



*EXAMEN de la Conférence sur la  
Musique, inserée dans le deuxième Vo-  
lume du Mercure de Juin 1729.  
page 1281.*

**L**E titre de Conférence sur la Musique annonce assez l'Ouvrage d'un Musicien; mais où est celui qui osera l'avoüer, ou qui pourra soutenir les Paradoxes qu'il y avance? A-t-on eu dessein d'en imposer, ou bien nous dit on de bonne foy. ce qu'on pense; est-ce pour donner plus de poids à la Critique du deuxième Musicien, qu'on fait faire au premier un désaveu, où il n'y a nulle vrai-semblance, ou bien a-t-on intention de décrier un Livre dont le deuxième Musicien, même, tire le principe, sur lequel il prétend appuyer ses fausses conclusions? Car la Base fondamentale dont il se pare, & qu'on adopte de plus en plus en Europe, ne doit sa naissance qu'à ce Livre, c'est là qu'il en est parlé pour la première fois, & que ce principe de l'Harmonie inconnu jusqu'alors, est développé; c'est là où se trouve en partie la Méthode d'accompagnement attaquée par le deuxième Musicien, & même tout  
ce

## 2370 MERCURE DE FRANCE.

ce qu'a de bon celle qu'il veut faire prévaloir ; en un mot, c'est là que réside le principe de toutes les Méthodes en Musique, & c'est-là l'écueil où viennent échouer les erreurs, les contradictions, les preuves insuffisantes, les Critiques aveugles, & le comble d'ignorance d'un Musicien, lorsqu'il récuse une Méthode d'accompagnement, sur ce qu'elle exige la connoissance du *Mode*.

Comme l'Auteur de la Conférence, qu'on peut supposer ici être le deuxième Musicien, ne fait qu'y toucher légèrement les questions les plus importantes, en disant que ce n'étoit pas-là le sujet pour lequel on s'étoit assemblé ; on se contentera de montrer les grosses erreurs, en attendant un détail séparé sur cette matière.

Le deuxième Musicien adopte la base fondamentale pour principe de l'Harmonie ; mais craignant apparemment l'éclat de la lumière, il ne l'admet que *pour expliquer la Théorie de cet Art*, comme si la Pratique n'en dépendoit pas également.

Il nie que l'accord parfait, & par conséquent la base fondamentale, doivent se tirer de la résonnance du corps sonore, en disant que ce corps ne fait entendre les trois sons différens de l'accord parfait que *par accident*, comme, par exemple, quand il a été trop forcé ; puis il avance de lui-même que ce fut *en vain qu'on chercha à vérifier si le corps sonore faisoit entendre l'accord parfait* ; pour prendre de-là occasion de soutenir que le son peut toujours être seul ; en quoi consiste l'explication curieuse qu'il fait de la nature du son : mais dès qu'on entend une fois les trois sons différens de l'accord parfait, dans le corps

sonore,

sonore, & ce la faute du corps, supposé d'ailleurs qu'il soit parfait dans son espece, ou celle de nos organes, ou celle de l'opération, si on ne les y attend pas toujours? Cette remarque doit suffire à présent; & l'on promet de prouver ce fait d'expérience, de manière à n'en pouvoir absolument douter, dans le détail séparé qu'on vient d'annoncer.

Pour surprendre le Lecteur, ce deuxième Musicien abuse de l'habitude où l'on est, dans la Pratique, de donner à un même accord des noms differens, soit par rapport aux differens Modes où il peut avoir lieu, soit en conséquence de quelques sons qu'on en peut retrancher; soit par le privilege de la Note sensible qui peut s'y rencontrer: mais si l'on ramene toutes ces distinctions frivoles à leur principe, bien-tôt on verra ce même Musicien convenir des faits qu'il prétend nier.

Ce qui constitue un accord dissonant, c'est la Dissonance qui y régné; par exemple, cet accord, *re fa la ut*, est appellé accord de 7<sup>e</sup>. à cause de la 7<sup>e</sup>. *ré ut* qui s'y trouve; de sorte que supposé que le *fa* y soit diexé pour former la Note sensible, ou supposé qu'on en retranche les sons moyens *fa & la*; ce n'en est pas moins un accord de 7<sup>e</sup>. aux yeux & aux oreilles de tous les Musiciens: par conséquent si l'on appelle l'assemblage de ces trois sons, *sol ré ut*, accord de 4<sup>e</sup>. à cause de la 4<sup>e</sup>. *sol ut* qui y régné, ce n'est pas moins le même accord que ceux de 7<sup>e</sup>. *superflue*, ou de 9<sup>e</sup>. & 4<sup>e</sup>. ainsi nommez quand ils sont complets avec ces cinq sons differens, *sol ré fa la ut*, où *fa* peut être diexé pour former la Note sensible, puisque la même 4<sup>e</sup>. *sol ut*, régné également par tout, puisqu'elle y fait la même impres-

sion,

## 2372 MERCURE DE FRANCE.

sion, & puisqu'elle fait souhaiter de tous côtés la 3<sup>e</sup>. de leur Basse actuelle *soit*, soit qu'on y dieze le *fa*, soit qu'on en retranche les sons moyens *fa* & *la*; de sorte que ce qui est fondamental d'un côté, l'est nécessairement de l'autre; de même que dans l'accord de 7<sup>e</sup>. qui vient de nous servir d'exemples, où *re* est toujours fondamental, de quelque façon qu'on tourne ledit accord.

