

EXPOSÉ SUCCINCT

DU SEUL SYSTÈME MUSICAL

QUI SOIT VRAIMENT FONDÉ ET COMPLET;

*De seul Système qui soit par-tout d'accord avec
la nature, avec la raison et avec la pratique;*

LU A LA CLASSE DES BEAUX-ARTS DE L'INSTITUT,
LE 17 DÉCEMBRE 1808,

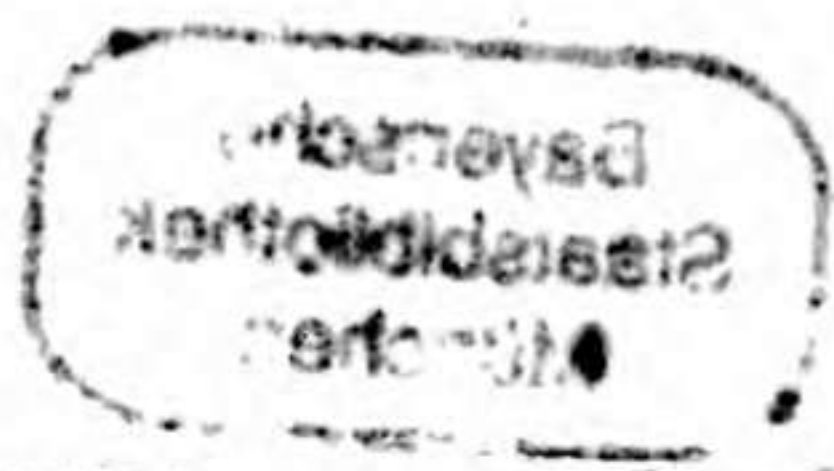
PAR SON AUTEUR, J.-J. DE MOMIGNY.

(Ce Mémoire est un précis du *Cours complet d'Harmonie
et de Composition* du même auteur, et un résumé de son
cours public sur la théorie générale et la pratique de la
Musique.)



A PARIS,

Chez DE MOMIGNY, Compositeur de Musique, boulevard
Poissonnière, n° 20.



103 = A

Handwritten text, mostly illegible due to fading and bleed-through.

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

A MESSIEURS LES MEMBRES

COMPOSANT LA CLASSE

DES BEAUX-ARTS DE L'INSTITUT.

MESSIEURS,

Je suis sensible à la faveur dont vous m'honorez aujourd'hui ; je vous demande beaucoup d'indulgence pour moi , et point du tout pour le Système que je vais avoir l'honneur de vous exposer. A cet égard , la vérité doit être dite toute entière , pour vous , Messieurs , qui , au poste où vous êtes , ne devez point transiger avec les principes, et pour moi , qui dois être éclairé ou approuvé. La vérité doit se dire toute entière ; car le palais des Sciences doit être , pour ceux qui les cultivent , le temple de la justice. Je dois l'attendre de vous , Messieurs , cette justice , puisque votre gloire vous

la commande , et que je dois supposer qu'elle est moins encore dans vos devoirs que dans votre cœur.

La hardiesse de quelques idées nouvelles ne doit point effaroucher ceux qui connaissent si bien l'histoire des sciences.

Vous le savez mieux que moi, Messieurs , dans cette histoire qui s'enrichit de vos nobles travaux , et s'embellit par votre rédaction , chaque jour un antique préjugé fait place à une vérité nouvelle.

Dans la persuasion que vous êtes pénétrés de cette idée , je vais vous lire avec confiance l'exposé du Système musical que j'ai écrit sous la dictée de la nature.

J'ai besoin de toute votre attention ; daignez me l'accorder.

EXPOSÉ SUCCINCT

DU SEUL SYSTÈME MUSICAL

QUI SOIT VRAIMENT FONDÉ ET COMPLET;

*Du seul Système qui soit par-tout d'accord avec
la nature, avec la raison et avec la pratique.*

LA Musique est une langue : elle est appelée Musique, probablement parce qu'elle est, plus particulièrement que toute autre, le langage des muses (1).

La Musique est une langue naturelle, non parce qu'elle est de tous les pays et de tous les tems, mais parce que les sons qui composent son système, sont une suite nécessaire de la manière dont la nature a organisé l'homme, car ces signes ne sont nullement arbitraires et de convention, comme le sont les mots des langues, proprement dites (A).

Les sons qui composent la Musique ne sont donc pas ceux qu'adopte notre volonté, mais ceux que la

(1) Quelques-uns prétendent que ce mot vient de *moysicos*, le murmure des eaux.

(A) Les notes indiquées par les lettres de l'alphabet, se trouvent à la fin de ce *précis*.

nature nous indique , et nous fait reconnaître pour élémens de ce langage.

En vain nous voudrions introduire dans le Système musical , quelque son que la nature en bannit , notre organisation le repousserait , et nous forceraït à le rejeter.

Il n'y a qu'une seule Musique , comme il n'y a , en général , qu'une seule espèce d'organisation humaine.

Le Système musical a été plus ou moins étendu chez les différens peuples , selon leurs progrès dans cette science ; mais du reste il a toujours été le même , quant au fond.

Le genre diatonique a toujours été le genre fondamental , le chromatique et l'enharmonique les genres secondaires et accessoires.

En conséquence , le système des *Chinois* , celui des *Égyptiens* , des *Grecs* et des peuples modernes , ne sont toujours que le même Système , *poussé plus ou moins loin* , mais cependant jamais jusqu'à ses limites réelles ; limites que j'ai sondées et que j'ai indiquées dans mon Cours d'Harmonie et de Composition , et qu'on retrouve ici n° 4 des exemples.

Non-seulement la nature nous révèle le vrai Système musical , en nous organisant harmoniquement ; mais elle place le type de ce système dans chaque corps sonore , pour ceux qui ont l'oreille assez fine et assez exercée pour en discerner les divers harmoniques.

Ce n'est pas tout , ce Système se trouve également dans les divisions naturelles d'une corde d'instrument et dans la division du monocorde , dont les données

sont pareilles à celles de la résonnance d'un corps sonore.

Voici en quoi consiste le phénomène de la résonnance du corps sonore, dont le Père *Mersenne*, *Rameau*, *Baillère*, l'abbé *Jamard*, *Sulzer*, *Feytoux* et autres ont tiré des conséquences et ont cherché à déduire le Système musical ou quelques-unes de ses parties.

Comme chacun sait, un corps sonore tel, par exemple, qu'une corde d'instrument, n'a pas seulement la faculté de vibrer dans toute son étendue, mais il a, en même tems, celle de se diviser dans les diverses parties harmoniques et mélodiques de cette étendue, et de vibrer à la fois, ou comme à la fois, dans sa totalité et dans chacune de ces parties harmoniques et mélodiques, comme en autant de cordes séparées et distinctes.

Pour faire opérer à une corde d'instrument ce phénomène, non moins étonnant que celui de la décomposition du rayon solaire par le prisme, qui lui est si analogue, il suffit de mettre cette corde en vibration et en résonnance. Ainsi donc, si l'on fait résonner l'Ut le plus grave du piano, voici ce qui arrive. (*Voyez le n° 1 des exemples gravés.*)

L'Ut le plus grave de l'exemple n° 1, ou plutôt la corde qui produit cet Ut, se divisant dans ses deux moitiés, donne deux fois son octave, *ut ut*.

Se divisant dans ses trois troisièmes, il donne la quinte juste de son octave, *sol*.

Se divisant dans ses quatre quatrièmes, il donne sa double octave, *ut*.

Se divisant dans ses cinq cinquièmes, il donne la tierce de sa double octave, *mi*.

Se divisant dans ses six sixièmes, il donne la cinquième de sa double octave, *sol*.

Se divisant dans ses sept septièmes, il donne la septième de sa double octave, *Si^b*.

Se divisant dans ses huit huitièmes, il donne sa triple octave, *ut*.

Dans ses neuf neuvièmes, la neuvième de sa double octave, *ré*.

Dans ses dix dixièmes, la dixième de sa double octave, *mi*.

Dans ses onze onzièmes, la onzième de sa double octave, *fa*.

Dans ses douze douzièmes, la douzième de sa double octave, *sol*.

Dans ses treize treizièmes, la treizième de sa double octave, *la*.

Dans ses quatorze quatorzièmes, la quatorzième de sa double octave, *si^b*.

Ce qui, en supprimant les octaves, donne dans ses divisions harmoniques, *ut mi sol si^b ré fa la*; et dans ses divisions mélodiques, *ut ré mi fa sol la si^b*.

OBJECTION. Mais pourquoi ce *si^b* et point de *si* naturel? Les sept notes sont-elles donc *ut ré mi fa sol la si^b*, et non *ut ré mi fa sol la si* naturel?

Si je faisais cette question à l'abbé *Jamard*, il me répondrait, dans ses *Recherches sur la Musique*,

que le *si^b* et le *si* naturel sont tous deux diatoniques, et qu'il y a huit notes, et non pas sept seulement.

Mais comme vous et moi, Messieurs, nous sommes trop bons musiciens pour être de cet avis, pour croire que le *si^b* et le *si* naturel soient tous deux naturels ou diatoniques dans le même ton (car ici, naturels et diatoniques sont synonymes), nous répéterons encore ce que nous disons depuis notre enfance, qu'il n'y a que sept notes, *ut ré mi fa sol la si*, ce dont je donnerai tout-à-l'heure la raison.

Mais, cependant, comme il est certain que le *si^b* est produit par la septième comme par la quatorzième division de la corde *Ut*, et que le *si* naturel ne paraît qu'à la quinzième division géométrique de cette corde, on ne peut nier qu'à cet égard la proposition que fait l'abbé Jamard, d'admettre huit notes, ne soit très-conséquente; car si nous voulons qu'il y ait un *si* naturel dans la Gamme d'*Ut*, il faut nécessairement admettre huit notes, ou bien il faut accuser la nature d'inconséquence dans l'enfantement du *si^b*, fruit de la septième et de la quatrième division de la corde, et rejeter ce *si^b* du Système. (B)

Mais j'ai lu, dans *Brantôme*, que quand Dieu voulait condamner une personne de qualité, il y regardait à deux fois. Nous, Messieurs, oserons-nous condamner la nature sans y regarder aussi à deux fois? L'accuserons-nous, sans examen, de s'interrompre dans la génération des sons diatoniques, pour enfanter une corde chromatique, ou, ce qui

est plus déraisonnable encore , pour sortir du Ton dès le quatrième harmonique (les octaves mises à part)? Une telle marche est indigne d'une nature sortie des mains de l'être infiniment intelligent ; aussi , Messieurs , est-ce blasphémer que de l'en accuser.

Il n'y a ici , vous allez le voir , qu'une fausse interprétation des données du corps sonore. Appelons SOL ce que , par erreur , on appelle UR , et tout rentrera dans l'ordre. (*Voyez l'exemple n° 3.*)

Dans cette hypothèse , qui est évidemment la vraie , toutes les contradictions disparaissent.

On ne voit plus une corde , étrangère au genre diatonique ou au Ton , à la Gamme dans laquelle on est , venir interrompre , dès la moitié , la génération naturelle des sept notes primitives et diatoniques , et il n'y a pas plus lieu , alors , de proposer l'adoption d'une huitième note , pour faire accorder la nature avec la raison. L'Harmonie et la Mélodie ont chacune leur type dans cette génération harmonique , considérés sous son vrai point de vue , et tout , par elle , s'explique de soi-même , sans aucun de ses moyens , sans aucune de ces subtilités qui sont le cachet de l'erreur. (C.)

Pourquoi y a-t-il sept notes ? C'est que la nature nous a organisé de façon à sentir sept notes diatoniques dans chaque Gamme.

Pourquoi n'y a-t-il que sept notes dans chaque Gamme ? C'est que , hors les sept notes primitives , nous ne sentons , dans la Musique , que des modi-

fications chromatiques ou enharmoniques de ces mêmes notes.

Notre volonté pourrait abuser notre esprit par des dénominations mensongères de ces modifications, mais notre sentiment musical, plus fort que nos préjugés, nous forcerait de les prendre pour ce qu'elles sont, malgré leurs fausses dénominations.

Si les sept notes d'une Gamme nous donnaient la sensation de plusieurs Tons ou Gammes différentes, alors il est évident qu'il n'y aurait plus sept notes, mais le nombre seulement que nous pourrions sentir, comme appartenant exclusivement au même Ton.

C'est l'Harmonie sur-tout, qui fait bien comprendre combien il y a de notes dans un Ton ou Gamme, et ce n'est que depuis qu'on la connaît, qu'il est facile de ne plus se méprendre sur le Ton auquel appartiennent les cordes. Les Grecs, qui ignoraient la science des Accords, ont pu croire qu'il n'y avait que quatre notes, qu'ils nommaient *te ta thè tho*, et regarder le tétracorde comme un système mélodique complet. L'Angleterre paraît aussi avoir eu, pendant long-tems, cette idée, car on n'y avait pour solfier que *mi fa sol la*, qu'on adaptait au second tétracorde comme au premier. C'est ainsi que nous répétons *ut re mi fa sol la si* d'octave en octave, et même de Ton en Ton majeurs, pour chanter sans dièze, ni bémol à la clef. Mais il est tems de revenir à l'explication complète de la *résonnance* du corps sonore.

