



PROSPECTUS,

Où l'on propose au Public, par voye de *Souscription*,
un Code de Musique - pratique, composé de *sept*
Méthodes, par M. RAMEAU.



U O I Q U E la Théorie en Musique ne soit pas fort recherchée de la plupart des Amateurs, même des gens de l'Art, on se flatte cependant qu'avec un peu de complaisance de leur part sur cet article, tout ne les ennuiera pas également.

On ne peut, d'ailleurs, bien constater les vérités contenues dans les Méthodes en question, qui passent du plus simple au plus composé, que par les principes dont elles émanent; principes presque tous neufs, où les Loix de la Nature se trouvent observées bien plus régulièrement qu'on ne l'a fait encore, & par conséquent bien dignes de curiosité.

Au moment que le Corps sonore résonne, il engendre non seulement tous les sons, mais encore toutes les Proportions; en cédant à ses premiers produits le droit d'en ordonner.

La première & la plus parfaite de ces Proportions est la Géométrique (a) $1 : \frac{1}{2}$, la deuxième est l'Harmonique, $1 : \frac{1}{3}$, (b) & la dernière l'Arithmétique, 1. 3. 5.

Ce Corps sonore, le son de sa *rossité*, toujours indiqué par l'unité, & qu'on doit regarder comme le principe de toute la Musique, commence par se reproduire dans ses Octaves $\frac{1}{2}$, en les confondant tellement avec lui qu'on ne peut jamais les en

(a) La Proportion Géométrique ne se trouve reconnue pour la première fois dans la résonnance du Corps sonore, que dans la réponse de M. Rameau à MM. des Editeurs de l'Encyclopédie, p. 36.

(b) $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ &c. signifient la moitié, le tiers, le quart &c. du Corps sonore; ces parties s'appellent Aliquotés, ou Soumultipliés; on en retranchera désormais les fractions, qu'il faudra toujours sous-entendre.

distinguer : grande preuve de l'identité des Octaves, du moins pour l'oreille, & de la supériorité de la Proportion Géométrique, qui d'ailleurs est toujours la même dans les Multiples comme dans les Soumultiples, & dont chaque terme représente le principe, en portant la même Proportion Harmonique : au lieu que celle-ci se change en Arithmétique dans les Multiples, & que ses termes, où ions, se distinguent, lorsqu'on y donne une attention expresse.

Admirons d'abord l'ordre de la Nature pour nous faire distinguer ces deux Proportions, la Géométrique & l'Harmonique : elle les entrelace, en rendant muets, pour ainsi dire, les sons *identiques* de l'une, & sensibles les *harmoniques* de l'autre ; où leurs bornes, aussi bien que celles de toute la Musique, se trouvent décidées par l'oreille même, qui ne distingue rien d'appréciable dans la résonance du Corps sonore au-delà de son cinquème

Admirons ensuite la loi que s'impose le Principe dans la conduite des causes secondes. Content d'avoir tout engendré, il en remet le soin à ces mêmes premiers produits, 2. 3. & 5. qui viennent de former les deux dernières Proportions : s'il y paroît encore, ce n'est plus que pour déterminer à l'Ordonnateur (2) d'une Proportion la quantité sur laquelle elle doit être établie.

L'Harmonie une fois donnée, tout est dit à son égard ; c'est l'appanage de tout Corps sonore, qui ne peut plus être produit comme tel que dans de nouvelles Proportions Géométriques, auxquelles la première, sçavoir, la double 1. 2. 4. sert de modèle : ici le principe se reproduisant dans ses Octaves, occasionné tous les renversemens possibles, & se prête en même tems aux bornes de notre voix ; qui nous forcent de réduire les intervalles à leurs moindres degrés ; par exemple, nous chantons générale-

ment $\left. \begin{array}{l} \text{tierce quinte.} \\ 4. \quad 5. \quad 6. \\ \text{ut mi sol} \end{array} \right\}$ au lieu de $\left\{ \begin{array}{l} 12^{\circ} \quad 17^{\circ} \\ 1. \quad 3. \quad 5. \\ \text{ut sol mi} \end{array} \right\}$ ce qui ne peut

se faire sans que la double Octave 4. ne devienne Corps sonore ; à plus forte raison dans la Proportion triple, 1. 3. 9. où 9. est dissonnant avec 1. Or, de même que 2. a ordonné des Octaves, 3.

