,	7	1	2	3		4	,	3	.	1

d	3	,	2	.	1		1	,	0	5	3		6	4	1	1	,	4	6		5	1	1	,	5	3
vel-	le ardeur																									
c	1	,	7	.	1		1											0								
b	5	,	5		1	1	,	1	1		4	4	,	4	4		3	3	,	3	3					

c	6	4	1	1	,	4	6		5	1	1	,	5	3		6	6	,	7	1		2	1	,	7	6
a	4	4	,	4	4		1	,	0		4	4	,	4	4		4	4	,	4	4					

c	7	6	,	5	5	2	4		3	5	1	3	,	2	5	7	2		3	5	1	2	,	2	.	1	2
a	5	,	0		0	1	,	7	5		1	1	,	7	5												

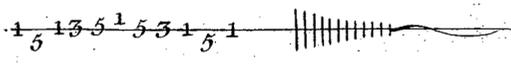
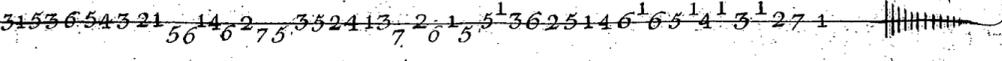
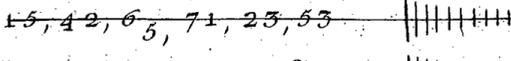
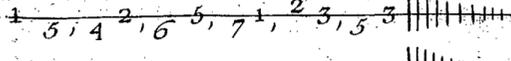
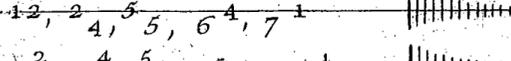
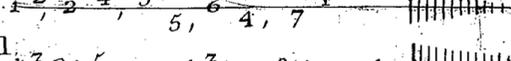
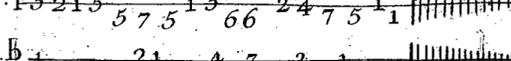
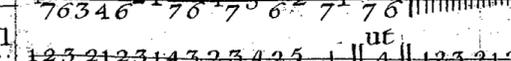
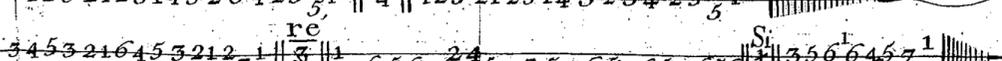
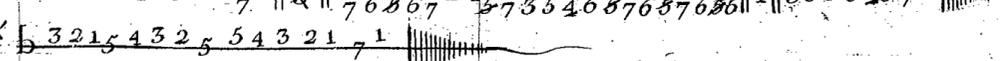
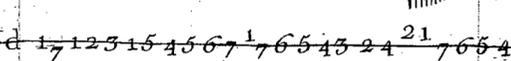
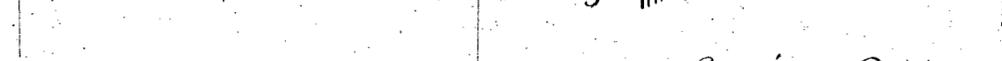
d	3	5	1	2	,	2	.	1	2		3	5	1	2	,	2	.	1	2		1	3	1	,	5	1	3	5		1	Fin.
a	1	1	,	7	5		1	,	4	5		1	3	1	,	5	1	3	5		1	Fin.									

Je m'abandonne à mon amour extrême, & je																												
c	0	.	3	,	3	6		5		6	,	7	.	1		2	,	7		1		6	,	1	.	2		
a	6	,	1	6		3	,	2		1	,	2	.	1		7	.	3		6		0	,	6				

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Tons et de toutes les Clefs.