Voici ce qu'il résulte de ce phénomène bien examiné :

1°. C'est que toute corde, considérée comme engendrant, par ses divisions, les autres cordes du même Ton ou Gamme, est alors une Dominante et non pas une Tonique, et cela, sous peine d'avoir huit notes dans la même Gamme, ou sous peine de n'avoir point de note sensible, mais seulement une septième mineure, un *si^b*, et point de *si* naturel, ou, enfin, sous peine de renoncer au type musical que la nature nous présente, soit dans la résonance du corps sonore, qui est pour l'oreille la division naturelle de la corde, soit dans le monocorde qui présente cette division aux yeux.

2°. Il résulte de la vraie interprétation des données du corps sonore, que la vraie gamme, que le vrai type de la Mélodie, est SOL *la si ut re mi FA*. D'abord, parce que c'est la Gamme de la nature, et que la nature se sert de preuve à elle-même. Ensuite, parce que c'est la mieux ordonnée de toutes, puisque c'est la seule où la Tonique, la Dominante et la quatrième note occupent les trois points cardinaux de la Gamme, le milieu, le commencement et la fin; puisque c'est la seule où la Tonique soit au centre des sept notes, comme le soleil au centre des planètes; la seule où la Tonique conjoigne les deux tétracordes, SOL *la si ut* :: UT *ré mi FA*; la seule, enfin, où elle les commence et termine, en les prenant en descendant et en montant : UT *si la sol*, SOL *la si ut*, UT *ré mi fa*, FA *mi ré ut*.

La Gamme *ut ré mi fa :: sol la si ut*, est évidemment le renversement de la Gamme de la nature : *sol la si ut*, *ut ré mi fa*, puisqu'elle présente, disjoints, les deux tétracordes *ut ré mi fa* et *sol la si ut* qui doivent être conjoints, c'est-à-dire, que ces deux tétracordes doivent avoir, dans le passage de l'un à l'autre, une note qui leur soit commune comme l'*ut*, dans le passage de *sol la si ut* à *ut ré mi fa*. Elle est le renversement de la vraie Gamme, puisqu'au lieu de présenter la fausse quinte, elle offre le triton. De plus, le Type de la Mélodie, le Type des sept Notes ne doit pas être une *octave*, un *octacorde*, mais un *eptacorde*; car, lorsque je demande que l'on me montre les sept Notes dans leur ordre naturel et primitif, on ne doit pas m'en présenter huit.

Or, que l'on essaye de prendre *ut re mi fa sol la si* pour Heptacorde primitif et élémentaire, et l'on reconnaîtra que cet Heptacorde étant faux, il ne peut être proposé comme Type; c'est même des sept Heptacordes le plus faux de tous, après *fa sol la si, ut ré mi*, et conséquemment le plus mal choisi.

L'Heptacorde *ut re mi fa sol la si* est faux, puisque son second tétracorde, *fa sol la si*, présente trois tons pleins de suite qui forment un faux tétracorde.

Cet Heptacorde est faux, puisqu'au lieu de la septième mineure qui est harmonique, il présente la septième majeure *ut si*, qui est fausse, c'est-à-

dire , qui n'est point harmonique , qui n'est point partie constituante d'accord.

Les Heptacordes *si ut ré mi fa sol la*, *mi fa sol la si ut ré*, *la si ut ré mi fa sol*, *ré mi fa sol la si ut*, qui ne présentent pas cette septième majeure, ni trois tons pleins dans un même tétracorde, pourraient, avec plus de raison, être pris pour type de la Mélodie diatonique.

L'Heptacorde *si ut re mi fa sol la*, plus régulier que *mi fa sol la si ut ré*, et que *ré mi fa sol la si ut*, puisqu'il ne contient pas les trois tons pleins *fa sol la si*, mais la fausse quinte *si ut ré mi fa*, était la Gamme des Grecs, à laquelle ils ajoutèrent ensuite un *la* au-dessous, qu'ils appelèrent la *Proslambanomène*, la corde acquise. Gui-d'Arrezzo y ajouta ensuite une autre corde, et toujours au dessous, qu'on appela *Hypoproslambanomène*, c'est-à-dire, la corde ajoutée sous celle qui était la dernière acquise. Pourquoi n'ajouta-t-on point de cordes au-dessus, et pourquoi n'alla-t-on pas plus bas que *sol*? C'est que la borne naturelle était là. Quelle est cette borne? Ce sont les trois Tons pleins *fa sol la si*, qui se seraient trouvés en haut et en bas, si l'on eût tenté de faire un pas diatonique de plus, soit d'un côté, soit de l'autre.

Ce système mélodique de *Gui* ou *Guido-d'Arrezzo*, était, selon Diodore, l'ancien système des Grecs : ainsi *Gui* n'aurait fait que le retrouver. Où cela? Dans son oreille, ou dans des livres d'accord avec cette conscience de la Musique.

Cette portion des données du Monocorde, est

ce que j'appelle la voie mélodique complète, *sol la si ut ré mi fa sol la*.

Cette voie, qui a, de chaque côté, le triton pour borne, ne peut se dépasser d'un seul terme, sans qu'on introduise le faux tétracorde *fa sol la si*. Cette voie qu'il importe de connaître, est composée de la Gamme des Grecs, *si ut ré mi fa sol la*, ajoutée à la tierce, au-dessus de celle de la nature, *sol la si ut ré mi fa*, qui lui sert de second Dessus. Ainsi se forme de lui-même, et tout entier, le vrai Type de la Mélodie diatonique.

La Lyre de Mercure n'offrait pas quatre cordes, comme le prétendent quelques auteurs qui veulent toujours voir leur Gamme ou leur système harmonique dans le système mélodique des Anciens, mais trois seulement, *sol ut fa*, comme l'affirme très-bien *Diodore de Sicile*; car, il n'en faut pas davantage pour indiquer deux tétracordes conjoints. Or, comme cette lyre était destinée à présenter, en abrégé, le Type musical mélodique, *sol la si ut ré mi fa*, il suffisait, pour cela, des trois cordes principales, la Dominante, la Tonique et la Quatrième note, *sol, ut, fa*, cordes par lesquelles commencent ou finissent les deux tétracordes fondamentaux, *sol la si ut :: ut ré mi fa*.

Nous venons de voir sortir du Type musical tous les tétracordes et les Heptacordes, tous les éléments de la Mélodie diatonique, il nous reste à faire jaillir de cette même source toute l'Harmonie.

DE L'HARMONIE.

Dans la résonnance du corps sonore, comme dans la division du monocorde, l'Harmonie naît avant la Mélodie. Puisque l'Harmonie a son type dans les premières divisions de la corde ^{sol} 1, ^{sol} 2, ^{ré} 3, ^{sol} 4, ^{si} 5, et dans ^{sol} 4, ^{si} 5, ^{ré} 6, ^{fa} 7, ^{la} 9, celui de la Mélodie se trouve dans les divisions ^{sol} 8, ^{la} 9, ^{si} 10, ^{ut} 11, ^{ré} 12, ^{mi} 13, ^{fa} 14, ^{sol} 16, ^{la} 18.

Comme tout le monde sait, les sons, considérés comme Musique, n'ont pas seulement, pour nous plaire, la faculté de se faire entendre successivement, mais plusieurs à la fois; et c'est là une des prérogatives qu'aucune autre langue que la Musique ne peut avoir, parce qu'aucun autre idiôme que celui-ci n'emploie, pour exprimer nos idées et nos sentimens, des signes naturels et non convenus.

Notre oreille et nos yeux vont nous servir dans l'évaluation des intervalles et des accords, comme ils nous ont servi dans l'évaluation des sons successifs.

Je suppose en ce moment que nous ignorons totalement l'Harmonie, que nous sommes appelés à en établir les bases, et que pour la première fois notre oreille va mettre notre ame à portée d'apprécier les ensembles des notes. Mais avant de procéder à cette évaluation, il faut demander à notre ame d'après quelles bases elle portera ses jugemens à cet égard; car juger, pour elle, c'est comparer ou c'est confronter à un Type quelconque, les choses qu'elle

doit évaluer. Quelles sont ces mesures par rapport aux accords ? C'est l'UNITÉ et la VARIÉTÉ.

Pourquoi cela ?

C'est qu'il n'y a d'Harmonie, entre plusieurs choses, qu'autant qu'elles sont tellement coordonnées entre elles et subordonnées l'une à l'autre, qu'elles ne forment, dans leur ensemble, qu'un seul et même tout : voilà l'UNITÉ.

Il faut, en outre, que ces choses différentes ne se confondent pas tellement, l'une avec l'autre, qu'on ne puisse plus y voir qu'un seul tout sans parties distinctes, et tel qu'un simple élément, sans quoi il y aurait, dans ce tout, *unité sans harmonie*, et par conséquent sans VARIÉTÉ.

Ainsi, où existe l'UNITÉ sans VARIÉTÉ, il n'y a point encore d'HARMONIE; et là où la VARIÉTÉ existe sans UNITÉ, l'HARMONIE cesse.

Après avoir consulté son oreille, le musicien dit que l'Harmonie est à zéro dans l'Unisson, et que la plus parfaite de toutes les consonnances, considérées sous le rapport de l'unité, est l'octave, et cela parce qu'il le sent ainsi.

Le raisonnement dit que cela doit être, puisque l'OCTAVE n'est que le renversement de l'UNISSON.

Le géomètre, comparant la longueur de la corde qui donne l'unisson d'une autre corde avec celle qui donne l'octave, dit à son tour, qu'en effet l'octave doit être la plus parfaite des consonnances, puisque son rapport est celui d'un tout à sa moitié, qui est après $\frac{1}{2}$ la division géométrique la plus simple.

Fort de cette donnée, le géomètre veut cheminer

sans le musicien, et de là vous aller voir naître les erreurs qui servent de bases à tous les ouvrages sur la théorie de la Musique, hors au mien.

Le géomètre dit donc, après le rapport d'un tout à sa moitié, c'est le rapport d'une moitié à un tiers qui est le plus simple; or ce rapport me donne la quinte; donc la quinte est, après l'octave, la consonnance la plus parfaite.

Le rapport d'un tiers à un quart étant ce qu'il y a de plus simple après celui d'une moitié au tiers, ce rapport me donnant la quarte, la quarte est donc, après la quinte, la consonnance la plus parfaite. Tout cela s'imprime, se lit, s'affirme et se répète par cent mille bouches différentes, sans que l'on pense à consulter le Musicien; car tous les Musiciens qui ont entendu affirmer ces erreurs ne les répètent pas comme Musiciens, mais seulement comme transmettant des choses qu'ils ont reçues sans examen, et qu'ils tiennent pour vraies, sur la foi d'autrui.

Cependant le Musicien dont le géomètre s'était d'abord aidé, revient; et ignorant tout ce que le géomètre s'est trop hâté de conclure en son absence; interrogé sur la *quinte*, interrogé sur la *quarte*, dit que ces deux intervalles ne sont pas des consonnances, et sur-tout la quarte.

Le géomètre et ceux qu'il a induits en erreur, sont tentés de crier *haro* sur ce Musicien, ce qui fait que celui-ci s'éloigne en disant tout bas: ils ont beau affirmer qu'après l'octave c'est la *quinte* et la *quarte* qui sont les consonnances les plus parfaites, *je sens le contraire*. C'est ainsi que *Galilée*, sortant de l'in-

quisition , où il venait de se rétracter , disait en frappant la terre , *è pur la si muove* , et cependant elle se meut.

Le musicien , ayant raison comme ce grand homme , eût succombé comme lui , si sa dialectique ne lui eût fourni les moyens de confondre le géomètre. Voici ce qu'il lui dit :

Dans cette proposition , qu'après le rapport d'un tout à sa moitié , vient le rapport d'une moitié à son tiers , il y a pétition de principe , car vous affirmez ce qui est en question.

Vous affirmez ce qui est en question , puisque ces deux propositions , un tout est à sa moitié comme la moitié est à son tiers , ne sont pas identiques.

Ces deux propositions ne sont point identiques , puisque deux tiers ne font point une moitié comme deux moitiés font un tout. En conséquence conclure de l'une à l'autre est un faux raisonnement.

Si vous disiez qu'un tout est à sa moitié comme une moitié à son quart , comme un quart à son huitième , ces propositions étant parfaitement semblables , puisque deux quarts font une moitié , comme deux moitiés font un tout , comme deux huitièmes font un quart , vous seriez d'accord avec l'oreille et avec la raison ; car la simple octave est en effet à l'unisson , comme la double octave est à la simple octave , la triple octave à la double octave. Mais je vois ce qui vous a séduit , c'est la facilité de suivre ces divisions 1 , 2 ; 2 , 3 ; 3 , 4 ; 4 , 5 ; 5 , 6 ; 6 , 7 et 7 , 8. Mais ce qui est à merveille , quand on s'est bien assuré que c'est la vérité , est inconsideré

et téméraire , quand on n'a point encore vérifié le fait , et c'est cette précipitation qui a présidé , en grande partie , au système que le célèbre Rameau a voulu établir , et à l'érection de plusieurs des *bases prétendues* du système musical.