(2) *Ordonnateur* en Musique, est ce qui se reconnoit dans la pratique sous le titre de *Note tonique*, & en Géométrie sous celui d'*Exposant*, dont même la Proportion Géométrique reçoit sa dénomination ; si l'Ordonnateur, ou bien l'Exposant est 2, la proportion est nommée double, ainsi des autres ; cet Exposant est le terme moyen comme est 2 entre 1. & 4. & la quantité ou la valeur de 2. comme aussi celle de 3. & de 5. ne sont telles que parce que leur Principe est 1.

ordonne ici des Quintes, dont se forment les *Modes*, ou *Tons*, la *Modulation*, en un mot tout ce qu'il y a de plus parfait & de plus agréable. s. dans la quintuple 1. s. 2 s. met enfin le comble à l'Art par la grande variété qu'il y amène, en ordonnant à son tour des Tierces: (*) Mais ce qui ne paroît encore qu'ébauché, va prendre forme à la faveur d'une expérience ou la Nature préside toujours.

Nous avons des Corps sonores parlans, pour ainû dire, savoir, le Cor & la Trompette, qu'on peut regarder comme le modèle de toutes nos sensations en Musique, & qui vont nous rappeler ce que la raison vient de nous faire découvrir. En effet, si malgré tous nos efforts nous ne pouvons rendre justes, sur ces Instrumens, la Quarte & la Sixte, qui s'y trouvent fausses relativement au Principe, & qui sont effectivement incommensurables dans tout Corps sonore; pourquoi les rendons-nous justes quand nous chantons? Si ce Principe nous guidoit pour lors, nous lui obéirions de point en point: l'appellons-nous *us*, nous entonnerions fausses la Quarte *fa* & la Sixte *la*; mais non: c'est à la Quinte *sol* qu'il remet le soin de nous guider par cette Proportion

{ ^{1.} ^{3.} ^{9.} }
 ut. sol re } , où son Octave *us* & la tierce *mi*, qu'il a d'abord établies, donnent ces consonnances justes relativement à cette Quinte *sol*. Dès-lors nous oublions le Principe, le Générateur, pour nous en rapporter à la seule Quinte, au simple Ordonnateur, parce que nous sentons que lui seul nous guide, d'où nous le croyons également Principe: telle a été l'erreur jusqu'à présent; ce qui peut conduire à bien des réflexions.

Pour mieux confirmer le fait, observez que ce qui s'appelle *Mode*, *Modulation*, ce qui constitue, en un mot, l'ordre & la marche de l'Harmonie, & par conséquent de la Mélodie, est exactement renfermé dans la Trompette relativement à la Quinte *sol*; & si la Note sensible *fa dièse*, ne s'y trouve pas d'abord, elle y est à 4 s, dont le sentiment nous est donné par-là; tel est le privilège des Octaves, où le même son se représente toujours, selon l'exemple qu'on vient d'en donner; pouvant y ajouter encore qu'à quelque degré que nous prenions *us*, nous entonnons naturellement la note sensible *si* un demi-ton au-dessous, quoique ce *si* ne soit donné qu'un demi-ton au-dessous de la quatrième Octave, de même que *fa dièse* au-dessous de *sol*. Notre défaut de facultés n'est pas une raison contre les loix naturelles: si l'on pouvoit parcourir l'Octave de *sol*, sur la trompette, dans cet

(*) Voyez la Démonstration du Principe de l'Harmonie.

ordre : { sol la si ut ré. mi ⁴ fa diéze sol } tout seroit juste, tout seroit dit.
 { 24. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 50. }

Ces Instrumens sont plus ; ils donnent un Accord parfait entre *mi sol si*, formé d'un renversement de la Proportion Arithmétique, & qui le dispute en agrément à celui de la proportion Harmonique : on y voit toute l'Harmonie de la Tierce *mi*, savoir, *sol & si*, composée de celle de *sol* : donc *sol* y ordonne en partie, & *mi* n'y est appelé que par subordination, pour constituer, néanmoins, un nouveau *Mode* ou *Ton*. La Quinte règne de chaque côté, celle du Principe y préside ; & toute la différence des deux Accords, d'où naît celle des deux *Modes*, consiste dans la transposition d'ordre entre les deux Tierces, qui composent cette Quinte. Quant à la Quinte qui se trouve altérée entre *la & mi* dans chaque *Mode*, elle n'est point fondamentale d'une part (a), & de l'autre la Nature ne s'en explique que par la voye d'un Tempérament, qu'elle indique, & dont elle fait connoître la nécessité dans tout entrelacement de *Modes* (b) ; de là vient que certaines approximations suffisent à l'oreille, excepté dans les Unissons & Octaves.

Ce privilège d'avoir en sous-ordre une Modulation différente de la sienne, ne tombe qu'à la Quinte, son Principe n'en jouit point, puisqu'il ne le pourroit qu'à la faveur de sa Sixte, qui lui est incommesurable : on voit donc ici la Tierce de ce Principe rappelée par la Quinte, & comme il y en a deux, chacune d'un genre différent, leur subordination va jusqu'à pouvoir transporter leur ordre dans la formation de cette Quinte, comme on vient de le dire, sans qu'elle en souffre : du reste ces Tierces n'ont plus d'autres droits que de varier les genres de Musique par ceux qui leur sont propres ; ce qui est du ressort de la Proportion quintuple.

