

qu'on entend en même tems, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par des chiffres qu'on trouve communément ajoutés à la basse. Les Italiens méprisent les chiffres; la partition même leur est peu nécessaire; la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil: mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité; & les autres peuples qui ne sont pas nés comme eux pour la Musique, trouvent à la pratique de l'*accompagnement* des difficultés infinies; il faut des dix à douze années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent l'avancement des élèves, & embarrassent si long-tems les maîtres? La seule difficulté de l'art ne fait point cela.

Il y en a deux principales: l'une dans la maniere de chiffrer les basses; l'autre dans les méthodes d'*accompagnement*.

Les signes dont on se fert pour chiffrer les basses sont en trop grand nombre. Il y a si peu d'accords fondamentaux! pourquoi faut-il une multitude de chiffres pour les exprimer? les mêmes signes sont équivoques, obscurs, insuffisans. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais la nature des intervalles qu'ils expriment, ou, ce qui pis est, ils en indiquent d'opposés: on barre les uns pour tenir lieu de dièse, on en barre d'autres pour tenir lieu de bémol: les intervalles majeurs & les superflus, même les diminués, s'expriment souvent de la même maniere. Quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle; de sorte qu'on en a toujours plusieurs autres à sousentendre & à exprimer.

Comment remédier à ces inconvéniens? faudra-t-il multiplier les signes pour tout exprimer? mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire? on laissera plus de choses à deviner à l'accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé. Que faire donc? Il faudroit inventer de nouveaux signes, perfectionner le doigter, & faire des signes & du doigter deux moyens combinés qui concourent en même tems à soulager l'accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité dans sa dissertation sur les différentes méthodes d'*accompagnement*. Nous exposerons aux mots *CHIFFRER & DOIGTER*, les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le chant, ni pour l'harmonie, & qu'il n'y avoit guere d'autre basse que la fondamentale, tout l'*accompagnement* ne consistoit que dans une suite d'accords parfaits, dans lesquels l'accompagnateur substituait de tems en tems quelque sixte à la quinte, selon que l'oreille le conduisoit. Ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, surchargé, & peut-être gâté l'harmonie par une foule de dissonances, on est contraint de suivre d'autres regles. M. Campion imagina celle qu'on appelle *regle de l'octave*; & c'est par cette méthode que la plupart des maîtres montrent aujourd'hui l'*accompagnement*.

Les accords sont déterminés par la regle de l'octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la basse dans un ton donné. Ainsi un ton connu, la note de la basse continue, le rang de cette note dans le ton, le rang de la note qui la précède immédiatement, le rang de celle qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup en accompagnant par la regle de l'octave, si le compositeur a suivi l'harmonie la plus simple & la plus naturelle: mais c'est ce qu'on ne doit guere attendre de la Musique d'aujourd'hui. D'ailleurs, le moyen d'avoir toutes ces choses présentes? & tandis que l'accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts? A peine est-on arrivé à un accord qu'un autre se présente; le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution: il n'y a qu'une habitude consommée de Musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Musique d'un coup d'œil, qui puissent secourir; encore les plus habiles se trompent-ils avec ces secours.

Attendra-t-on pour accompagner que l'oreille soit formée, qu'on sache lire rapidement la Musique, qu'on puisse débrouiller à livre ouvert une partition? mais en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude de doigter, fondée sur d'autres principes d'*accompagnement* que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs principes. Pour y remédier ils ont eu recours à l'énumération & à la connoissance des consonances, dont les dissonances se préparent & se sauvent. Détail prodigieux, dont la multitude des dissonances fait suffisamment apercevoir.

Il y en a qui conseillent d'apprendre la composition avant que de passer à l'*accompagnement*; comme si l'*accompagnement* n'étoit pas la composition même, aux talens près, qu'il faut joindre à l'un pour faire usage de l'autre. Combien de gens au contraire veulent qu'on commence par l'*accompagnement* à apprendre la composition?

La marche de la basse, la regle de l'octave, la maniere de préparer & de sauver les dissonances, la composition en général, ne concourent qu'à indiquer la succession d'un seul accord à un autre; de sorte qu'à chaque accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail pour l'esprit! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit & l'oreille assez exercée pour que les doigts ne soient plus arrêtés?

C'est à M. Rameau, qui par l'invention de nouveaux signes & la perfection du doigter, nous a aussi indiqué les moyens de faciliter l'*accompagnement*; c'est à lui, dis-je, que nous sommes redevables d'une méthode nouvelle, qui garantit des inconvéniens de toutes celles qu'on avoit suivies jusqu'à présent. C'est lui qui le premier a fait connoître la basse fondamentale, & qui par-là nous a découvert les véritables fondemens d'un art où tout paroissoit arbitraire.

Voici en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des consonances & des dissonances. Il n'y a donc que des accords consonans & dissonans.

Chacun de ces accords est fondamentalement divisé par tierces. (C'est le système de M. Rameau.) Le consonant est composé de trois notes, comme *ut, mi, sol*; & le dissonant de quatre comme, *sol, si, ré, fa*.

Quelque distinction ou distribution que l'on fasse de l'accord consonant, on y aura toujours trois notes, comme *ut, mi, sol*. Quelque distribution qu'on fasse de l'accord dissonant, on y trouvera toujours quatre notes, comme *sol, si, ré, fa*, laissant à part la suspension & la suspension qui en introduisent d'autres dans l'harmonie comme par licence. Ou des accords consonans se succèdent, ou des accords dissonans sont suivis d'autres dissonans, ou les consonans & les dissonans sont entrelacés.

L'accord consonant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des accords consonans fournit autant de toniques, & par conséquent de changemens de ton.

Les accords dissonans se succèdent ordinairement dans un même ton. La dissonance lie le sens harmonique. Un accord y fait souhaiter l'autre, & fait sentir en même tems que la phrase n'est pas finie. Si le ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un dièse ou par un bémol. Quant à la troisième succession, savoir l'entrelacement des accords consonans & dissonans, M. Rameau réduit à deux cas cette succession, & il prononce en général, qu'un accord consonant ne peut être précédé d'un autre dissonant que de celui de septieme de la dominante, ou de celui de sixte-quinte de la souddominante, excepté dans la cadence rompue & dans les suspensions; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il nous paroît que l'accord parfait peut encore être précédé de l'accord de septieme diminuée, & même de celui de sixte superflue; deux accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes de phrases harmoniques: des toniques qui se succèdent & qui font changer de ton; des consonances qui se succèdent ordinairement dans le même ton; & des consonances & des dissonances qui s'entrelacent, & où la consonance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la septieme de la dominante, ou de la sixte-quinte de la souddominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*accompagnement*, sinon d'indiquer à l'accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres.

Un seul signe peut aisément indiquer le ton, la tonique & son accord.

On tire de-là la connoissance des dièses & des bémols qui doivent entrer dans le courant des accords d'une tonique à une autre.

La succession fondamentale par quintes ou par tierces, tant en montant qu'en descendant, donne la première texture de phrases harmoniques toute composée d'accords consonans.

La succession fondamentale par tierces ou par quintes en descendant, donne la seconde texture, composée d'ac-