Il y a bien une identité apparente entre 1, 2; 2, 3; 3, 4; 4, 5; 5, 6; 6, 7; 7, 8; mais cette identité n'est que dans la suite des chiffres, de proche en proche , et non pas dans ce qu'ils expriment. C'est là le piège où *Sulzer* et tous les autres se sont laissés prendre comme des enfans.

Pour reconnaître le faux de leurs conclusions , il faut aller jusqu'aux nombres 7 et 8 , où cette fausseté se fait mieux sentir. D'après ce principe que les intervalles sont consonnans , quand ils sont pris de proche en proche , et selon la suite des nombres qui marquent les divisions décroissantes de la corde , il s'ensuivrait que puisque 6, 7 donne la consonnance *ré fa* , la seconde *fa sol* que donne 7, 8 devrait être aussi une consonnance ; mais cependant comme cette série de consonnances est censée aller en décroissant , la seconde serait seulement un peu moins consonnante que la tierce mineure. Il s'ensuivrait également que la tierce majeure serait moins consonnante que la quarte , et autres sottises semblables , mais l'absurdité est trop palpable pour tout homme qui a l'oreille un tant soit peu musicale , pour qu'il soit besoin de la démontrer davantage.

Il est tems d'établir les vrais principes de l'Harmonie , principes qui sont avoués par l'oreille et par la raison , qui sont d'accord avec la pratique et

qui l'éclairent; *principes enfin qui sont tellement vrais, tellement généraux, qu'ils ne souffrent point d'exception.*

Comme ce qui constitue l'Harmonie est l'UNITÉ et la VARIÉTÉ, il y a dans la Musique un élément constitutif de l'UNITÉ harmonique, et un élément qui constitue la VARIÉTÉ harmonique.

L'élément de l'Unité harmonique est l'octave. On peut, sans détruire l'unité harmonique, en ajouter au-dessus l'une de l'autre, autant que nous sommes susceptibles d'en discerner. Cet élément n'a de bornes que celles de notre organisation. Mais quoique l'octave ait un certain degré de variété, sans lequel il n'y a point d'Harmonie proprement dite, et que la double octave soit plus variée encore, six octaves, ajoutées l'une sur l'autre, ne forment point un tout assez varié pour satisfaire des oreilles déjà habituées à entendre l'Harmonie des modernes. Une Harmonie aussi parfaite, sous le rapport de l'Unité, que celle qui résulte de l'ensemble des octaves, n'est bonne que pour ceux qui n'ont, pour nourriture habituelle, que le simple unisson; et c'est le cas où étaient tous les peuples anciens; car il est plus que probable qu'ils ont tous ignoré l'Harmonie qui ne résulte pas exclusivement des octaves; ce qui se prouve par les lambeaux de leur Musique, qui sont parvenus jusqu'à nous, par le Plainchant, qui en dérive immédiatement, par tout ce qu'ils ont écrit sur la théorie, et par leur système de tétracordes qui est incontestablement mélodique, et rien que mélodique.

L'élément de la variété harmonique est la tierce.

Mais il n'en est pas des tierces comme des octaves, qu'on peut ajouter les unes au-dessus des autres, et les faire entendre ensemble en aussi grande quantité qu'on en peut discerner. On ne peut ajouter plus de quatre tierces l'une sur l'autre, parce qu'après quatre tierces l'harmonie cesse, et la discordance prend sa place. Donc cet élément diffère essentiellement de l'octave.

La consonnance commence à la première tierce, la dissonnance à la troisième, et la discordance à la cinquième, 1, 3, 5.

Sol si est donc une consonnance.

Sol si ré est un accord consonnant.

Sol si ré fa est un accord dissonnant.

Et *sol si ré fa la*, un accord plus dissonnant encore.

Dans *sol si ré fa la ut*, il y a discordance.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que dans la résonnance du corps sonore *sol*, les notes *sol si ré fa la* se discernent parfaitement, quand on a l'oreille habituée à cet exercice, et qu'il est presque impossible d'entendre *ut* et *mi*, parce que c'est au *la* de *sol si ré fa la* que finit l'Harmonie directe, l'antécédent de la cadence, et à *ut* que commence l'Harmonie indirecte et renversée, *sol ut mi*, qui en devient le conséquent. Ainsi se forme le vrai type de la proposition ou cadence harmonique. Tant il est vrai que tout s'étaie et s'accorde dans un système naturel.

Il n'y a que deux élémens différens de l'Har-

monie, il n'y a que deux sortes de consonnances, des *octaves* et des *tierces*, car la sixte n'est que le renversement de la tierce.

Il n'y a que ces deux sortes d'éléments d'accords, et voici comme je le prouve.

Qu'est-ce qu'un élément ? C'est ce qui, ajouté plusieurs fois l'un à l'autre, forme un tout qui en est composé.

L'octave est l'élément dont se compose l'Unité Harmonique, parce qu'il ne faut, pour étendre cette Harmonie, qu'ajouter une *octave* à une octave ou des *octaves* à des *octaves*.

L'élément de la *variété harmonique* est la *tierce*, parce que pour étendre cette variété et former des accords plus composés, il ne faut qu'ajouter une tierce, ou des tierces à une tierce. Or, comme il n'y a que l'octave et la tierce qui puissent s'ajouter ainsi, pour former de vrais accords, il n'y a donc que deux consonnances.

Pour se convaincre qu'il n'y a que deux sortes d'éléments d'accord, des octaves et des tierces, il n'y a qu'à essayer d'ajouter des quintes à des quintes ou des quarts à des quarts, des septièmes à des septièmes, des neuvièmes à des neuvièmes, des secondes à des secondes, et l'on verra, aussitôt, qu'aucun de ces intervalles, ajouté à son semblable ou à plusieurs, ne forme point d'accord. Et d'où peut venir cela, si ce n'est qu'aucun de ces intervalles n'est pas véritablement consonnant ?

S'il y avait trois éléments différens d'accords, la

nature aurait créé un élément inutile , puisqu'il n'y a que deux espèces d'Harmonie.

Pour qu'un intervalle soit consonnant , il faut qu'il soit élément d'accord , ce qui est la plus grande preuve de sa qualité consonnante (car comment des choses qui ne s'accordent point formeraient - elles des accords) et il faut que cet intervalle puisse se renverser à l'octave au-dessous , sans cesser d'être consonnant. C'est précisément ce qui appartient à l'octave , qui devient unisson , et à la tierce majeure ou mineure qui devient sixte mineure ou majeure.

La *quinte* , qui devient *quarte* , n'a pas cet avantage , et à supposer qu'on ne sente pas comme *quinte* son défaut de consonnance , on doit au moins le sentir comme *quarte* , puisque ceux mêmes qui disent que la *quinte est une consonnance parfaite* , disent en même tems que la *quarte , frappée contre la basse* , est une dissonnance. Or , à deux parties , la *quarte* frappant toujours contre la basse , et à nud contre elle , cette *quarte* est donc une dissonnance. Il en résulte que voilà une *prétendue consonnance* qui devient dissonnance quand on la renverse ; d'où il faut conclure que la *quinte* n'est point une consonnance , car les *consonnances* ne peuvent devenir *dissonnances*.

OBJECTION. Mais la *quinte* n'existe-t-elle pas dans l'accord parfait *ut mi sol* , et la *quinte* et la *quarte* dans l'accord parfait *ut mi sol ut* ?

RÉPONSE. La *quinte ut sol* n'existe pas comme

quinte dans l'accord parfait *ut mi sol*, mais *sol* est dans *ut mi sol*, en sa qualité de tierce de *mi*. La quinte que le *sol* forme effectivement avec l'*ut* au-dessous, nuit à l'unité harmonique de cet accord, et voilà pourquoi, dans le repos final, on ne permet pas à la partie la plus aiguë de faire entendre ce *sol*.

Dans *ut mi sol ut*, l'*ut* le plus haut n'est pas là non plus comme quarte de *sol*, mais comme octave d'*ut*; cela est si vrai, que plus le sentiment de cette quarte *sol ut* y est absorbé par la tierce *ut mi*, la sixte *mi ut* et l'octave *ut ut*, et moins aussi cet accord perd de son unité Harmonique.

Ce n'est pas là tout ce qui caractérise la vraie consonnance et la distingue des dissonnances. Un de ses avantages est de pouvoir être répété de suite sur tous les degrés de l'échelle. Ainsi l'on peut faire autant d'octaves que la voie mélodique a de degrés, et autant de tierces que cette voie en renferme.

EXEMPLE :

{ *Sol la si ut ré mi fa sol la* ,
 { *Sol la si ut ré mi fa sol la* .
 { *Si ut ré mi fa sol la* ,
 { *Sol la si ut ré mi fa* .

OBJECTION. Mais l'on ne peut cependant pas faire deux tierces majeures de suite.

RÉPONSE. Cela est vrai, et vous ne savez pas pourquoi? Je vais vous en dire la raison. C'est que

deux tierces majeures forment le faux tétracorde *fa sol la si* qui sort de la *Voie mélodique*, qui franchit les bornes naturelles assignées à la Mélodie, tétracorde que ne présente point la résonnance du corps sonore, et que *Gui d'Arezzo* a eu soin d'écarter de son système, parce qu'il ne faut, pour sentir le faux de ce remarquable tétracorde, qu'une oreille musicale et attentive.

Or comme la mélodie ne souffre pas ce tétracorde *fa sol la si*, l'Harmonie qui n'est que l'ensemble de plusieurs mélodies, toutes soumises aux mêmes règles, ne doit pas non plus souffrir ce faux tétracorde, et par conséquent, il ne faut pas faire deux tierces majeures diatoniques de suite, du moins dans la même cadence, car c'est dévier, c'est sortir de la voie musicale. Je dis que ces deux tierces majeures ne doivent pas être dans la même proposition ou cadence, car placées autrement, elles peuvent se trouver à côté l'une de l'autre sans qu'il y ait de faute, comme lorsqu'on recommence la voix mélodique à l'octave au-dessus.

(*Voyez le numéro 3 des exemples.*)

Maintenant qu'on essaie de faire ainsi une suite de quintes ou de quarts, de septièmes, de neuvièmes, de secondes, et l'on sera aussitôt convaincu que ces intervalles ne sont pas consonnans puisqu'ils n'ont aucune des qualités des consonnances, et qu'ils ont au contraire toutes celles qui caractérisent la dissonnance.

Ce n'est pas encore là tout ce qui bannit la quinte du nombre des consonnances.

Ce qui fait que je la rejette de la classe des *consonnances parfaites*, c'est qu'elle n'a aucune des qualités ou propriétés de *l'octave*, puisqu'elle n'est point élément d'accord ni renversable, sans devenir dissonnance, et qu'on n'en peut pas faire plusieurs de suite sans en être choqué; et c'est en outre qu'elle est susceptible de devenir mineure ou fausse quinte sans cesser d'être harmonique, ce que ne peut *l'octave*, qui est invariable et n'a qu'une manière d'exister comme harmonique; car *l'octave diminuée*, ou *augmentée* ou *superflue*, n'est point harmonique, mais mélodique, note de passage et non partie constituante d'un accord.

Ce qui fait que je la rejette de la classe des *consonnances imparfaites*, c'est qu'elle n'est pas élément d'accord, et que la tierce l'est; c'est qu'elle n'est pas renversable sans devenir dissonnance, et que la *tierce* l'est; c'est qu'on ne peut faire une suite de *quintes* sans blesser l'oreille, et qu'on fait très-bien une suite de *tierces*; car c'est une des suites les plus agréables que l'on puisse faire; c'est, enfin, que la *tierce* devient mineure sans cesser de consonner; et qu'au contraire la quinte mineure est une dissonnance bien reconnue.

Or un intervalle qui ne peut être classé parmi les consonnances parfaites ni parmi les consonnances imparfaites, et qui a toutes les qualités d'une dissonnance, n'est pas une consonnance.

Cependant, quoique cet intervalle ne soit pas placé dans l'accord parfait comme quinte, mais comme tierce, puisque la tierce est le seul élément

des accords proprement dits , lorsqu'on fait abstraction de l'harmonie qui résulte des octaves , cet intervalle , cette *quinte* se faisant néanmoins entendre dans l'accord , *non sans affaiblir l'unité de cet accord* , mais sans la détruire au point d'en faire un accord dissonnant , à moins que cette *quinte* ne soit mineure , j'en conclus que la *quinte juste* ou *majeure* est une *demi-consonnance*. Ainsi dans *ut mi sol* , le *sol* consonne entièrement avec le *mi* , et à moitié seulement avec l'*ut* ; ce qui va se prouver encore par ce qui suit :

Echelle décroissante en consonnance.

L'accord de neuvième , *sol si ré fa la* , qui est l'accord le plus composé ; car c'est le *maximum* de tierces auquel un accord puisse être porté , nous fournit la véritable échelle qui décroît en consonnance.

Sol si est un intervalle plus consonnant que *sol ré*.

Sol ré un intervalle plus consonnant que *sol fa*.

Sol fa un intervalle moins dissonnant que *sol la*.

Ainsi cette échelle est établie selon la suite des chiffres impairs 1 , 3 , 5 , 7 , 9.