Concluons de ce qui vient d'être annoncé, que la Musique est fondée sur les Proportions, aussi bien que les autres Sciences ; & ce qu'on peut y reconnoître de plus, c'est que la Proportion Géométrique, par laquelle le Principe s'est d'abord manifesté, lui sert partout de baze ; droit qu'on attribue pareillement à cette Proportion dans l'Architecture, & qui pourroit bien s'étendre encore sur d'autres Arts, ou Sciences.

S'il est bien prouvé, comme il le paroît, que le Principe con-

(a) Démonstration du Principe de l'Harmonie, p. 55. jusqu'à 58.

(b) Ibidem. Voyez les progressions à la fin du Livre, où se trouve une altération de 3 en 3 Quintes.

vent d'avoir tout engendré, en remettre la conduite à ses premiers produits, dès-lors l'emprunt des Multiples (a) devient inutile; quoique le tout revienne au même, quant au fond de l'Art, non quant aux premières loix de la Nature: mais peut-on se flater de tout voir, quelque soin qu'on prenne & quelque temps qu'on employe? Comment, par exemple, avoir méconnu le Principe des Proportions dans l'Unité, en suivant l'ordre de la Synthèse, des Sou-multiples, de la Nature, en un mot, après avoir reconnu que les Sciences étoient fondées sur ces Proportions? Voudroit-on qu'il ne fût pas général, lorsqu'il le paroît évidemment? C'est un tout &c. Comment encore la Proportion Géométrique, celle dont le Géomètre fait le plus d'usage, a-t-elle pu lui échapper dans la résonnance du Corps sonore (b) après y avoir reconnu l'Harmonique, qui lui est presque inutile? Et comment après avoir découvert ce Phénomène dans la Trompette, peut-on l'avoir abandonnée sur le champ, lorsque ce qui s'y trouve imprimé par la Nature, doit l'être, à plus forte raison, en nous, qui sommes son propre ouvrage, qu'on peut dire passivement harmoniques, & dont la voix est un Corps sonore? Il ne faut que se consulter soi-même sur ses facultés en Musique, pour se convaincre de cette vérité.

Voulons-nous chanter de nous-mêmes sans aucune réminiscence? nous commençons toujours par monter. Suivons-nous l'Harmonie? nous saisissons celle du Principe, *ut mi sol ut*, ou de la Quinte; *sol si ré sol*, qui est la même. Suivons-nous les moindres degrés naturels à la voix? nous commençons d'un ton, comme *ut ré*, même encore d'un autre ton, pour nous con-

ton ton

former à l'Harmonie primitive, *ut ré mi*; jamais le demi-ton ne s'y présentera sans le secours d'une certaine expérience: cette expérience nous engage-t-elle à changer de Ton ou Mode? nous ne manquons pas de passer au Ton de la Quinte du premier donné, qu'on peut appeller le *Régnant*; ordre sur lequel roulent tous les Airs de Trompette, de Cor, de Musette, de Vielle, & même une bonne partie des *Da Capo* d'Ariettes, surtout les Italiennes. Voulons-nous passer outre? le *1 on mineur* de la *Tierce mineure* au-dessous du *Régnant*, telle qu'est *mi*, tierce du principe, au-dessous de la Quinte *sol*, se présente pour lors volontiers, comme

(a) Cet emprunt est employé dans la Démonstration &c.

(b) La raison même qui prive l'oreille de cette Proportion auroit dû faire ouvrir les yeux: ce qu'on n'y entend point, ou le *voit*: 2. & 4. frémissent, & doivent résonner, puisque 3. résonne.

subordonné à ce *Régnant*, & cela, sans qu'on le sçache, sans qu'on y pense. Ne saluez ici que votre instinct, vous verrez qu'on vous devine.

On n'a point, dans ce détail, cité le *Ton* de la *Quarte*; il nous répugne, de même que cette *Quarte* répugne au *Principe*: il n'y a que les têtes d'une expérience consommée qui sçachent en bien user. Cette *Quarte* est le *Principe* même, dont par conséquent l'*Ordonnateur* du *Régnant*, autrement dit la *Tonique*, est la *Quinte*. Or le *Ton* de ce *Principe* ne paroît pas plutôt après celui de la *Quinte*, qu'il rentre dans ses droits: il absorbe tellement dans son Harmonie l'*Ordonnateur*, sur lequel on s'étoit d'abord appuyé, qu'une espèce d'inquiétude s'empare des sens; jusqu'au retour de cet *Ordonnateur* & de ses dépendances: remarque des plus heureuses pour arriver à la connoissance des moyens propres à rendre le sentiment en Musique: c'est une langue presque inconnue, & peut-être même frivole pour des *Oreilles* neuves; plus d'une branche tient au tronc que la Nature nous offre, & cela par les rapports plus ou moins intimes entre les branches & leur tronc. On en va donner deux ou trois exemples seulement; & si l'on trouve de quoi se convaincre sur la vérité du fait, comme encore sur ce que la *Mélodie* n'est qu'accessoire en pareil cas, on sentira du moins la nécessité qu'il y avoit de bien établir les *Loix* de la Nature, pour arriver à cette conviction.