	X							A							B							C							D								
Cle de Fa	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7		
de Mi	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7
de Mi B	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7	2	3	4	5	6	7
de Re	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1
d'Ut D	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1	3	4	5	6	7	1
d'Ut	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	4	5	6	7	1	2	4	5	6	7	1	2	4	5	6	7	1	2	4	5	6	7	1	2
de Si	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2
de Si B	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2	5	6	7	1	2
de la	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3
de la B	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3	6	7	1	2	3
de Sol	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4
de Fa D	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4

1. Exemple Page 25. 
2. Ex. Page 25. 
3. Ex. des Intervalles directs Page 27. 
4. Ex. des Interv. renversés. Page 27. 
5. Ex. des Int. Simples. Page 27. 
6. Ex. des Int. redoublés. Page 27. 
7. Ex. pour le Mode Majeur de Sol. Page 39. 
8. Ex. pour le Mode Mineur de Sol. Page 39. 
9. Ex. du passage d'un Ton à un autre. Page 41. 
10. Ex. du passage du Majeur au Mineur et vice versa. P. 41. 
11. Ex. P. 45. 
12. Ex. de la L. 6. transcrits par la p.^{re} Méthode. 



6. Ca. des. Int. redaction

c o | $\cdot \overset{\times}{3} \overset{\times}{6} \overset{\times}{i}, 7 \overset{\times}{3} \overset{\times}{7}$ | $i \overset{\times}{3} \overset{\times}{6} \overset{\times}{7}, 7 \cdot \overset{\times}{6} \overset{\times}{7}$ | $i \overset{\times}{3} \overset{\times}{6} \overset{\times}{7},$
 fixe à ja mais -----
 c $7, 7 \cdot \overset{\times}{6}$ | $\overset{\times}{3}$ | | | \cdot | \cdot ,
 b $5, 4$ | $3 \overset{\times}{6}, \overset{\times}{5} \overset{\times}{3}$ | $6 \overset{\times}{6}, \overset{\times}{5} \overset{\times}{3}$ | 6 ,

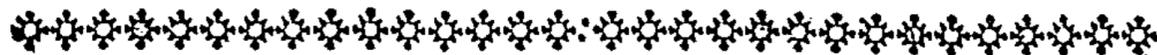
c , $7 \cdot \overset{\times}{6} \overset{\times}{7}$ | $i \overset{\times}{3} \overset{\times}{i}, \overset{\times}{6} \overset{\times}{i} \overset{\times}{6}$ | $3, \overset{\times}{2} \cdot \overset{\times}{3}$ | 3 | $5 \overset{\times}{5}, 5 \overset{\times}{5}$ |
 mes plai firs en ces lieux: C'est où l'on
 c , $7 \cdot \overset{\times}{i}$ | $7, \overset{\times}{6} \overset{\times}{5}$ | $5, \overset{\times}{4} \cdot \overset{\times}{3}$ | 3 | $i, i \cdot \overset{\times}{5}$ |
 a , 5 | 6 | $7, 7$ | 3 | $3 \overset{\times}{3}, 3 \overset{\times}{3}$ |

c $5 \overset{\times}{5}, 4 \overset{\times}{3}$ | $2, o$ | \cdot | $7 \overset{\times}{7}, 7 \overset{\times}{7}$ | 3 | $6,$
 aime que font les Cieux: c'est où l'on aime que
 b $6, 6 o$ | $2, \overset{\times}{i} \overset{\times}{2}$ | 7 | $3, \overset{\times}{3} \overset{\times}{7}$ | $i, i o$ | $2,$
 b $4, o$ | $4 \overset{\times}{4}, 4 \overset{\times}{4}$ | $5, o$ | $5 \overset{\times}{5}, \overset{\times}{5} \overset{\times}{5}$ | $6, 5$ | $4,$

c , $\overset{\times}{6} \overset{\times}{7}$ | $\overset{\times}{5}$ | $o \overset{\times}{5}, \overset{\times}{5} \cdot \overset{\times}{i}$ | $i \overset{\times}{7} \overset{\times}{6}, \overset{\times}{5} \overset{\times}{6} \overset{\times}{4} \overset{\times}{5}$ | $3 \overset{\times}{i} \overset{\times}{7}, \overset{\times}{6} \overset{\times}{5} \overset{\times}{4} \overset{\times}{3}$ | *
 font les Cieux. L'ob jet qui
 c , $\overset{\times}{i} \overset{\times}{2}$ | 3 | o | \cdot | 5 | $5, \overset{\times}{i}$ |
 b , $\overset{\times}{i}$ | 3 | o | o | 5 | $5, \overset{\times}{i}, 3 \overset{\times}{i}$ | *



F I N.