C'est en effet là le vrai tarif des intervalles non renversés ; savoir : l'*unisson* , la *tierce* , la *quinte* , la *septième* et la *neuvième*.

Quant à l'*octave* , c'est le renversement de l'*unisson*.

La *sixte* est le renversement de la *tierce* ; et la *quarte* le renversement de la *quinte*.

Ainsi la preuve que cette échelle est la vraie, se retrouve également dans ses renversemens, l'*octave*, la *sixte* et la *quarte* qui vont en décroissant relativement au degré de consonnance, et en augmentant du côté de la *dissonnance*.

Chaque intervalle direct perd, en se renversant, une portion de son unité harmonique, et gagne une portion égale de variété.

L'*unisson*, se renversant, devient *octave*, et tout le monde sent que l'*octave* a une aimable variété que n'a point l'*unisson*.

La *tierce*, se renversant, devient *sixte*, et la *sixte* a un plus grand degré de *variété* que la *tierce*.

La *quinte*, en se renversant, devient *quarte*, et la *quarte* ayant trop de variété, cet excès la rend moins consonnante encore que la *quinte* ; c'est ce qu'il faut bien peser.

La *septième* devenant *seconde*, et cette *seconde* ayant un excès insupportable de variété, approche de la *discordance*, quand une *tierce* ou une *sixte* ne fait pas connaître que cette *seconde* est une *septième* renversée.

Quant à la *neuvième*, elle ne se renverse pas ; et c'est là ce qui caractérise l'intervalle qui sépare, dans un accord de *neuvième*, la *Dissonnance* maxime de la *Discordance*.

L'Accord de *neuvième* ne peut se renverser ; car alors il ne formerait plus harmonie, mais cacophonie. Il formerait cacophonie, parce qu'une *seconde*

est le *maximum* de dissonnances *conjointes* que nous puissions souffrir. Deux de ces dissonnances, comme *sol la si*, font commencer la cacophonie, trois, comme *fa sol la si*, renversement de *sol si ré fa la*, l'augmentent considérablement.

Dans *sol si ré fa la* se trouve la fausse quinte *si fa*, dont le renversement est le triton *fa si*.

Les autres intervalles harmoniques dissonnans ne se trouvent pas dans le genre diatonique majeur, mais dans le chromatique ou dans le mode mineur.

Ceux que fournit le mode mineur sont la septième diminuée, et son renversement la seconde superflue.

La septième diminuée est à la septième mineure ce que la fausse quinte est à la quinte juste.

La sixte superflue et son renversement, la tierce diminuée, ne se trouvent que dans le genre chromatique.

La tierce diminuée est une dissonnance qui est rarement soufferte dans l'Harmonie, parce que cette tierce est dure et amphibologique et se confond avec la seconde majeure, quand on l'entend sans que rien n'ait conduit l'esprit à l'appeler tierce diminuée, ce qui arrive toutes les fois qu'on l'entend sans que rien ait précédé, jugement qui ne se rectifie que dans la résolution de la cadence, c'est-à-dire lorsque se fait entendre le conséquent de la proposition dont cet accord est l'antécédent.

Du Ton ou du Système musical complet.

Le Ton complet n'est pas seulement la Gamme

diatonique, mais les trois genres réunis ; c'est-à-dire , les modifications chromatiques et les enharmoniques ajoutés aux cordes diatoniques , fondamentales et primitives , et c'est là ce que j'appelle le Système musical complet ; car hors de ce Système , il n'est plus rien autre chose, en Musique, que la répétition de ce Système sur d'autres cordes équivalentes.

Ce Système, dont on n'avait jamais conçu et encore moins présenté l'ensemble , et qui est l'une de mes découvertes les plus remarquables , se compose de vingt-sept cordes , qui forment seize quintes ascendantes et autant de descendantes ; savoir , en montant, *fa ut sol ré la mi si : fa* ut* sol* ré* la* : mi* si* fa+ ut+ sol+*.

En descendant : *si mi la ré sol ut fa : si^b mi^b la^b ré^b sol^b ut^b fa^b si^{bb} mi^{bb} la^{bb}*.

Dans ces vingt-sept cordes, il n'y en a que sept qui appartiennent au genre diatonique, lequel est ascendant et descendant. *Fa ut sol ré la mi si : si mi la ré sol ut fa*.

Il y en a dix qui appartiennent au chromatique ; savoir : cinq au chromatique ascendant *fa* ut* sol* ré* la**, et cinq au chromatique descendant *si^b mi^b la^b ré^b sol^b*.

Il y en a aussi dix qui appartiennent à l'enharmonique ; ce sont , pour l'ascendant : *mi* si* fa+ ut+ sol+*, et pour l'enharmonique descendant *ut^b fa^b si^{bb} mi^{bb} la^{bb}*.

C'est là tout ce qu'il y a de cordes employables dans le Ton ou Gamme majeure d'ut. L'équivalent de ces cordes se trouve dans chacun des autres Tons.

Ce sont là ces grandes limites dont j'ai déjà dit un mot ; limites que nous ne pouvons reculer , et qu'il nous est impossible de franchir sans changer de Ton ; car il ne nous est pas donné de sentir au-delà de vingt-sept cordes dans une seule Gamme.

Les cinq cordes qui composent l'enharmonique descendant sont même presque insaisissables comme enharmoniques ; car comme diatoniques ou chromatiques , dans les Tons où ces cordes deviennent l'un ou l'autre , elles se saisissent aussi bien *avec l'oreille* que *fa ut sol ré la*. Je dis *avec l'oreille* , parce que , pour l'esprit , les doubles bémols l'embrouillent un peu quand ils ne lui sont point familiers.

On peut donc réduire le Système à vingt-deux cordes , en en retranchant les cinq de l'enharmonique descendant. Mais les limites du Ton , ainsi rapprochées , sont encore placées bien au-delà de l'espace parcouru par les plus habiles gens dans leurs compositions les plus travaillées ; car on ne compte guère que de treize à dix-sept cordes dans les Gammes de ces morceaux , dans lesquelles ils ont employé le plus de cordes différentes. (*Voyez le Tableau des vingt-sept cordes différentes , en ut majeur , n° 4 des exemples.*)

Des trois Genres.

Quoiqu'il y ait des cordes de trois Genres différens , des diatoniques , des chromatiques et des enharmoniques , il n'y a cependant que les cordes diatoniques qui puissent s'employer seules et séparément

des autres. Pourquoi cela ? Ce pourquoi, *qui était ignoré*, et que l'analyse du discours musical m'a appris, c'est qu'une corde diatonique peut être l'antécédent ou le conséquent d'une autre corde diatonique, condition sans laquelle il n'est pas seulement impossible de former un discours, mais impossible même de former une seule proposition.

Pourquoi ne peut-on pas faire de la Musique où il n'y ait que des cordes chromatiques ? C'est qu'une corde chromatique ne pouvant avoir pour antécédent ou pour conséquent une corde chromatique, il est impossible de former une seule proposition entière avec les cordes de ce genre seulement.

Pour preuve qu'une corde chromatique ne peut être ni précédée ni suivie d'une autre corde chromatique, (*Voyez l'exemple n° 5, qui présente les fausses propositions fa* sol*, sol* fa*, ré^b mi^b.*)

Il faut observer ici qu'il n'y a de Mélodie simple, de chant élémentaire et non composé, à une seule partie, qu'autant que cette partie ou voix ne prend, de chaque accord, qu'une seule note, et procède par degrés conjoints, ce qui sera développé dans la suite.

Pourquoi une corde chromatique donnée pour conséquent à une corde chromatique choque-t-elle l'oreille ? C'est que sa nature chromatique ne la rend pas propre à succéder à une chromatique. En conséquence une suite de notes peut donc blesser notre jugement comme formant un propos insensé, privé de sens, de raison, de suite logique.

Si les cordes chromatiques avaient les mêmes pro-

priétés et rien que les propriétés des cordes diatoniques , il résulterait de-là qu'il n'y aurait point de cordes chromatiques, mais seulement un plus grand nombre de cordes diatoniques que celui que nous admettons; car ce n'est point le nom de chromatique qui la rend telle, mais sa nature, sa propriété différente de celle de toute corde diatonique ou enharmonique. La preuve de cette propriété inconnue que l'analyse m'a fait découvrir, est constatée ici par l'exemple n°. 5.

Quelle conclusion doit-on naturellement tirer de ce qu'il y a des propositions justes , ce qui ne veut pas dire consonnante , mais d'accord avec le sentiment musical ; et des propositions fausses qui blessent ce sentiment musical ? On doit en conclure que le discours musical , comme le discours proprement dit , se forme d'une suite de propositions sensées et d'accord avec la raison. Comment s'appelle dans un discours , ce qui s'accorde avec le raisonnement ? On l'appelle logique. Comment s'appelle les règles du raisonnement ? On les appelle aussi logique. Y a-t-il de ces règles pour la musique ? Oui , et moi seul les ai soupçonnées , cherchées et trouvées. Les voici :

DE LA LOGIQUE DE LA MUSIQUE.

Dire que notre oreille est blessée par une fausse proposition , c'est supposer que nos sens sont chacun le siège d'une mémoire et d'un jugement , car pour décider qu'une proposition est fausse , il faut se rappeler l'antécédent qui n'existe plus , et le comparer

avec le conséquent qui se fait entendre. C'est supposer que nous avons cinq mémoires et cinq jugemens puisque nous avons cinq sens, supposition qui détruirait en nous l'unité morale, et qui ferait de nous des monstres à cinq têtes, en nous considérant moralement.

La raison détruit une pareille hypothèse, et nous force à ne regarder notre oreille que comme apportant à notre ame les sons que notre ame seule sent, compare et juge.

Qu'est-ce que c'est que cette ame ? C'est ce que la philosophie ne sait pas non plus que bien d'autres choses, que la religion se charge d'enseigner ou de proposer à notre croyance. Passons donc aux règles de la logique musicale.

RÈGLES DE LA LOGIQUE DE LA MUSIQUE.

1. Une note diatonique peut être précédée ou suivie d'une autre note diatonique qui lui est conjointe, *ut si, si ut; ut ré, ré ut.*

2. Elle peut cadencer aussi avec la chromatique au-dessus ou au-dessous, mais non avec l'enharmonique *ut ré^b, ré^b ut, sol fa*, fa* sol.*

Pourquoi ne peut-elle cadencer avec l'enharmonique ?

Parce que la corde enharmonique destinée à modifier le chromatique, comme le chromatique modifie le diatonique, forme avec le diatonique un déraisonnement musical.

Une corde chromatique ne cadence point avec

une chromatique , mais avec la diatonique ou avec l'enharmonique.

La corde enharmonique ne peut cadencer avec une corde enharmonique , mais elle peut être l'antécédent ou le conséquent d'une corde chromatique.

En conséquence de ces règles qui sont établies d'après l'analyse exacte et très-approfondie de la Musique , il est clair qu'il y a trois sortes de cordes , dont chacune a sa propriété distincte des deux autres sortes , ce qui se prouve par le n°. 6 des exemples.

Cette analyse m'a appris encore , que le genre diatonique et le genre chromatique , sont les seuls susceptibles d'harmonie , c'est-à-dire que les cordes diatoniques ou chromatiques sont les seules qui puissent entrer comme parties constituantes et harmoniques dans un accord.

Les cordes enharmoniques ne sont pas susceptibles de former d'autres accords que ceux qui résultent des octaves , lesquels ne sont pas regardés comme des accords , quoiqu'ils en soient , comparés à l'unisson.

Ainsi dans la transition appelée enharmonique , il n'y a donc point de cordes enharmoniques , car s'il y en avait une seule , il serait clair que l'enharmonique serait susceptible d'accord ?

Non , il n'y en a point , et je vais le démontrer.

Quand je passe de l'accord *sol si ré fa* à l'accord *sol si ré mi* * , auquel je donne pour conséquent , *fa* * *si ré fa* * , ce passage de *fa* à *mi* * s'appelle un enharmonique , mais pour prouver qu'il n'y a pas là de cordes enharmoniques , il faut se demander qu'é-

tait le *fa* de *sol si ré fa* en *ut*? C'était une corde diatonique; et qu'est ce *mi* * en *si* mineur où nous passons? C'est une corde chromatique. Donc il n'y a point là d'emploi de cordes enharmoniques; donc il n'y a point d'enharmoine.

Dans le passage de l'accord de septième diminuée du ton de *la* mineur, *sol* * *si ré fa*, à *la*, *si ré fa*, il n'y a pas non plus de cordes enharmoniques, car ce *sol* * qui est la note sensible du ton de *la* mineur, et ce *la* ^b, sixième note du Ton d'*ut* mineur, ne sont ni l'un ni l'autre une corde enharmoine.