Il seroit à souhaiter qu'on n'eût jamais entendu les Chants sur lesquels vont rouler les exemples qui se trouvent à la fin: l'effet éprouvé dans un tout se rappelle volontiers à l'une de ses parties principales, surtout lorsqu'on croit le tenir de la seule *Mélodie*, quelquefois même de l'*Acteur*. N'importe cependant, pourvu qu'on soit attentif à l'*Harmonie*, & qu'on ait soin de la faire dominer assez, pour qu'on puisse la distinguer du *Chant*: le défaut de Proportion entre les parties est un obstacle presque invincible à l'effet. Eprouvons l'exemple A, ensuite celui de B, & jugeons. Si dans l'exemple A le même *Ton* subsiste, l'ame doit rester dans la même assiette: mais au moment qu'arrive le *Ton* de la *Quarte* à C. de l'exemple B, certainement l'ame doit être émue, & se prêter pour lors à la situation; qui plus est, le passage de ce *Ton* de la *Quarte* à celui de la *Quinte* D, qui n'ont d'autres rapports entr'eux que parce qu'ils tiennent au *Régnant*, doit certainement

faire sentir la différence de ces deux apostrophes, *Tristes après*,
B. C.
D. E.
êtes flambeaux; & si l'on ajoute une Dissonnance à leurs Ag-

cords pour y entretenir de la liaison, cela n'amène qu'une très-petite modification aux premières loix de la Nature. Remarquez, au reste, l'inquiétude qui vous tient depuis C. jusqu'à ce qu'arrive le *Ton régnañt* à E, & reconnoissez les différentes sensations que vous en éprouvez : au lieu que rien de tout cela n'arrive dans l'exemple A.

Que l'exemple A. soit chanté à la Quinte au-dessus, ou bien à la Quarte au-dessous de l'exemple B, cela ne changera rien à la différence de leur effet. On pourroit encore chanter ces exemples sans paroles, pour mieux y reconnoître l'effet de l'Harmonie, dont on retranche même ici les accessoires en Accompagnement, pour n'en être point séduit, comme on l'est encore quelquefois de l'Acteur.

Rappelions-nous ces mots, *l'Amour triomphe*, du Chœur de l'Acte de Pigmalion, qu'on n'a déjà que trop cité, mais qui vient à propos à la question. Après avoir roulé par différens *Tons* qui tiennent en suspens sur le *Régnañt*, le Chœur nous en éloigne encore plus en débutant ensuite par le *Ton* de la Quarte : c'est là que pour lors attentif, l'Auditeur souffre en quelque façon, mais Pigmalion ne s'y joint pas plutôt en ramenant ce *Ton régnañt*, qu'un enthousiasme involontaire se saisit de tous les cœurs : on leur rend ce qu'ils craignoient d'avoir perdu, dans l'instant même où l'on s'y attend le moins ; voilà le noeud.

L'exemple F. n'offre de différences qu'à la finale, où la *Cadence* est *Parfaite*, d'un côté, & *Rompue* de l'autre : par cette dernière le *Ton*, de *Mineur* qu'il étoit, devient *Majeur* ; la Tierce mineure, naturellement douce, s'y change en Quinte naturellement mâle, & pleine de force ; enfin la Tonique de cette *Cadence rompue* est justement celle dont la Quarte du *Régnañt* tient sa subordination. (a) Tant de contrastes ne peuvent qu'émerveiller l'Auditeur, & le porter à se prêter au sentiment de l'Actrice.

Au-dessus de chaque Basse se trouvent différentes Mélodies, qui n'altèrent presque point l'effet éprouvé de l'Harmonie : il peut y avoir seulement plus d'analogie d'un côté que de l'autre ; ce qui ne doit point surprendre : il est tout naturel qu'entre les combinaisons de produits qui ne sont qu'accessoires, on choisisse celle qui répond le mieux au fond d'où naît le sentiment ; le haut plutôt que le bas, le plus chantant en un mot.