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

J'Ai lû par ordre de Monseigneur le Chancelier, un manuscrit intitulé *Dissertation sur la Musique Moderne, &c.* Il m'a paru que l'impression de cet Ouvrage ne pouvoit pas manquer d'être utile au Public. A Paris ce 6 Novembre 1742.

CLAIRAUT.

P R I V I L E G E D U R O Y.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roy de France & de Navarre : A nos amez & feaux Conseillers les Gens tenants nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra ; S A L U T. Notre bien amé le Sieur ROUSSEAU Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public, un manuscrit qui a pour titre *Dissertation sur la Musique moderne*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de de Privilege sur ce nécessaires. A CES CA U S E S voulant traiter favorablement ledit Exposant ; Nous lui avons permis, & permettons par ces Presentes, de faire imprimer ledit manuscrit, en un ou plusieurs Volumes, & autant de fois que bon lui semblera, & de les faire vendre, & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de six années consecutives, à compter du jour de la date desdites Presentes. Faisons défenses à toutes sortes de personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi à tous Libraires, Imprimeurs, & autres, d'imprimer, faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter, ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun extrait sous quelque prétexte que ce soit d'augmentation, correction, changement de titre, ou autres, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui ; à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à

nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposé, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts; à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée attachée pour modèle sous le contre-scel desdites Présentes, que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du dix Avril 1725: & qu'avant que de les exposer en vente, le Manuscrit ou Imprimé qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & feal Chevalier le Sieur DAGUESSEAU, Chancelier de France, Commandeur de nos Ordres; & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & feal Chevalier le Sieur DAGUESSEAU, Chancelier de France, le tout à peine de nullité des Présentes, du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposé & ses ayans cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement: Voulons que la copie desdites Présentes qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos ayez & féaux Conseillers & Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original: commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & lettres à ce contraire: Car tel est notre plaisir. Donné à Versailles le 7 de Décembre, l'an de grace 1742. & de notre Règne le vingt-huitième. Par le Roy en son Conseil.

SAINSON.

Registré, ensemble la Cession ci derrière, sur le Registre XI. de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris NO. 98. fol. 83. conformément aux anciens Réglemens confirmés par celui du 28. Février 1723, à Paris le 19. Décembre 1742.