Pourquoi donc les Musiciens voyent-ils là de l'enharmoine? C'est qu'ils supposent que l'enharmoine procède par quarts de Ton, et qu'ils supposent aussi qu'il y a un quart de Ton de *sol* * à *la* ^b. Assurément, sur les instrumens où les doigts sont des chevalets mobiles, comme sur le violoncelle, le *sol* * et le *la* ^b ne sont pas la même corde, la même note, la même intonation, à moins qu'on y fasse les demi-tons égaux; autrement le *la* ^b doit y être plus bas et non pas plus haut que le *sol* * d'un quart de Ton environ. Mais ce quart de Ton, il faut s'épargner la peine de le faire dans les prétendus enharmoniques, parce qu'en le faisant on forme un intervalle non musical qui déplaît et détruit l'étonnement que doit causer la résolution du *sol* * par *sol* naturel, conséquent du *la* ^b; et c'est parce qu'on commet cette faute que les enharmoniques font souvent un mauvais effet, dans la Musique, à divers instrumens; tandis que sur le Piano ils font toujours plaisir quand ils sont rares et à leur place; car il

ne faut pas plus les multiplier que les pointes dans le discours.

Ce passage supposé de *sol** à *la*°, ressemble à un jeu de mots, à un calembourg ou à une première idée que l'on a fait naître dans l'esprit, à laquelle on en fait succéder une autre qui n'est pas la suite de cette première idée, mais la conséquence d'un second sens que l'on applique à ce qui a donné lieu à la première idée.

Comment l'enharmonique procède-t-il ? Par demi-tons, qu'on doit faire plus petits que les autres, quand cela est possible ; ce qui n'est pas d'une nécessité absolue, puisque sur le piano on fait très-bien comprendre les demi-tons diatoniques, chromatiques et enharmoniques (ce qui se prouve par le n° 7 des exemples), quoiqu'il n'y ait sur cet instrument que des demi-tons tempérés.

De la Proposition musicale.

L'analyse du discours musical m'a prouvé que toute la Musique n'est qu'une suite de Propositions, plus ou moins bien liées entre elles, composée chacune d'un Antécédent et d'un Conséquent.

Ces Propositions, les Musiciens en ont quelque notion, et c'est sous le nom de cadences qu'elles sont placées dans leur esprit.

Comme dans le discours proprement dit, la phrase la plus simple, le sens le plus court se nomme une proposition, je nomme aussi Proposition le plus petit sens du discours musical.

Les Propositions que les Musiciens connaissent et appellent cadences , sont celles qui terminent les périodes ou les discours. Quant aux autres, ils n'en ont pas d'idée , à moins qu'ils ne l'aient prise dans mon *Cours complet d'Harmonie et de Composition*.

Quelques-uns qui m'ont lu font pis; ils soutiennent que les cadences qui ne terminent pas la période ne sont pas des cadences.

La chute de la période ou du discours forme, il est vrai, une cadence plus sensible et plus remarquable que toutes celles qui la précèdent; mais ces cadences n'en sont pas moins des cadences, puisqu'elles sont chacune un petit sens, qui a aussi sa chute, puisqu'il a sa terminaison, sa fin, sa cadence.

Un grammairien aurait-il bonne grace de venir dire qu'il n'y a de proposition dans un discours que celle qui précède le point ou l'alinéa; que celle qui forme la fin d'une période? Ne lui rirait-on pas au nez s'il avait le malheur d'émettre une semblable opinion? Pourquoi donc le Musicien serait-il admis à soutenir une erreur aussi choquante, la Proposition musicale étant encore bien plus facile à détacher de la période que la proposition grammaticale, qui, souvent, est tellement unie à ce qui précède, qu'il faut beaucoup de sagacité pour l'en séparer?

Dans le solfège que j'ai composé pour la *Maison Impériale* NAPOLEON, établie au château d'*Ecouen*, j'ai donné dix mille preuves de ce que j'avance ici. C'est sur cette division naturelle de la période que

j'ai établi les principes du *Phrasé*, qui ne peut avoir d'autres fondemens que la logique musicale et cette même division.

DU PHRASÉ.

Toutes les fois qu'on sépare un antécédent de son conséquent, ou un conséquent de son antécédent, on pèche contre le *Phrasé*, ce qui doit absolument y être uni, puisque cette union est naturelle et inhérente à l'existence de la proposition musicale.

Pour s'abstenir sciemment de faire cette faute, il faut connaître les différentes propositions musicales. Ce que l'analyse m'a appris à cet égard, c'est qu'il en est de simples, de complexes, de masculines et de féminines.

La proposition simple et masculine est celle dont les deux membres sont simples, c'est-à-dire formés par une seule note chacun.

Dans la proposition simple féminine, le second membre, le conséquent, est composé de deux notes.

La proposition complexe est celle dont l'antécédent et le conséquent sont chacun composés de deux notes. (*Voyez l'exemple n° 8.*)

La terminaison d'une proposition devient féminine par le retard du conséquent, occasionné par une *appoggiatura* écrite avec une note de valeur ou avec une surnuméraire ou petite note.

Dans la proposition complexe, l'antécédent a son *appoggiatura*, ainsi que le conséquent.

Les bons Musiciens ont généralement le sentiment de la ponctuation musicale ; mais sentir est une chose , connaître en est une autre. Le sentiment naturel est sans doute une lumière qui nous conduit à la connaissance des choses ; mais quand nous sentons , nous ne connaissons pas encore. Il faut , pour connaître , que l'esprit ait analysé notre sentiment , car c'est par cette analyse qu'il devient une connaissance , et peut se transmettre par l'explication.

De la Mesure et des Mesures.

Non-seulement l'analyse du discours musical m'a convaincu que tout y est propositions , mais elle m'a fait connaître que la Mesure , qui était encore un mystère , n'est que la proposition musicale elle-même , dont l'art a mesuré les membres , pour rendre la Musique plus régulière , et en conséquence plus agréable et plus facile d'exécution , sur-tout à plusieurs parties différentes. La proposition musicale est tellement inhérente à la Musique , qu'elle est même inséparable du Plain-chant , qui n'est que de la Musique sans mesure et en prose , et qui est composé , non d'après notre système harmonique , mais d'après le système mélodique des anciens , ce qui est facile à prouver.

Comme il n'y a dans la nature que le tems d'action et le tems de repos , de même il n'y a vraiment dans toute Mesure de la Musique que le *tems levé* et le *tems frappé*.

La Mesure à trois tems n'est qu'une Mesure à

deux tems dont on a retranché la moitié du premier ou doublé le second tems, ou l'inverse, ce qui se prouve par le n° 8 des exemples.

Le tems qui marque la fin de la proposition, la cadence, la chute du sens musical partiel étant le frappé, qui est la chute, la cadence de la main ou du pied, il s'ensuit nécessairement que le frappé est le second tems de la Mesure, et que la barre de Mesure ne la clôt pas, mais sépare le *levé du frappé*, l'antécédent du conséquent. Ainsi ce qu'on appelle le premier tems de la Mesure en est incontestablement le second, et le second en est le premier; ce qui ne veut pas dire qu'il faille lever où l'on frappe, ou frapper où on lève, car ce serait un contre-sens manifeste.

Les Musiciens ont trop bien senti où tombe le sens musical pour ne pas tomber avec ce sens. Mais ce qu'ils n'ont pas conçu, et qu'il sera peut-être difficile à faire comprendre à ceux qui croient tout savoir, c'est qu'ils sont en contradiction avec leur instinct, quand ils disent que la Mesure est renfermée entre deux barres, et assurent que le frappé est le premier tems de la Mesure.

Comme les propositions sont souvent inégales en durée, la barre de Mesure ne se place pas entre l'antécédent et le conséquent de chacune d'elles. En sorte que les Mesures, que l'art a rendues isochrones, renferment un plus ou moins grand nombre de propositions musicales, selon que leur durée est plus ou moins courte. Par ce moyen on évite les tems trop courts, comme n'étant point suffisans pour gui-

der dans l'exécution, et les tems trop rapides, comme fatigant inutilement celui qui bat la Mesure, et comme embrouillant et retardant la lecture de la Musique.

Ce sont les chiffres que l'on place après la clé, qui indiquent pour chaque morceau, et d'après la durée de la Ronde, à quelle distance l'une de l'autre, les barres sont placées dans tout le courant du morceau.

Ainsi le 2, qui en suppose un autre au-dessous $\frac{2}{2}$, indique qu'il y a une barre tous les deux deuxièmes de Ronde, quel que soit d'ailleurs le nombre de propositions qui doivent s'écouler pendant cette durée.

$\frac{2}{4}$, qu'il y a une barre après la valeur de deux noires, quel que soit le nombre de Mesures naturelles qui doivent s'écouler pendant cette durée.

$\frac{3}{4}$, qu'il y a une barre tous les trois quarts de Ronde.

$\frac{6}{4}$, tous les six quarts de Ronde.

$\frac{3}{2}$, tous les trois huitièmes de Ronde.

$\frac{6}{8}$, tous les six huitièmes de Ronde.

$\frac{9}{8}$, tous les neuf huitièmes de Ronde.

$\frac{12}{8}$, tous les douze huitièmes de Ronde.

Le signe C équivaut à $\frac{4}{4}$; le C barré, à $\frac{2}{2}$. (Voyez l'exemple n° 9.) ϕ

Sur les levés et les frappés naturels, ou sur les antécédens et les conséquens des propositions.

Pour bien distinguer les levés et les frappés naturels et inhérens à la Musique, il ne faut que di-

viser la note qui a le plus de valeur par celle qui en a le moins. Par exemple , si dans une mesure vulgaire et isochrone , une blanche est suivie de quatre croches , il faut diviser la blanche en quatre croches et en faire un frappé et un levé , un frappé et un levé. Si une noire est suivie de deux croches , il faut diviser cette noire en deux croches. Si elle est suivie de trois croches en triolets , qui sont des tiers de noire , la noire doit se diviser en trois tiers et non en deux moitiés. (*Voyez les exemples qui sont sous le n° 10.*)

Dans la division binaire , le levé se désigne par un 1 , comme étant le premier tems de la cadence ; le 2 désigne le second tems , le *frappé*.

Dans la division ternaire , la cadence naturelle , qui ne renferme que deux notes , se désigne par 1 pour le levé , par 2 pour le frappé , ainsi que la cadence binaire. Mais quand elle est composée de trois notes égales , il n'y en a , le plus souvent , qu'une en levant et deux en frappant ; et dans les autres cas , deux en levant et une en frappant.

Dans la division ternaire , il y a une sorte de syncope , quand le levé est double en durée du frappé ; ce qui est plus sensible quand ce levé n'est composé que d'une seule note , que quand il l'est de deux.

Dans la mesure à trois huit et dans tous ses multiples $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, les croches appartiennent à la division ternaire , les doubles croches à la division binaire.

En conséquence , les noires de la mesure à $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, doivent cadencer de trois en trois ; les croches , de deux en deux. Il en est de même des blanches

à 3. Elles y cadencent de trois en trois ; les noires, de deux en deux. Dans quelque mesure que ce soit, les notes en triolets cadencent toujours de trois en trois. Mais les sixains ont deux manières de cadencer : la binaire et la ternaire. C'est cependant par erreur que l'usage a introduit ces deux cadencés pour les sixains ; car ils ne devraient cadencer que de trois en trois notes, en partant de la seconde note de chaque sixain, ou de la troisième, suivant le Rhythme (*Voyez le n° 1^{er} des exemples.*)

Pourquoi ne devraient-ils cadencer que de cette manière ? C'est qu'en donnant à ces sixains la division binaire, on change de Rhythme et passe de la mesure à 2 ou à 4, à la mesure à 6 ou 12. Il serait essentiel qu'on ne livrât point à l'arbitraire des exécutans l'option de cadencer les sixains de trois en trois notes ou de deux en deux ; car il n'y a que l'une ou l'autre de ces deux manières qui puisse rendre le sentiment de l'auteur. Il faudrait donc mettre toujours un 6 ou un 2 sur ceux qui doivent se cadencer de deux en deux notes, et un 3 sur ceux qui doivent se cadencer de trois en trois notes.

De la versification de la Musique, et des Rhythmes.

La Musique peut être non mesurée, et alors elle ressemble au Plain-chant ordinaire. La différence entre l'un et l'autre vient de ce que le Plain-chant est fait en prose non mesurée, mélodique, et la Musique en prose non mesurée, harmonique. En conséquence, la Musique peut être mesurée et n'être pas versifiée. Sa versification vient du placement

régulier et périodique des repos de tonique ou de dominante qui doivent se trouver de deux en deux mesures , de quatre en quatre ou de huit en huit.

Comme la division ou la multiplication par deux est la plus parfaite pour les consonnances , puisque l'octave et les octaves ne sont produites que par cette division ou sous-division , de même la multiplication par deux , pour le nombre des mesures isochrones , est également la plus parfaite. Les vers de trois mesures sont donc moins naturels , et ne doivent jamais s'intercaler entre les vers de quatre mesures , mais s'accoupler avec les vers de même durée ; car autrement on les prend pour des vers faux auxquels il manque une mesure. On ne s'en sert même guère que dans la Musique vocale et dans les mouvemens lents.

Un vers peut être divisé en deux parties ou hémistiches , terminés chacun par un repos de tonique ou de dominante.

Ce sont les vers un peu longs qu'il faut césurer , couper ainsi en deux parties , afin qu'ils ne ressemblent point à de la prose. Un vers ou un hémistiche non rythmé peut être composé d'un plus ou moins grand nombre de propositions , soit mélodiques , soit harmoniques ; car , ce qui fait le vers , c'est le nombre de mesures isochrones qu'il renferme , et non le nombre de propositions. Quand il est rythmé , toutes les propositions d'un Hémistiche doivent se correspondre entre elles , et , pour le nombre et la durée de chacun de leurs membres , soit dans le même vers , soit d'un vers à l'autre , parce que c'est

cette symétrie qui forme le Rhythme proprement dit. (Voyez le n°. 12 des exemples.)