Il y a grande différence entre les effets moraux, & les effets physiques : les premiers doivent percer jusqu'à l'ame, & ne le

(a) Sol est Quarte de ré, & tient sa subordination de fa bémol, comme mi la tient de sol.

peuvent qu'en imitant la Nature. Or la Nature ne s'explique qu'harmoniquement ; ici telle Consonnance , telle modulation lui plaît , là telle autre la révolte , (a) pendant qu'elle ne paroît nullement s'occuper de la Mélodie , que nous ne devons qu'à notre incapacité : (b) ce n'est par conséquent que pour les effets physiques que la Mélodie est réservée ; la variété des *Tons* ou *Modes* n'y est de nulle importance † du bas , du haut , du fort , du doux , du lent , du vif , du coulé , du marqué , mêmes notes répétées plus ou moins rapidement , voilà tout : non que cela n'ait ses agrémens , & qu'on ne doive s'y plaire ; l'esprit peut même y trouver son compte ; il faut de la variété partout : mais l'homme doit-il se borner à de simples amusemens , lorsqu'il peut trouver dans la même source de quoi l'affecter d'une manière bien plus sensible. Que du moins il reconnoisse la vérité , s'il ne veut , ou ne peut s'y prêter. Il faut une certaine expérience dans l'Art , dont le moindre Novice se croit suffisamment muni , pour qu'on puisse juger de quelle part vient l'impression qu'on reçoit : la partie supérieure ou chantante est souvent la seule qu'on écoute , & l'on croit lui tout devoir , lorsque l'impression reçue ne vient que de l'ensemble. C'est ainsi que s'égarer quelques Auteurs qui veulent parler de tout.

On a beau se persuader que les sens nous trompent : réflexion, jugement , raison , tout s'évanouit à la première idée qu'on se forme sur un effet de Musique ; cela est plus fort que nous. C'est dans cet Art principalement , que nous croyons tout voir dans le petit espace qu'embrasse notre vuë. Nos plus grands Disserteurs en Musique y sont justement aujourd'hui les moins favorisés de la Nature : il seroit à souhaiter qu'on voulût les éprouver sur les faits cités vers la fin de ce Prospectus ; c'est pour lors qu'on seroit en état de juger , & de leurs talens , & de leurs connoissances. Quoiqu'il en soit , on leur offre des Méthodes dont ils pourront profiter , s'ils les trouvent dignes de leur attention.

La première de ces Méthodes est pour apprendre la Musique ; même aux Aveugles ; on peut en faire un jeu pour les enfans. On y recommande surtout d'accompagner les Commençans avec une Harmonie complète , & de leur enseigner l'Accompagnement le plutôt qu'il sera possible , si l'on veut qu'ils deviennent promptement.

(a) Pages 3. & 6.

4. (b) Sans le secours des nouveaux Corps sonores qu'introduit la Proposition Géométrique , notre Mélodie en resteroit à *ut mi sol* , dont nous ne devons même la succession qu'à notre incapacité ; puisqu'ils sont toujours étonnés ensemble.

ment Musiciens : c'est le seul moyen de former l'oreille à la Musique en peu de tems ; elle se forme difficilement à chanter seul, même en Duo ; c'est l'ouvrage de l'Harmonie ; qu'on ne s'y trompe pas ; la Nature nous le dit assez.

Ce qui peut avoir retardé le progrès de la Musique en France, c'est que les paroles ont été généralement le principal objet des Amateurs. En falloit-il davantage pour les priver du sentiment qui résulte de l'Harmonie dans les plus belles cordes, & dans les expressions qu'elle produit ? De deux objets que l'on considère, celui qui nous occupe le plus distrait absolument de l'autre ; & l'esprit alors trop prévenu suspend son activité naturelle ; il ne fait plus ses fonctions, il n'opère plus ; ou s'il agit encore, ce n'est qu'en pure perte, & souvent même au préjudice de l'Art. Le véritable Amateur n'écoute les paroles que pour juger si elles sont bien rendues en Musique ; tant-mieux si elles sont bonnes ; mais d'abord, c'est ce dont il s'occupe le moins, il y revient ensuite par réflexion. Voyez si partout où se pratique la Musique Italienne, on pense beaucoup aux paroles, pas même pour juger si elles sont bien rendues ? On en seroit souvent la dupe. Que cela soit dit en passant, pour avertir celui qui veut se rendre capable de porter quelques bons jugemens en Musique, de ne regarder d'abord les paroles que comme un Capevas sur lequel le Musicien distribue ses broderies.

Si le François se fût nourri d'Harmonie dès les premiers momens de son penchant pour la Musique, il seroit devenu Musicien comme les plus grands Maîtres, du moins par le même canal qui les a tous formés, c'est-à-dire, par l'oreille ; ce qui suffit à qui ne veut que jouir ; le Poëte, sans doute, en auroit profité, & connoitroit mieux ce qui convient à l'Art : c'est pour nous y acheminer que le Code en question est près d'éclorre.

La deuxième Méthode donne la position de la main sur le Clavecin & sur l'Orgue, avec toutes ses dépendances ; de sorte qu'elle y sert également pour les Pièces & pour l'Accompagnement, même pour tous les Arts d'exercice.