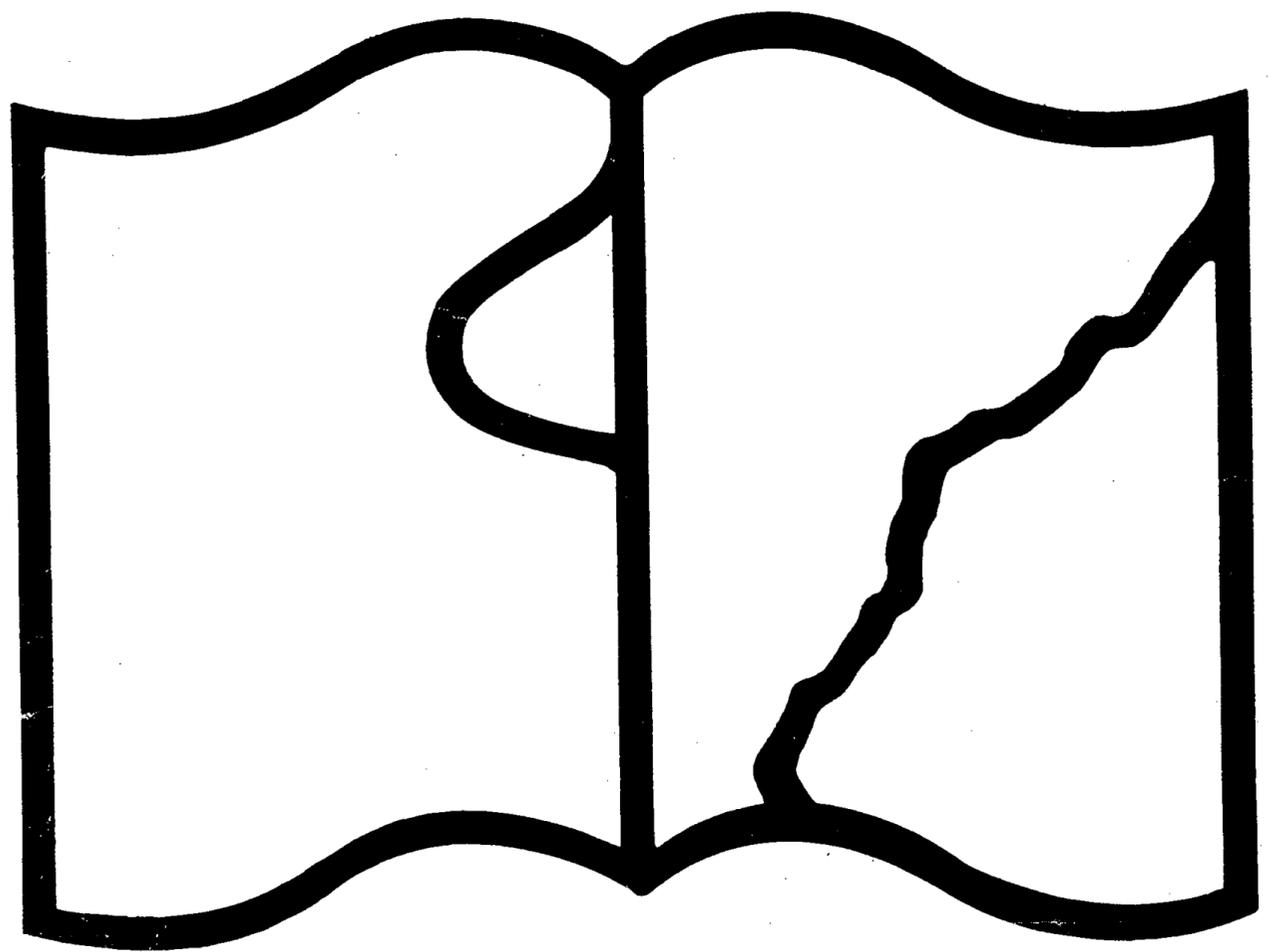
SAUGRAIN, Syndic.