Qu'on a fait de phrases sans s'entendre, et sur le Rhythme et sur l'Harmonie ! Des discoureurs , qui n'ont qu'un sentiment sourd de la vérité et quelques notions vagues de la science dont ils veulent traiter , manquant de cette raison forte , de ce jugement qui conduit à une véritable analyse , entassent des mots sur des mots , et enveloppent d'une double obscurité ce qu'ils prétendent éclaircir.

De la Mélodie et de l'Harmonie réunies.

La Résonnance du corps sonore ne nous offre pas seulement le type de l'Harmonie et celui de la Mélodie séparément , mais elle nous présente encore la Mélodie sur l'Harmonie qui lui sert de fondement , puisque cette *Résonnance* fait entendre le chant *sol la si ut re mi fa* sur l'accord *sol si re fa*.

Ainsi donc , la nature elle-même nous fournit la *dissonnance harmonique* et la *dissonnance mélodique* , et elle nous en enseigne l'emploi.

Rameau a donc affirmé une erreur des plus graves , quand il a dit que la Dissonnance n'est point dans la nature. En outre que cette assertion est pleinement démentie par le fait , elle l'est aussi par le raisonnement ; car , rien que de naturel ne peut entrer dans la Musique , puisqu'elle est une langue toute naturelle. Le génie peut y placer un élément avant l'autre , ou un élément au-dessus de l'autre ;

mais tous les génies des compositeurs réunis n'inventèrent, ni n'inventeront jamais un seul de ces élémens que la nature seule a exclusivement la puissance et le droit de fournir.

Les compositeurs ne peuvent faire qu'un usage plus ou moins heureux de ces élémens, selon le degré d'invention et de sensibilité dont ils sont pourvus.

C'est encore la nature qui nous apprend à mettre la Mélodie dans la partie supérieure, et l'Harmonie dans les parties inférieures. Il est tout simple que les vibrations des sons aigus étant plus rapides, on fasse ordinairement plusieurs sons aigus contre un grave; ce qui ne s'oppose cependant pas à ce que l'inverse ait lieu, quand ce qu'on a à peindre l'exige.

C'est une vérité de fait, que présente la résonnance du corps sonore, que les sons qui ne sont point harmoniques peuvent passer entre les harmoniques sans détruire le sentiment de l'Harmonie. Ainsi, *sol la si ut ré mi fa* passent sur *sol si ré fa*, sans que le *la*, l'*ut* et le *mi* de cette série mélodique détruisent l'Harmonie *sol si ré fa*. Ainsi, la série *sol la si ut re mi fa sol la* passe sur *sol si ré fa* ou *sol si ré fa la*, sans détruire l'impression harmonique de *sol si ré fa la*; ce qui prouve que *la ut mi sol*, qui sont les notes intermédiaires entre *sol si ré fa la*, s'y neutralisent, quant à l'Harmonie, et ne font que répandre une variété mélodique qui en accroît le charme. C'est là tout le secret de la Mélodie, secret que la nature nous révèle, comme

tout le reste , quand nous savons l'écouter et l'entendre.

Des Mélodies de diverses espèces.

Un chant peut être composé d'une suite de notes placées sur des degrés conjoints et mélodiques , et dont chacune peut faire partie d'un accord différent, comme au n°. 12 des exemples.

Alors , chaque Partie musicale est vraiment renfermée dans ses strictes limites , et ne fait absolument l'office que d'une seule Partie , ce qui arrive assez ordinairement dans les Chœurs , mais y répand souvent plus de monotonie que de charme , à moins que le choix des Accords n'en soit très-heureux.

La Mélodie peut être composée de ce qui appartient harmoniquement à plusieurs parties , et des notes intermédiaires entre celles d'Harmonie : notes intermédiaires qui peuvent être diatoniques , chromatiques ou enharmoniques.

Ainsi , prenant pour exemple l'accord parfait *ut mi sol* , une Partie , au lieu de s'en tenir à faire , pendant la durée de cet accord , l'une des trois notes qui le composent , peut les faire successivement toutes trois , et remplir ainsi les fonctions de trois Parties purement harmoniques , à l'exception qu'elle ne peut s'acquitter de cet office que successivement.

Elle peut , passant par les degrés mélodiques comme par les harmoniques , faire *ut ré mi fa sol* au lieu d'*ut mi sol* , et , passant par les degrés mélodiques diatoniques , et par les chromatiques , faire *ut , ut* ré , ré* mi , mi fa , fa* sol*.

Mais quand une partie a fait ces notes différentes, et formé les différentes propositions mélodiques, *ut*, *ut** *ré*, *ré** *mi*, *mi* *fa*, *fa** *sol*, cette Partie n'a cependant encore fait entendre que l'Antécédent ou le Conséquent d'une Proposition Harmonique, l'accord *ut mi sol*, rempli harmoniquement et mélodiquement par les cordes diatoniques et par les cordes chromatiques naturellement entre-mêlées. Si cet accord *ut mi sol*, ainsi rempli, est un levé harmonique, un Antécédent, il lui faut un *fiappé*, un Conséquent harmonique, pour former une Proposition entière. Il faut donc, pour que la Mélodie ait de la suite, que cette Partie, qui a fait un Antécédent, en fasse aussi le conséquent. Mais ce conséquent doit-il être le même que si c'était trois parties différentes qui le fissent ? Oui, si l'on veut ; et alors *ut*, *mi* et *sol* ont chacun leur conséquent, comme dans la cadence *ut mi sol*, *ut fa la* dans laquelle l'*ut* est le conséquent de l'*ut*, où le *fa* l'est de *mi*, *la* de *sol*. Faut-il absolument que le conséquent soit pris dans le même sens que l'Antécédent ? Non, il peut l'être dans le sens inverse, et alors les notes *ut mi sol* ont *la fa ut* pour conséquent au lieu d'*ut fa la*. De plus, on peut ne donner de suite de conséquent qu'à la note de l'Antécédent qui est entendue la dernière, et alors les notes *ut mi sol* n'ont pour conséquent que *fa* ou *la* ; car, dans le passage d'*ut mi sol* à *ut fa la*, le *sol* touchant à *fa* comme à *la*, il peut avoir l'une ou l'autre pour suite logique, ou l'un et l'autre. (*Voyez le n°. 13 des exemples.*)

Comment les Musiciens, qui ne soupçonnent

rien de tout cela , peuvent-ils néanmoins remplir assez exactement toutes ces conditions ? Comme on parle sans faire de fautes contre la logique , lorsqu'on a le sens droit , quoiqu'on n'ait aucune idée des règles qu'elle prescrit. Un homme qui n'a jamais fait d'études raisonne quelquefois mieux sur ce qui est à sa portée , que celui qui a fait ses classes. Pourquoi cela ? C'est que la raison , qui n'est pas la sagesse , mais le savoir naturel , est un don de la nature , et non un présent de nos maîtres ; et comme nous apprenons naturellement à énoncer nos idées , de même nous apprenons naturellement à enchaîner des sons. J'ai connu quelques Musiciens qui n'avaient aucune espèce de notions des principes de la Musique , espèces d'idiots qui n'auraient pas pu soutenir la moindre conversation , qui improvisaient néanmoins sur l'orgue , non de grandes et belles choses , mais de petits discours très-suivis. D'où vient cela ? De ce qu'ils s'étaient plus essayés à parler le langage musical que le français.

Lorsqu'on prend pour la première fois la parole dans ce bas monde , on n'est pas en état de faire une harangue de Cicéron ; mais , peu à peu , on apprend à joindre une proposition à l'autre : il en est de même en Musique. Il nous suffit d'avoir des idées et d'entendre parler ou faire de la Musique , pour que nous parlions ou compositions. Mais il y a cette différence entre l'homme qui parle sans principes et le musicien qui compose sans principes , c'est que celui qui parle peut faire , sans s'en douter , beaucoup de fautes contre la grammaire , et que le musicien ne

se trompe presque jamais sans se redresser lui-même. Voici pourquoi. La Musique n'ayant rien de convenu dans ses élémens , le musicien ne peut y manquer à une convention qui n'existe pas, et il est averti par la nature de ce qui blesse les lois de la nature. Mais celui qui parle ne peut être redressé par la grammaire qu'il ignore , lorsqu'il s'écarte des règles qu'elle prescrit, parce que la grammaire étant locale et de convention , elle n'est qu'avec l'homme qui l'a mise dans sa mémoire. Il n'en est pas de même de la logique : naturelle à l'esprit de l'homme comme les yeux à son corps , elle est par-tout la même , et par-tout il la porte avec lui. Cette raison se manifeste en lui , soit qu'il parle la langue des sons , soit qu'il se serve de tout autre langage.

Mais ce que l'on nomme proprement le raisonnement , et cet autre raisonnement que l'on nomme sentiment musical , ne sont pas souvent développés au même degré dans un individu. Quelques gens d'esprit sont aussi peu musiciens , que certains musiciens sont peu gens d'esprit ; ce qui vient le plus souvent , dans l'un comme dans l'autre , du défaut d'exercice. Quelquefois on dirait cependant qu'il y a privation de sentiment musical dans l'un , et privation d'esprit ou de jugement dans l'autre , mais ce cas est le plus rare ; car , il est bien peu d'hommes d'esprit , anti-musiciens , qui n'entendent avec quelque plaisir une marche , une contre-danse ou une walse , comme il est bien peu de musiciens , anti-homme d'esprit , auxquels on ne puisse avec succès

faire entendre un quolibet ou les paroles d'une chanson.

Des Accords.

J'ai déjà dit que les Accords existent depuis une tierce jusqu'à quatre exclusivement : ainsi *sol si*, *sol si ré*, *sol si ré fa* et *sol si ré fa la* sont des Accords.

Il ne peut exister deux tierces majeures que dans un Accord de neuvième majeure, tel que *sol si ré fa la*, parce que dans tout autre ensemble de notes, deux tierces majeures y détruisent l'unité, et sans unité point d'Accord.

Ut mi sol si n'est donc point un Accord, puisque *sol si* s'y oppose. Il en est de même de *fa la ut mi*. Le *si* dans le premier de ces Accords, et le *mi* dans le second, n'y sont pas notes d'Harmonie, mais notes de Mélodie et de passage.

Il en est de même du *sol** dans *ut mi sol**.

Un Accord diatonique peut avoir pour antécédent ou pour conséquent un autre Accord diatonique quelconque du même ton. Il ne faut, dans le passage de l'un à l'autre, qu'éviter les deux quintes justes de suite, les deux septièmes ou les deux secondes, soit effectives, soit supposables par le remplissage mélodique, parce que deux dissonnances de la même espèce qui se succèdent sans intermédiaire, détruisent l'unité et font l'effet de deux Musiques différentes que l'on entend ensemble et qui ne s'accordent point.

On ne fera donc pas, comme n°. 14, des Accords

parfaits ou de deux tierces , par degrés conjoints , sans les renverser : mais on les renversera comme n° 15 ; car dans le n° 14 c'est comme si deux personnes chantaient à la tierce le *duo* ^{mi fa sol la si ut ré mi}
_{ut ré mi fa sol la si ut} pendant qu'une troisième chanterait le solo *sol la si ut ré mi fa sol*.

Une suite d'Accords de septième par degrés conjoints, comme le n° 16, est une chose épouvantable. C'est comme si deux personnes chantaient un duo à la tierce , pendant que deux autres chanteraient ce même duo dans un autre Ton , savoir : ^{mi fa sol la}
_{ut ré mi fa} et ^{si ut ré mi}
_{sol la si ut}.

Tout Accord qui a besoin de préparation n'est point un Accord , à moins que cette préparation n'ait pour objet d'éviter l'amphibologie ; ce qui arrive à l'égard de la sixte superflue.

Tout Accord qui renferme deux tierces majeures , s'il n'est point un Accord de neuvième , est donc un faux Accord , puisqu'il ne peut être entendu sans préparation ? Quels sont ceux qui ont besoin de préparation ? Tous ceux qui ne sont pas exclusivement composés d'intervalles harmoniques , tous ceux qui renferment une septième majeure ou une quinte superflue ou leur renversement , si l'Accord est renversé ; et ainsi des autres.

Tout véritable Accord peut former une suite de même espèce par tel intervalle que ce soit ; car il ne s'agit à l'égard de chaque partie , prise séparément , que d'observer les lois de la mélodie et de la logique musicale ; et quant à l'ensemble de ces diverses mélodies , il ne faut que suivre les lois de

l'Harmonie, qui sont toujours les mêmes. Ainsi, celui qui sait faire sciemment une proposition de chaque espèce, sait faire également toutes les propositions de la même espèce et de toutes les espèces.

Des Accords par supposition.

Les Accords de cette espèce ne sont que des prolongations de toutes les notes d'un Accord sur une des notes du suivant; et dans les pédales ou tenues, ils doivent être considérés comme de passage, car il y a des Accords de passage comme il y a des notes de passage.