La troisième Méthode contient l'Art de former la Voix, c'est-à-dire, qu'elle enseigne à tirer de la Voix les plus beaux sons dont elle est capable dans toute son étendue ; d'où suivent les moyens d'augmenter cette étendue au-delà des bornes qui paroissent d'abord naturelles, & d'arriver à toute la flexibilité nécessaire pour exécuter les plus grandes difficultés : Méthode non encore usitée en France ; où l'on se contente d'enseigner le goût du Chant, lorsque ce goût ne peut naître que du sentiment qui

ne se communiquer point. Le défaut de connoissance fait qu'on s'en tient au hazard, qui donne aux uns les facultés dont il s'agit, & les refuse aux autres. Plus on est sensible à la perfection, plus on se presse d'y arriver; alors le travail, la gêne, la torture, tout s'en mêle; de sorte que plus on avance dans la course, plus on s'éloigne du but, parce qu'on a pris la mauvaise route; on perd un tems infini dans ce Labyrinthe, on se décourage à la fin; & toute la consolation qu'on croit pouvoir en tirer, c'est d'attribuer à la nature des vices que de mauvaises habitudes ont fait contracter, & qu'il seroit bien facile de réformer, si l'on vouloit oublier qu'on n'a jamais chanté, pour rentrer tout de nouveau dans la carrière. Il ne faut pour cela, que *Confiance*, *Constance*, & *Patience*, surtout, *Prendre la peine de n'en point prendre*: la grace en dépend, elle est incompatible avec la gêne. On peut dire que les graces sont filles de l'aïssance, comme elles sont compagnes de la beauté: & qu'est-ce que la beauté si ce n'est la perfection?

L'extrême étendue & la grande flexibilité des Voix chez les Italiens doivent certainement prévenir en faveur d'une Méthode qu'on tient en partie d'eux: on y ajoute seulement un moyen par lequel toute personne d'une oreille sensible pourra juger de la plus grande beauté du son; puis un Accompagnement très-nécessaire pour entretenir les sons sur le même degré, quand on les file; étant assez commun aux Commençans de les hausser en les filant, & de les baisser en les diminuant. Cet Accompagnement pour le Clavecin ou l'Orgue se conçoit & s'apprend à la première lecture. En cela, comme dans tout le reste, le moyen d'arriver promptement est de se bien examiner dans toutes ses opérations, & de ne point se presser. Voyez marcher cet Enfant au sortir du berceau, se presse-t-il? hélas! il n'ose encore, il sent qu'il tomberoit. mais insensiblement sa force augmente, ses mouvemens se forment, son courage s'évertue, il arrive enfin à courir comme les autres, sans trop sçavoir comment. Voilà l'image & l'exemple de notre Elève en Musique, il lui suffit d'être bien dirigé. Le progrès dans les Arts marche comme l'aiguille d'une Montre, elle avance toujours sans qu'on s'en apperçoive.

La quatrième Méthode regarde l'Accompagnement du Clavecin ou de l'Orgue; elle est totalement établie sur le plan qu'en a donné l'Auteur en 1732. excepté qu'il l'a soumise aux chiffres en usage, où les doigts d'un côté & l'oreille de l'autre préviennent toujours à tems & à propos le jugement. Cette Méthode semble être imaginée pour les Aveugles, comme il semble aussi que la Nature ait prévu que la marche la plus naturelle aux doigts

sur le Clavier suivroit exactement l'ordre le plus régulier de l'harmonie. Cette marche est une pure Méchanique dont l'acquisition peut se faire en moins de deux mois d'exercice, avec une main souple & toujours obéissante au mouvement des doigts ; ce qui demande toute l'attention possible : aussi n'est-ce pas sans raison qu'on a crû devoir s'étendre sur la position de la main, dont dépend le prompt succès. Par cette Méchanique bientôt les doigts prennent, pour ainsi dire, connoissance du Clavier ; connoissance d'autant plus nécessaire que l'œil doit toujours être porté sur la Musique qu'on accompagne ; connoissance, qui d'ailleurs nourrit l'oreille de toutes les routes Harmoniques, pendant qu'elle présente à l'esprit un exemple fidèle de toutes les règles dont il doit être instruit ; si bien que le jugement, l'oreille, & les doigts d'intelligence concourent ensemble à procurer en peu de tems les perfections qu'on peut désirer en ce genre : telles sont du moins les vûes de l'Auteur. Par exemple, sans regarder le Clavier ni les doigts, après les avoir arrangés pour un premier accord, on reconnoît sur le champ au seul tact, & la Basse fondamentale, & la dissonance quand il y en a : sans s'occuper des règles, toutes les marches possibles s'exécutent dans leur juste précision, & dans toute la promptitude nécessaire : ces doigts *préparent & sauvent* toutes les dissonances comme d'eux-mêmes : connoît-on l'une des deux Notes à la seconde, toujours indiquées par ces chiffres, $\frac{6}{1}$, $\frac{4}{3}$, 7. ou 1. l'autre se trouve sur le champ & tout l'accord ensemble, ne s'agissant que d'arranger par tierces les doigts qui restent, de quelque côté que ce soit ; l'Octave de la Basse représentant d'ailleurs la seconde de 7, & de 2, l'une au-dessus, l'autre au-dessous : le plus bas des deux doigts à la seconde l'un de l'autre descend toujours d'un demi-ton sur la *Note sensible*, indiquée par un Diéze, un Béquaire, ou par un chiffre barré ; & ce doigt le plus bas est toujours la *Tonique du Ton* déclaré par cette Note sensible : enfin l'habitude une fois acquise de toutes les routes fondamentales données dans les exemples, où se reconnoît tout ce qui vient d'être annoncé, les doigts prennent, comme on vient de le dire, une telle connoissance du Clavier, dans les plus grandes transpositions même, qu'ils sont presque toujours dans le cas de prévenir le jugement & la mémoire, bien entendu qu'on n'employe le Pouce dans les Accords que lorsqu'on en possède parfaitement la pratique. Quel avantage pour former l'oreille, & pour procurer aux Aveugles les moyens d'arriver à la Composition ? Quel avantage encore pour les personnes déjà capables d'exécuter une Basse à livre