Ce n'est cependant pas ainsi que le 2<sup>e</sup>. Musicien juge de la Basse fondamentale; c'est seulement par les differens noms de l'accord.

Quand il donne à l'accord le nom de 4<sup>e</sup>. il veut que la Basse actuelle en soit la fondamentale; quand il lui donne celui de 9<sup>e</sup>. & 4<sup>e</sup>, toutes les deux ensemble, ( ce qu'il faut bien remarquer ) c'est encore le même fondement, & quand il lui donne le nom de 7<sup>e</sup>. *superflue*; où pour lors l'accord est aussi complet que celui de 9<sup>e</sup>. & 4<sup>e</sup>. il avouë que la *dominante*; c'est-à-dire, la 5<sup>e</sup>. de la Basse actuelle, en est la fondamentale, & que cette Basse actuelle n'y est plus qu'une note supposée; comme cela est effectivement par tout.

Des contradictions si grossières doivent faire mal augurer des preuves qui les accompagnent; aussi celles que donne le 2<sup>e</sup> Musicien à ce sujet, n'ont-elles rien que de commun avec les autres Dissonances; encore n'est-il pas vrai que la 4<sup>e</sup>, quelle qu'elle soit, n'ait jamais lieu que dans le 1<sup>r</sup> Toms de la Mesure, comme il le prétend.

Ce Musicien n'est pas moins dans l'erreur, lorsqu'il suppose que les accords de 9<sup>e</sup> & de 4<sup>e</sup>, simples ou non, se renversent comme on le vérifiera en tems & lieu.

Il rejette la raison du 1<sup>r</sup>. Musicien, qui condamne

damne le passage de l'accord parfait de *ré*, 3<sup>e</sup> Mineure, à celui de *sol*; puis il l'approuve à la faveur d'une Basse arbitraire que son seul goût y détermine; comme si le même fond d'Harmonie ne subsistoit pas également de part & d'autre, & comme si la loy imposée à une consonance, aussi bien qu'à une dissonance, ne devoit pas toujours être observée, quelque progrès qu'on donne à la Basse. Il ne peut cependant s'empêcher de convenir ensuite que la 2<sup>e</sup> de *ré* ne doive être jointe pour lors à l'accord de *sol*; mais parce qu'elle est dure, à ce qu'il dit, il veut que l'Accompagnateur la retranche, comme s'il n'étoit pas du devoir de celui-ci de rendre son Harmonie complète, relativement à la modulation, dont les accords & leur suite doivent entretenir l'impression; & comme si la 6<sup>e</sup> qu'on ajoute, pour cette raison, à l'accord parfait de *sol* dans le Mode de *ré*, dont il s'agit ici, selon lui, étoit autre chose que la 2<sup>e</sup> de *ré*, qu'il est forcé d'y admettre.

Il termine enfin tant d'heureuses subtilitez par une fausse comparaison, & par une citation mal entendue, pour se donner apparemment le plaisir de dire que le 1<sup>er</sup> Musicien a désavoué son propre Ouvrage à cette occasion: mais du moins, pour colorer une telle calomnie, falloit-il le trouver en défaut: car si l'on voit *sol* porter l'accord parfait en succédant à *fa*, dans le Mode d'*ut* (ce qu'il devoit ajouter) c'est que *sol* est susceptible de repos, comme toutes les Dominantes dans la règle de l'8<sup>e</sup>, & comme cela se pratique à tous momens; de sorte qu'en vertu de ce repos, la Dominante n'étant plus sujette à la règle qui défend de faire monter la 3<sup>e</sup> Mineure sur l'8<sup>e</sup>.

## 2374 MERCURE DE FRANCE.

peut porter l'accord parfait; sinon elle doit toujours porter l'accord de 7<sup>e</sup>, ou celui de  $\frac{6}{4}$ ; mais comme ce n'est pas toujours le jugement qui fait observer les règles de la Musique, il n'est pas étonnant qu'après avoir embrouillé l'accord de 4<sup>te</sup>, ce 2<sup>e</sup> Musicien ait encore confondu celui-ci.

Le 2<sup>e</sup> Musicien peut n'avoir parû jusqu'ici que mal habile; mais il devient passionné & jaloux, quand il attaque personnellement le 1<sup>r</sup> sur sa Méthode d'accompagnement: connoît-il cette Méthode, expose-t-il la sienne propre, & comment prouve-t-il que celle-ci est la plus parfaite! Cela est bien-tôt dit, & la manière dont il veut persuader qu'il a raison, est tout-à-fait nouvelle.

1<sup>o</sup>. Votre accompagnement, dit-il, au 1<sup>r</sup>, ne s'accorde pas toujours avec de la Musique bien composée: où a-t-il vû cela, où en est la preuve.