Suspensions ou Retards.

Les Suspensions ou les Retards n'ont rien de difficile; ils ne sont, en général, que la prolongation d'une note ou de plusieurs notes de l'accord antécédent, prolongées sur une portion de l'accord conséquent dont elles retardent et font désirer l'arrivée. C'est une note ou des notes d'Harmonie d'un antécédent, qui deviennent notes de Mélodie sur un conséquent.

S Y N C O P E S.

Quant aux Syncopes, ce sont des notes qui ne frappent qu'un demi-tems avant ou après celui avec lequel elles devraient naturellement frapper.

La Syncope vient du déplacement de la proposition musicale, comme l'état de Syncope proprement

dit , est une altération , un dérangement des mouvemens naturels.

De l'accord de la Musique avec la Poésie.

La Musique ne peut s'accorder en tout et partout avec la Poésie. Dans cette aimable alliance , comme dans les nœuds de l'hymen , il y a des sacrifices mutuels à se faire. Qui s'oppose à ce que cette union soit parfaite ? La nature différente de ces deux langages , dont les propositions élémentaires ne sont pas de même mesure. Tout , dans la Musique , se cadence , se rythme de deux en deux notes ou de trois en trois. La Poésie varie davantage.

Pour prosodier parfaitement , il faut que le musicien place chaque syllabe brève sur un tems où l'on puisse lever , sur un antécédent ; et chaque syllabe longue sur une note où l'on puisse frapper , sur un conséquent ; et rien n'est plus facile à faire , quand on connaît ma théorie sur les propositions musicales.

On peut donc , d'après cette règle invariable , compter combien , dans chaque opéra , le musicien a estropié de fois la prosodie.

Mais comme l'Harmonie ne cadence pas ordinairement d'une manière aussi rapide et aussi serrée que la Mélodie , la parole peut aussi cadencer plus lentement que la Mélodie. On peut donc placer plusieurs notes sur une *longue* et même sur une *brève* ; mais il faut néanmoins que la *longue* soit toujours *longue* en comparaison de la *brève* , et la brève toujours

brève, relativement à la durée de la *longue*.

La difficulté d'accorder la Musique avec la Poésie ne vient pas seulement des longues et des brèves, mais de l'inégalité périodique, de l'irrégularité des vers qui passent pour égaux, parce qu'ils le sont effectivement quant au nombre des syllabes, mais non quant à leur durée, qui importe autant en Musique que la quotité de ces syllabes; car ce qui fait la Musique, ce n'est pas seulement le nombre des notes et la différence des sons du grave à l'aigu, mais encore leur durée.

Il y aurait un moyen à employer par les poètes, qui faciliterait beaucoup le musicien et lui ferait composer des chants bien mieux hythmés, et par conséquent plus parfaits, ce serait de rythmer, l'un sur l'autre, les vers qui se correspondent; mais ce conseil est plus facile à donner qu'à suivre. Cependant nous avons des preuves que cette difficulté est bien surmontable; car plusieurs poètes, et entre autres *M. Hoffman*, l'ont vaincue dans bien des morceaux, sans que l'on s'apperçoive qu'ils aient eu à la combattre.

DES MODES.

Les philosophes déclamateurs, qui n'ont guère qu'une faible teinture de Musique, vont disant ou imprimant par-tout que les anciens avaient plus de *Modes* que nous. Ils se trompent fort; mais c'est moins encore leur faute que celle des musiciens qui ne savent pas instruire ces philosophes de ce qui se passe.

Les raisonneurs voyant que nous ne comptons que deux *Modes*, le majeur et le mineur, et que les anciens en comptaient quatorze, sept *authentiques* et sept *plagaux*, semblent en plein droit de conclure que les anciens étaient plus riches que nous de douze *Modes*. Cela serait ainsi, en effet, si nous n'avions en même tems que nos deux beaux *Modes harmoniques*, les quatorze *Modes mélodiques* des anciens dont on se sert sans le savoir, et dont on ne parle jamais. Voilà ce qu'ignorent les déclamateurs, et, il faut le dire, ce que les Musiciens ne savent guère mieux, car moi seul ai distingué les *Modes Mélodiques* des *Harmoniques*; distinction nécessaire et qui termine, d'un seul mot, toutes les disputes que l'on a agitées sur la Musique ancienne qui était toute mélodique, comparée à la moderne, trop continuellement harmonique.

Les modernes se servent des *Modes* anciens, qui sont ceux du *Plain-chant*, dont le système est aussi mélodique, quand, laissant reposer l'oreille de l'Harmonie, ils ne font que des unissons ou des octaves, et sur-tout lorsque, ne se bornant pas à parcourir seulement l'octave de la tonique, qui est le renversement de son *Heptacorde*, ils parcourent aussi les six autres *Heptacordes* en tout ou en partie. Ces *Modes* et ces *Heptacordes* des anciens se trouvent n° 17 des exemples.

Notre *Mode mineur harmonique* n'est que le *Mode majeur* dont les trois accords parfaits mineurs deviennent les principaux, de secondaires qu'ils étaient dans le *Mode majeur*, et dont les trois ac-

cords parfaits majeurs, qui étaient les principaux, deviennent les secondaires.

Mais pour caractériser complètement le Mode mineur et porter le centre d'*ut mi sol* à *la ut mi*, il faut diézer le *sol* et le rendre, comme on dit, note sensible.

Il n'y a pas de note sensible en elle-même, parce qu'il n'y a aucune note qui ait en elle-même un caractère. Le caractère de chaque note n'est absolument que relatif; et ce n'est pas parce qu'on monte d'un demi-ton, du *si* à l'*ut*, que le *si* est note sensible d'*ut*; car on monte aussi d'un demi-ton du *mi* au *fa*, sans que le *mi* soit note sensible. Ce qui rend le *si* habile à indiquer le ton d'*ut* exclusivement à tout autre, c'est son ensemble avec le *fa*, qui forme une fausse quinte, soit que ce *fa* ait été entendu avant le *si*, soit qu'il frappe avec ce *si*, parce que le ton d'*ut* ne présentant qu'une seule fausse quinte diatonique ou un seul triton, qui en est le renversement, cette fausse quinte diatonique n'appartenant qu'au seul ton d'*ut*, dans le Mode majeur, il est tout simple que ce qui exclut tous les autres tons majeurs, or celui d'*ut*, établisse et signale ce ton d'*ut*.

Le ton mineur a besoin, pour être entièrement caractérisé, de faire entendre la sixte mineure avec la sensible, comme *sol* si ré fa* en *la* mineur, parce que ce Mode a deux fausses quintes, *sol* ré* et *si fa*.

Ce *sol** s'employant aussi dans l'accord de la dominante *mi sol* si*, et même beaucoup plus sou-

vent que le *sol* naturel, fait que dans ce Mode, comme dans le Majeur, le repos de dominante y a lieu sur un accord parfait majeur. Quand on fait ce repos de dominante sur *mi sol si*, au lieu de le faire sur *mi sol* si*, le Mode mineur prend une teinte antique, par la raison qu'il rentre alors dans un Mode mélodique des anciens, privé de note sensible; selon l'acception ordinaire que l'on donne à ce mot de note sensible. C'est ainsi que le plainchant dit *ut ré ré la si^b la*, au lieu d'*ut**, et par conséquent *sol la si ut ré mi fa mi*, au lieu de *sol* la si ut ré mi fa mi*.

Des Desseins sujets ou Thèmes.

Les Desseins sont une ou plusieurs propositions mélodiques, un chant plus ou moins court, que l'on s'astreint à porter sur différens degrés de l'échelle musicale du même ton et dans différens tons, et à faire passer successivement dans les diverses parties, selon les procédés du contre-point simple, double; triple ou quadruple; procédés qui deviennent bien moins difficiles quand ils ont, comme ici, le vrai tarif des consonnances et des dissonnances pour base.

Un contre-point double est celui dans lequel on n'a employé que les intervalles renversables à un intervalle quelconque, comme à l'octave, à la neuvième, à la dixième, à la onzième, à la douzième, à la treizième, à la quatorzième, à la quinzième. (*Voyez*

pour cela mon Cours complet d'Harmonie et de Composition.)

Les contrepoints doubles, triples et quadruples, sont les difficultés les plus grandes que l'on puisse proposer aux grands musiciens ; car, sur cent compositeurs, il y en a quatre-vingt-dix qui en ignorent les procédés. Les ignorans feignent de mépriser cette science, comme le renard méprise les raisins qu'il ne peut atteindre. Ils font plus, ils vont jusqu'à dire que les fautes les plus grossières de leurs chétives partitions sont faites exprès, *pour montrer leur ânerie sans doute*, car ce n'est bon qu'à cela. Les Midas, qui jugent encore plus mal la Musique que ceux-ci la composent, mettent sans façon au-dessus des chefs-d'œuvre des *Sacchini*, des *Gluck* et des *Mozart*, les misérables productions de ces compositeurs (1). On doit bien rire dans les pays étrangers, quand on voit de pareils jugemens arriver par la poste. Les bons compositeurs de la capitale, dont plusieurs sont ici présens, doivent être plus indignés que moi encore de ces jugemens ridicules, puisqu'ils blessent autant leurs intérêts que l'équité, et qu'ils répandent la confusion et le découragemens parmi les vrais artistes. Les petits chants ne font pas les grands compositeurs ; mais les grands compositeurs sont ceux qui, à toutes les autres parties de l'art, joignent le talent d'imaginer des

(1) Je ne cite point d'auteurs vivans, pour n'être point embarrassé sur le choix.

chants heureux , et de beaux chants que la seule inspiration nous donne quelquefois , mais qui souvent aussi appartiennent plus qu'on ne croit au génie exercé , nourri de bons exemples , et soutenu par la science qui n'est point le pédantisme , mais le vrai savoir.

CONCLUSION.

Ce système est le seul *fondé* , puisqu'il est le seul qui soit par-tout appuyé sur la nature et d'accord avec la bonne pratique , laquelle n'est que les lois de la nature , mises à exécution par l'instinct ou par la science.

Ce système est le seul fondé , puisqu'il est le seul qui explique tout *d'après des principes généraux et tellement vrais , qu'ils ne souffrent aucune espèce d'exception.*

Ce système est le seul complet , puisque c'est le seul qui embrasse toutes les parties de la Musique , le seul où elles soient vraiment liées au même principe (1).

Cette théorie est entièrement neuve , due à mes découvertes , à mes méditations , et non pas à des

(1) Quelques-unes de ces parties pourraient recevoir un développement plus grand , si elles étaient traitées en particulier ; mais un ouvrage dans lequel elles sont réunies , serait trop volumineux , si l'on s'y appesantissait sur tous les détails.

lambeaux de vieux livres cousus les uns aux bouts des autres.

Sans ce système, la Musique est encore sans vraie théorie, et n'offre que des règles éparses, insuffisantes ou fausses, et sans ensemble comme sans base.

Depuis *Rameau*, on ne peut équitablement mettre aucun ouvrage théorique, écrit sur la même matière, en parallèle avec celui-ci, soit par le nombre et l'importance des vérités nouvelles qu'il renferme, soit pour l'utilité dont il peut être; ce que je m'offre à prouver pied à pied.

On peut trouver de la présomption dans ce langage, ce n'est cependant pas celui de la vanité et de l'orgueil, mais celui de l'entière conviction; il doit être permis dans les sciences, où il n'est pas question d'afficher une feinte modestie, mais de donner des preuves, et l'on doit le pardonner surtout à celui qui a autant de peine que moi à obtenir justice, malgré les illustres protecteurs qui veulent bien s'intéresser à ce qu'on me la rende.

NOTES AUXQUELLES RENVOIE LE TEXTE,

En réponse aux objections faites par MM. les commissaires nommés pour faire un rapport sur ce nouveau Système.

(A.) **C**ROIRAIT-ON que MM. les membres de la section de Musique de la classe des Beaux-Arts de l'Institut prétendent que la Musique n'est point une langue ? Quand j'ai entendu le célèbre Grétry émettre cette opinion , j'ai cru voir un des grands prêtres d'Apollon abjurer le culte de son dieu , et déposer ses lettres de prêtrise.

La Musique n'est point une langue , dit M. Grétry , car elle n'a pas même l'infinitif. Non , sans doute , la Musique n'a point d'infinitifs ; car , si elle avait des infinitifs , elle cesserait d'être une langue naturelle , et deviendrait langue de convention.

La Musique n'a point de verbes , mais elle a des propositions , des phrases , des périodes , des discours ; elle a des vers et des rythmes. Elle a une logique que vous avez suivie , à votre insu , dans vos chants heureux que tout le monde sait par cœur , et c'est assez pour l'appeler langue , non de convention , mais naturelle. Il n'y a point d'infinitifs dans le chant du rossignol , mais ce chant est un langage aimable et passionné

Si les langues de convention ont la faculté de tout exprimer avec précision, c'est que ces langues ne sont pas astreintes à représenter, à dessiner les objets, mais seulement à offrir le signe de rappel convenu de chaque idée, avec les signes grammaticaux qui servent à les ordonner. Or, comme il y a à peu près, dans les langues les plus formées, des signes convenus pour tout rappeler, il s'ensuit que toutes les idées peuvent s'y rendre avec une assez grande justesse.