ouvert ; Il ne s'agit d'abord que de la main droite dans tous les premiers exercices , pendant lesquels on s'instruit des règles , dont l'exemple se trouve toujours sous les doigts.

La cinquième Méthode achève la Composition , dont la quatrième a déjà fait l'ébauche , & les préparatifs ; elle s'y trouve , en effet , de la plus grande importance , puisque sans le secours de l'oreille nul ne doit se flatter de réussir dans la Composition. Nous ne sommes tous devenus Musiciens qu'à la faveur de ce guide fidèle , qui nous a suggéré , par une suite de tems assez considérable , les différentes routes harmoniques dont nous sommes en possession , jusqu'à ce qu'enfin l'Auteur des Méthodes proposées en ait découvert le Principe : Principe qui n'a servi qu'à tirer de la confusion les règles de l'harmonie , en lui donnant , dans la pratique , le titre de *Basse fondamentale* , sur laquelle est établie la Mécanique des doigts dont on vient de parler.

On suppose donc , à quiconque voudra se livrer à la Composition , une connoissance & un sentiment peu commun de l'Harmonie ; ne pouvant guères se satisfaire sur ces deux points que par le moyen de l'Accompagnement. On ne sera plus désormais la dupe de son trop de prévention pour de médiocres talens sur lesquels on a peine à se rendre justice. Tout est donné dans cet Accompagnement ; le simple , & le plus composé ; l'oreille y est prévenue , & s'y met à portée de pouvoir pressentir ; c'est le grand point , pour que l'imagination ne soit jamais suspendue. Quand même les règles connues seroient sans reproche , qu'est-ce que des règles qui avertissent le génie ? C'est à l'imagination d'ordonner : aussi n'a-t-on entrepris la Méthode dont il s'agit qu'après avoir découvert le moyen de la laisser agir , cette imagination , en toute liberté : elle n'a pas plutôt produit un Chant , que la règle en fait trouver la Basse fondamentale , & par conséquent toute l'Harmonie , dont on dispose à son gré : est-on arrêté dans la course , l'imagination se refuse-t-elle à nos desirs , la succession obligée de cette Basse fondamentale nous remet sur la voye , jusqu'à nous écarter des routes trop communes , supposé que nous ayons le goût assez délicat pour ne pas nous contenter de celles qui pourroient y tendre : n'eussions-nous produit que deux Mesures de Chant , cette Basse peut nous le faire continuer aussi longtems que nous le voudrons , même avec les variétés de modulations les plus agréables. On s'explique d'ailleurs , dans la Méthode , sur les talens qui ne se donnent point , mais qui se développent à mesure que l'oreille se forme ; & pour cet effet il faut écouter souvent de la Musique de tous les

goûts. Embrasser un goût national plutôt qu'un autre, c'est prouver qu'on est encore bien Novice dans l'Art.