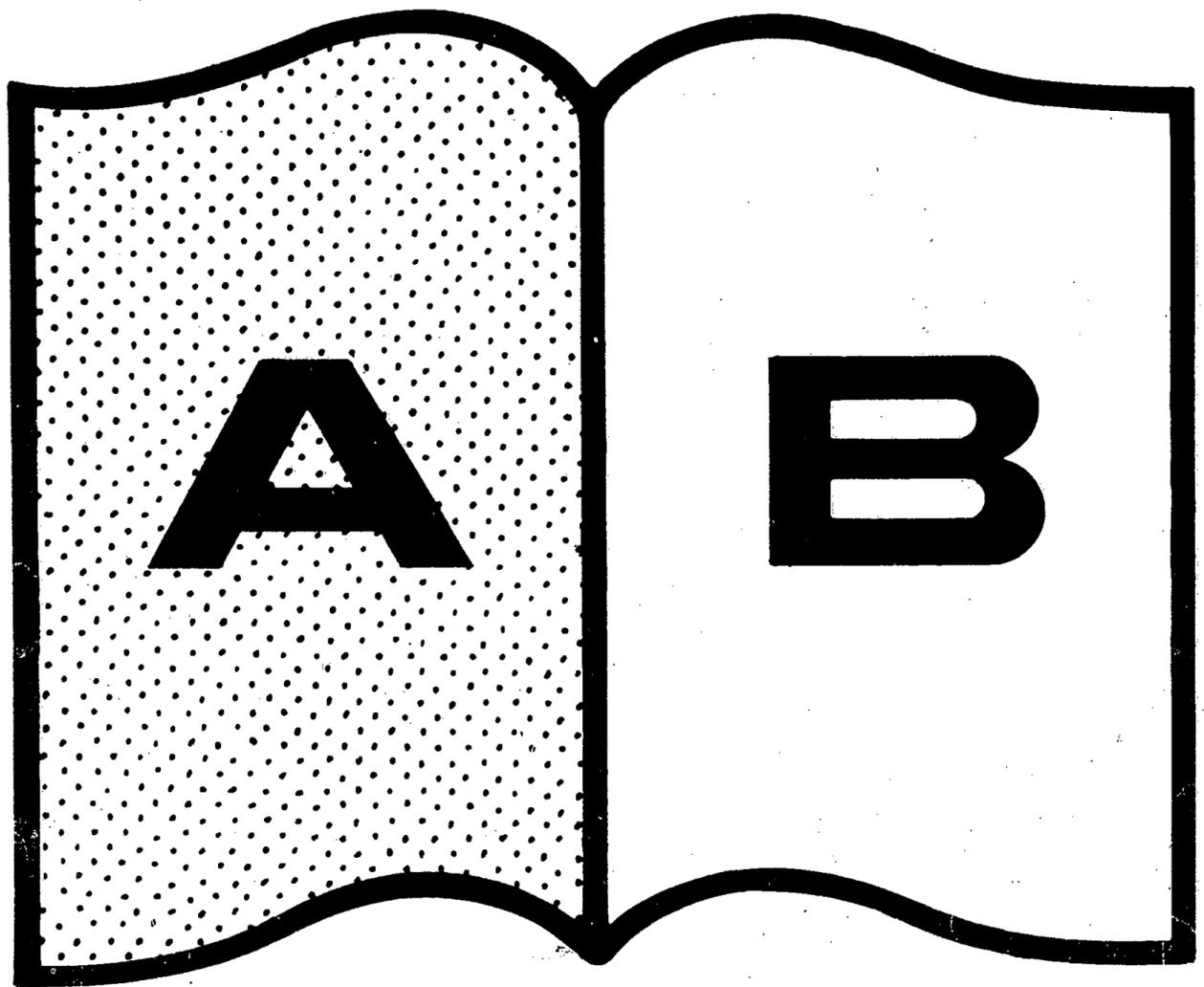
Je soussigné reconnois avoir fait part du présent Privilège, par moitié, à G. F. QUILLAU Pere, Imprimeur, Juré-Libraire de l'Université, pour en jouir conjointement avec moi suivant les conventions faites entre nous. A Paris ce 18 Décembre 1742.

ROUSSEAU.



- P** Age 4 ligne 3 en, lisez &
Page 8 dernière ligne; moins, lis. le moins
Pag. 11 lig. 23 facile, lis. faciles
Pag. 41 lig. 25 à place, lis. à la place
Pag. 64 première ligne d'étages & étages, lis. d'étage en étage
Idem. ligne 20 connoît, lis. conçoit
Pag. 71 lig. 23 à la fin b, lis. c
Pag. 72 ajoutez un point sous le troisiéme 7 de la première ligne.
Pag. 74 lig. 2 demie, lis. demi
Pag. 75 au commencement de la première ligne, il y a d, lis. c.





Contraste insuffisant