La Musique, dit-on, ne peint que la joie, la tristesse, le plaisir, la douleur. Mais, tout n'est-il pas, pour nous, peine ou plaisir ? Dès que vous avez les deux extrêmes, en partant de chacun, vous aurez les degrés intermédiaires, et, par ce moyen, le vague diminuera à mesure que vos degrés, entre l'un et l'autre, se multiplieront, en se divisant et se subdivisant.

• Le musicien qui parle le mieux cette langue, est celui qui sent le plus de ces degrés intermédiaires ; comme le poète le plus habile et le plus éclairé, est celui qui compte le plus de nuances entre un sentiment et celui qui lui est opposé.

Je sais très-bien que la Musique n'est point une langue qu'on puisse employer pour commander des *macaroni* chez le restaurateur, ou des bottes à son cordonnier ; car, ce langage de l'ame et du cœur n'a guère d'expressions que pour ce que l'ame et le cœur éprouvent. Mais, demandez à un poète dramatique dans quel moment il appelle la Musique à son secours. S'il connaît son art, il vous répondra

que c'est quand il a amené une situation à son comble , et lorsqu'il ne trouve plus , dans sa propre langue , de couleurs assez fortes ni assez vives pour achever son tableau. Ainsi donc , là où l'expression des autres langues cesse , commence celle de la Musique. Donc la Musique est une langue , et c'est de toutes la plus éminemment expressive. C'est la Musique qui conduit les guerriers à la gloire , en leur parlant encore , après que la voix de leur chef a cessé de se faire entendre. C'est enfin dans ce divin langage , nous dit la religion , que les anges célèbrent dans les cieux la bonté et la grandeur de l'Eternel.

La Musique ne nomme aucun des objets sensibles de la nature , mais elle exprime ce que leur présence ou leur absence nous fait éprouver de doux ou de cruel ; elle ne nomme pas la *rose* , mais *mollesse* , *douceur* , que son parfum excite en nous ; elle ne met pas dans la bouche d'*Orphée* le nom d'*Euridice* , mais *regrets* , *douleur* , *désespoir* d'avoir perdu cette amante adorée. La Musique , comme la langue des muets , n'a point de mots , mais des définitions analytiques ; elle ne dit point *cheval* , mais elle imite le *galop* qui le rappelle ; elle ne dit pas *colombe* , mais *tendre gémissement* ; elle ne dit pas *victoire* , mais *joie militaire*.

(B.) Comme depuis Pythagore et Aristoxène , pour ne pas remonter plus loin , on se dispute sur la division du Monocorde et sur la vraie étendue des intervalles , l'octave exceptée , il n'est pas inutile

d'avertir ici que, quel que soit le parti qu'on embrasse, cela ne change rien à la bonté de mon système.

Je dirai donc aux physiciens et aux musiciens spéculatifs : Soit que vous adoptiez comme canoniques les intervalles donnés par la résonnance du corps sonore, reconnus comme tels par *Sulzer*, par l'abbé *Jamard* et autres, ou soit que vous fassiez, à cet égard, le procès à la nature, je ne discuterai point là-dessus, afin d'abréger. Ainsi, faites la septième mineure plus haut, et la onzième plus bas ; j'y consens.

Je dirai également au musicien pratique : Je ne viens rien changer à ce que vous faites, avec une pleine et entière approbation de votre oreille ; mais je viens expliquer à votre esprit, complètement et avec méthode, ce que votre propre sentiment musical vous dicte et vous fait pratiquer. C'est là le but de la théorie ; vérifiez si je l'ai atteint, et pardonnez-moi d'avoir compris la nature.

Dites que votre tierce majeure est composée de deux tons, l'un majeur et l'autre mineur, et faites, malgré cela, vos deux tons égaux, je ne dirai pas comme l'abbé Roussier, dans son savant Mémoire sur la Musique des anciens, que vous chantez faux, et que c'est là ce qui fait que la Musique de nos jours ne produit plus les mêmes miracles que l'ancienne ; car, je n'en crois rien du tout. Je ne suis point un vain déclamateur, et les mensonges de la fabuleuse antiquité ne m'en imposent pas.

Croyez d'après moi que la corde génératrice

enfante les sept notes , et que c'est là ce qui peut rendre raison de ce que nous ne sentons qu'un seul Ton ou Gamme dans ces sept notes ; ou , appelant avec *Rameau* trois cordes génératrices , pour enfanter ces sept notes , donnez trois mères à la Gamme , et détruisez ainsi l'Unité de génération ; cela m'est encore égal. Ecoutez-moi sans prévention sur le reste , et vous verrez encore une fois que j'ai complètement raison , car l'analyse exacte de ce qui est , ne peut être une erreur.

(C.) Au moyen de cette interprétation de la résonnance du corps sonore , la Gamme n'a plus qu'une seule et même origine , ce qui est fondé en principes.

Il est contre toute espèce de bon raisonnement de donner , comme *Rameau* , trois facteurs à une même chose , de donner trois cordes génératrices , trois mères différentes à la même Gamme ; car , c'est vouloir que trois lignées différentes soient une seule et même famille. La Gamme est une et simple , ou elle est composée. Si la Gamme est composée de notes diatoniques appartenant à plusieurs Tons différents , il est naturel d'admettre autant de cordes génératrices différentes qu'il y a de Tons différents. Mais , trois facteurs différents supposant trois tons différents , il n'y aurait plus alors sept notes dans la Musique , mais le tiers de sept notes seulement. Comme cette supposition emporte avec elle assez de ridicule pour en sentir l'absurdité , je m'épargnerai la peine de la démontrer davantage.

Si donc, comme on n'en peut douter, il y a sept notes dans un Ton ou Gamme, cette Gamme, étant une et simple, doit nécessairement sortir d'un seul et même principe, d'une seule et même corde génératrice.

C'est la septième mineure faible de la *résonnance du corps sonore* qui a engagé *Rameau* à n'admettre que l'accord parfait dans cette résonnance. Mais cette septième, qui peut être considérée comme faible ailleurs que là, est très-bien dans cette génération, non-seulement parce que la nature l'y a placée, mais encore parce qu'elle y est très-harmonieuse.

Rameau, ayant rêvé que la Basse fondamentale ne pouvait procéder par degrés conjoints, fut obligé d'imaginer, pour justifier ce malheureux rêve, son *double emploi* et l'*accord d'emprunt* qui sont un déraisonnement complet, qui détruisent le principe de la Basse fondamentale, si naturel et si directement fourni par la nature dans la résonnance du corps sonore, principe que *Rameau* lui-même avait si bien établi, avant que sa main gauche ne vint ainsi renverser ce que sa main droite avait posé; savoir, qu'un accord n'est fondamentalement ou originairement composé que d'une tierce ou de plusieurs ajoutées l'une à l'autre (la seconde note d'une tierce étant toujours la première de la tierce au dessus).

Dalembert, au lieu de repousser ces suppositions gratuites de *Rameau*, eut la bonhomie inconcevable de la part d'un homme comme lui d'ajouter encore à

ces misérables subtilités. *Rameau* fait venir *ré fa la* de *fa la ut*, accord auquel on a retranché l'*ut* et ajouté le *ré*, *la^b si ré fa* de *sol si ré fa*, auquel on a retranché le *sol* pour emprunter le *la^b*. *Dalembert*, au lieu de s'emporter contre des suppositions aussi déraisonnables, aussi sont dénuées de toute espèce de preuves, fait venir l'accord *si ré fa la* de *sol si ré fa* et de *fa la ut ré*. Hélas ! que l'esprit humain est faible et aveugle, même dans les têtes les meilleures, quand il cesse d'avoir les principes et la raison pour guide ! Et l'Académie des sciences a sanctionné tout cela !.....

ERRATA.

Page 10, ligne 17, lisez *il n'y a plus lieu*, et supprimez *pas*.

Même page, ligne 21, lisez *considérée* et non *considérées*.

Page 38, ligne 16, lisez n° 6, et non n° 7.

Nº 1. (Page 7 du discours.)

1

SYSTÈME MUSICAL EN PARTANT D'UT.



Résonnance du Corps sonore.

Nº 2. (Page 10.)

VRAIE INTERPRÉTATION de la RÉSONNANCE du CORPS SONORE en partant de SOL.



Gamme la plus simple et la plus Elémentaire.



Nº 3. (Page 26.)

Type de la Mélodie diatonique.



Nº 4. (Page 32.)

GRAND SYSTÈME MUSICAL COMPLET, en UT Majeur.

Les 7 cordes diatoniques. Les 5 cord. chrom. Les 5 cord enharm.



Les 7 cordes diatoniques. Les 5 cord. chrom. Les 5 cord. enharm.



Nº 5. (Page 33.)

2

Exemple contenant 3 fausses Propositions.



Nº 6. (Page 36.)
et 7.

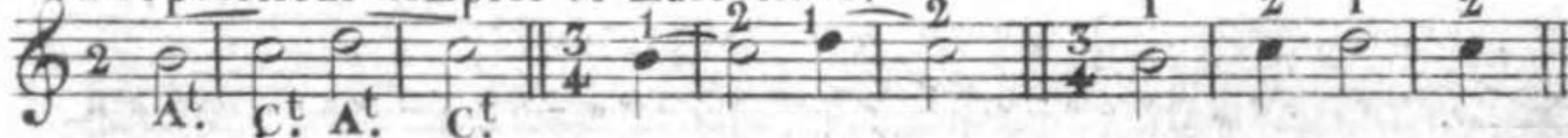
Exemple sur l'emploi des cordes des 3 Genres réunis, en UT Maj:



Nº 8. (Page 40.)

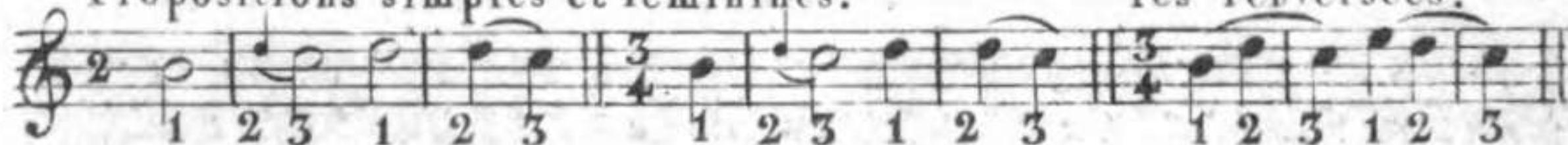
Propositions simples et masculines.

Propositions simples et masculines.



Propositions simples et féminines.

Propositions ternaires
renversées.



Propositions complexes.



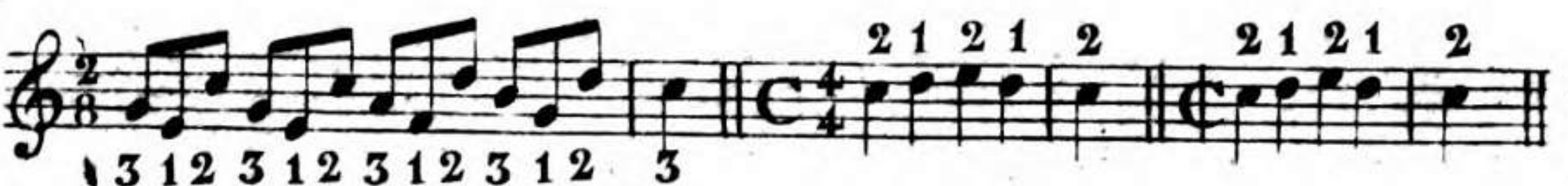
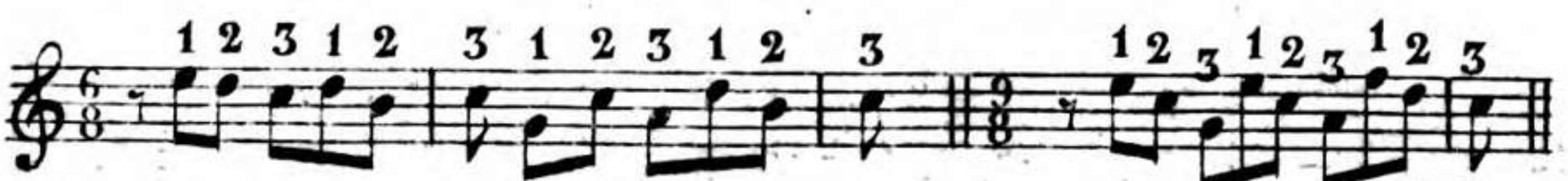
3

Toutes les Mesures possibles ne sont composées que de levés et de frappés, d'Antécédens et de Conséquens.



Nº 9. (Page 43.)

Sur les Barres de Mesure.



Nº 10. (Page 44.)



Nº 11. (Page 45.)



Vrai Rhythme de $\frac{2}{4}$.

Rhyme de 6.

4

N^o 12. (Page 47 et 49.)

Mélodie simple et Vers césurés.

N^o 13. (Page 50.)N^o 14. (Page 53.)N^o 15. (Page 54.)N^o 16. (Page 54.)N^o 17. (Page 58.)

Eptacordes.



Octacordes.