On doit juger, sur le modèle de nos sensations en Musique, c'est-à-dire, sur ce qui résulte de la Trompette ou du Cor, quelle doit être notre aptitude pour la Composition : c'est pour lors qu'il faut se méfier de la présomption. Sentir le fond d'Harmonie sur lequel roulent les Airs de Trompette, c'est déjà beaucoup, quoique ce ne soit rien encore en comparaison de ce qu'il faut sentir de plus. Quelle opinion avez-vous de l'Auteur des Tymboles, qui donnent justement la Basse fondamentale de ces Airs en question ? On a pu l'en applaudir : mais en a-t-il été beaucoup plus avancé pour cela ! Il a fait de la Prose sans le savoir, si le bon mot de la Comédie peut être hazardé sur un pareil sujet, & voilà tout. Lisez Zarline, ce Prince des Musiciens, selon quelques-uns, reconnoissez combien il étoit encore borné : voyez toutes les Méthodes de Composition & d'Accompagnement qui ont paru depuis, vous y trouverez bien quelque chose de plus, mais non pas tout à beaucoup près. Or, s'il a pu échapper des connoissances, tant du côté du jugement que du côté du sentiment, à des personnes nommées dans l'Art, & qui ont crû pouvoir y donner des loix, jugez de ce qui doit vous manquer, à vous qui n'êtes guères plus avancé que l'Auteur des Tymboles, & qui voulez décider. Cela vous suffit cependant pour entrer dans la carrière : mais ne vous flattez pas trop. Savez-vous, ou sentez-vous, par exemple, dans quel Ton débute un Air, s'il est Majeur ou Mineur ; dans quel rapport est celui qui le suit ; si ses phrases ont une longueur proportionnée à son rapport ; quelles en sont les Cadences ; dans quel moment il change ; distinguez-vous aisément un intervalle d'un autre ; sentez-vous la différence du Majeur au superflu, du Mineur au diminué, du demi-ton Diatonique ou Majeur au demi-ton Chromatique ou Mineur, d'une Quarte à la Quinte &c. Savez-vous seulement laquelle des deux vous entendez ; & vous voulez décider, encore une fois, sans pouvoir même juger si le défaut vient de l'exécution ou de la chose. (a) Attendez, vous êtes en chemin, mais un peu trop loin du but : vous trouverez de vous-même, par exemple, la Basse fondamentale de tous les repos d'un Chant (b), & ces repos se font souvent sentir de deux en deux mesures, du moins de quatre en quatre ; n'est-ce pas déjà beaucoup ? insensiblement vous irez plus loin & vous arriverez. Souvenez-vous de l'aiguille d'une Montre.

(a) Epreuves adressées à nos Dissertateurs.

(b) Nouveau Système de Musique, Chap. X. p. 34.

Les deux dernières Méthodes, l'une pour Accompagner sans chiffres, l'autre pour le Prélude, tiennent tout des deux précédentes, dont il ne s'agit que d'expliquer les Principes relativement à leur objet. Trouver la Basse fondamentale de tout Chant donné, doit certainement suppléer au Chiffre; puisque la Basse sur laquelle on distribue l'Harmonie est un Chant. Avoir toutes les routes fondamentales sous les doigts par l'exercice qu'on doit en avoir fait sur les exemples qu'on en donne, il y a là de quoi fournir au Prélude, dont la variété est même assignée par les renversemens possibles & connus; on suppose d'ailleurs une habitude acquise sur le Clavier par un exercice de différens Aïrs, d'où l'on tire mille petits ricochets plus agréables les uns que les autres pour l'ornement du Chant.

Par ces Méthodes on saura comment il faut enseigner, & comment on doit l'être.

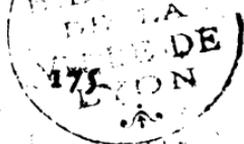
Le Code de Musique-pratique composé de sept Méthodes formera deux Volumes in-4°, dont un imprimé en beau caractère (*) & sur beau papier, l'autre gravé & imprimé sur papier pareil à celui des Opéra. Le prix des deux Volumes sera pour les Souscripteurs de vingt-quatre livres, & de trente pour les personnes qui n'auront pas souscrit. Les Exemplaires seront livrés aux Souscripteurs à la Saint Martin 1758.

Quoique cette entreprise soit de nature à exiger beaucoup de dépense, on ne demande aucune avance de la part des Souscripteurs; ils auront seulement la bonté d'envoyer, ou chez l'Auteur, rue des Bons-Enfans près le Palais Royal, ou chez le sieur Duchesne Libraire rue Saint Jacques, au Temple du Gôut, leur Souscription, suivant la formule ci-après, avec leur adresse exactement écrite.

Je promets payer la somme de 24 liv. pour un Exemplaire du Code de Musique-Pratique &c par M. Rameau, pour lequel j'ai souscrit, & ce en même-temps ledit Exemplaire.

A

ce



Rue

(*) Pour faciliter l'envoi de ce Prospectus dans les Provinces du Royaume & dans les Pays Etrangers, on a été forcé de se servir d'un petit caractère & celui de l'Ouvrage sera de beaucoup plus gros & très-beau.

2
Tristes apprets, pâles Flambeaux.

B. C. D. C.
Tristes apprets, pâles Flambeaux.

2 7 8

BIEL LYON

3.
Tu viens d'en re-doubler l'horreur.

3.

Cad.^{ce} parfaite.