2<sup>o</sup>. Il est presque toujours mêlé de Dissonances: si cela est, c'est un heureux deffaut, supposé que les Dissonances y soyent employées à propos: mais ce n'est pas là ce que ce Musicien attaque; ce qu'il veut dire, est qu'on doit se soumettre à l'intention de l'Auteur; comme s'il étoit au pouvoir de celui-ci de priver l'Harmonie, qu'il a une fois employée, de ce qui lui est propre? Quelquefois, ajoute-t-il, les Dissonances n'y sont pas sauvées; s'il connoissoit la Méthode, il verroit que cela est impossible, & que c'est en ce cas, comme en bien d'autres, qu'elle a plus de perfection que celle qu'il y oppose.

3<sup>o</sup>. La même Dissonance y dure quelquefois trop long-tems. C'est apparemment autant que l'exigent l'Harmonie, & la durée des accords;

un Musicien peut-il s'exprimer de la sorte ?

4°. Il autorise deux 8<sup>es</sup> dans le dessus. C'est ce qu'il faut démontrer, avant que de le critiquer, qui plus est, pour soutenir que c'est une faute, il en faut dire la raison, l'autorité n'a point de droit dans les sciences.

5°. Les petites mains ne peuvent l'exécuter. Qui est-ce qui lui a dit cela, où l'a-t-il vû, où en est la preuve, quelle chicane ?

6°. Voici où l'œuvre se couronne ; il condamne cette Méthode, parce que tout y est fondé sur la connoissance du *Mode*, n'étant pas possible, dit-il, même aux plus sçavans de le connoître continuellement. Jamais pareille Critique n'a pu sortir de la bouche d'un Musicien ; car qui ne connoît pas le *Mode* en accompagnant est un Voyageur qui ne sçait où il est, ni où il va. Peut-on faire une plus grande injure aux Sçavans ; est-ce ainsi qu'on défend la cause commune ? Il sied bien après cela de reprocher à une Méthode d'accompagnement qu'elle ne s'accorde pas toujours avec l'intention de l'Auteur ; comme s'il étoit possible de s'y conformer, & d'ignorer en même-tems les differens *Modes* que cet Auteur a parcourus dans sa composition.

Si l'on connoissoit bien la Méthode dont il s'agit, on verroit que c'est la seule par le moyen de laquelle on puisse juger sainement de la bonté, ou du deffaut des chiffres : aussi l'Ecoliere dont le 2<sup>e</sup> Musicien veut parler, ne manquât-t-elle pas apparemment de lui en donner des preuves, en lui reprochant le deffaut de ses chiffres : mais au lieu de lui en faire un mérite, il fait retomber sur elle le trait d'ignorance qui vient de sa part, & dont il convient même, en avouant ensuite que la

### 3376 MERCURE DE FRANCE:

3<sup>e</sup> de *ré* doit être jointe à l'accord de *sol*, désigné sur ce même *ré* par le chiffre  $\frac{6}{4}$ : & quand la raison qu'il apporte, pour prouver que cette 2<sup>e</sup> peut être retranchée pour lors, seroit recevable, elle ne regarde tout au plus que le goût, qui certainement met obstacle en cet endroit, à la connoissance du fond; car le fond de l'Harmonie nous apprend que l'accord parfait de *sol* annonce le *Mode* de *sol*, donc il n'est nullement question ici, & si l'on avoit présentés les Notes posées par ce 2<sup>e</sup> Musicien, peut être qu'on y verroit encore qu'il n'est point question du *Mode* de *ré*, à l'endroit du chiffre  $\frac{6}{4}$ , de sorte que ce ne seroit plus la 2<sup>de</sup> mais un autre intervalle qu'il y faudroit joindre pour lors.

Mais j'ai chiffré  $\frac{6}{4}$  selon l'Auteur, dira ce 2<sup>e</sup> Musicien; donc, vous devez suivre son intention? Si c'est sur le chiffre qu'il fonde l'intention de l'Auteur, comme il n'en faut pas douter, c'est une autre affaire; ainsi quand le chiffre sera faux, soit par la négligence de l'Auteur, soit par celle du Copiste, ou de l'Imprimeur, il faudra donc faire un mauvais accord. Voilà les erreurs où nous jette infailliblement le défaut de connoissance: vous verrez aussi que le 1<sup>r</sup> Musicien voulant soutenir, en cette occasion, la raison de son Ecoliere, n'aura désapprouvé que les chiffres: mais pour le mettre absolument dans son tort, il falloit lui faire condamner la composition, & supposer que cette composition étoit des plus habiles Musiciens du siècle.

Il y auroit bien d'autres petits articles à relever dans cette Conférence, où l'on n'a pas eu plus d'égard à l'équité, & à la bonne foy, qu'à la vrai semblance: mais il suffit à présent  
d'avoir

OCTOBRE. 1729. 2577.  
d'avoir fait connoître l'aveuglement de son  
Auteur dans ce qui concerne le fond.

On donnera dans peu un Parallele des deux  
Méthodes d'accompagnement dont il s'agit.

