Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 18 (1998)

Artikel: Réponse à la critique de Rameau des basses de Corelli : un manuscrit inédit de Charles-Henri Blainville (1711-ca 1777)

Autor: Bouvier, Xavier

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835302

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Réponse à la critique de Rameau des basses de Corelli: un manuscrit inédit de Charles-Henri Blainville (1711–ca 1777)

Xavier Bouvier

L'histoire de la réception des théories de Jean-Philippe Rameau par ses contemporains, musiciens ou philosophes, a déjà fait l'objet de maints travaux. L'édition monumentale du corpus de la théorie ramiste par Erwin R. Jacobi[1] inclut une somme importante de revues de presse, articles ou monographies critiques parues du vivant du grand théoricien. Le débat avec les encyclopédistes – d'Alembert, Diderot, Rousseau, a été particulièrement souvent traité[2].

Le document que nous présentons ici n'avait cependant pas jusqu'à présent retenu l'attention des spécialistes. Il s'agit d'un manuscrit anonyme intitulé *Réponse à la critique des chiffres de Corelli*, et se trouvant dans les papiers de Jean-Jacques Rousseau déposés à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel[3]. Nous pensons être en mesure d'attribuer de manière certaine ce texte au compositeur et théoricien Charles-Henri Blainville. Resté inédit, ce document constitue une réaction contre le vingt-troisième chapitre du *Nouveau système de musique théorique* publié par Rameau en 1726. Dans ce chapitre, Rameau s'était livré à une attaque en règle contre le chiffrage de la basse des Sonates pour violon opus 5 de Corelli[4]. Répondant point par point aux critiques de Rameau, Blainville se fait le défenseur d'une écriture libre de la basse continue, refusant de la soumettre systématiquement aux règles ramistes d'enchaînement de la basse fondamentale.

1 *Jean-Philippe Rameau complete theoretical writings*. Edited by Erwin R. Jacobi. S. l., American Institute of Musicology, 1967–1972.

2 Pour une bibliographie détaillée, on se reportera à Donald H. Foster: *Jean-Philippe Rameau: a guide to Research*. New-York, Garland, 1989. Parmi les travaux plus récents, retenons la monographie de Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightement*, Cambridge University Press, 1993.

3 Fonds DuPeyroud, cote Ms R 76. Ce manuscrit est constitué de trois folios de format 37 x 25 cm réunis en un cahier. Nous remercions vivement Mme Schmidt-Surdez, conservatrice du fonds, qui nous a autorisé à consulter et à transcrire ce document.

4 Le paradoxe veut que le chiffrage transcrit par Rameau dans sa critique diffère sensiblement de celui de l'édition originale (Roma, Gasparo Pietra Santa, 1700); il ne saurait donc être attribué à Corelli. Les éditions et contrefaçons de l'opus 5, sans doute l'oeuvre la plus diffusée du XVIIIème siècle, sont très nombreuses. Nous ne pouvons déterminer avec certitude à partir de laquelle travaillait Rameau. Il pourrait s'agir d'une des éditions parues à Amsterdam, chez Estienne Roger dès 1700 ou chez Michel Charles le Cène dès 1717.

La vie de Blainville est fort mal connue. Les quelques éléments biographiques que nous possédons sur lui, toujours de seconde main, sont sujets à caution. Ses oeuvres musicales sont en grande partie perdues. Né «dans un village près de Tours» en 1711, mort à Paris autour de 1777[5], Blainville, homme de culture et d'intérêts variés a déployé une activité très diversifiée de maître de musique, compositeur, historien, philologue, théoricien et esthéticien de la musique.

La première trace de son activité parisienne date du 1er novembre 1741, jour où le Concert Spirituel donne sous son nom un *Double quatuor symphonique*, transcription de l'opus 1 de Tartini[6]. Dès 1751, il est protégé par la marquise de Villeroy[7], sa principale dédicataire. La personnalité peu connue de cette amie des arts et femme de lettres mérite que l'on s'y attarde un instant. Son mariage précoce avec l'héritier d'une des plus noble famille, Gabriel-Louis-François de Neufville, marquis de Villeroy[8], ne semble pas avoir été heureux. Cette union la rapprochait cependant d'un des plus brillants salons de la capitale, celui de la duchesse de Boufflers, la protectrice de Rousseau. La marquise de Villeroy tenait son propre salon dans sa maison de la rue de Varennes[9], où Blainville a pu faire entendre ses oeuvres, en particulier ses nombreuses cantatilles. Ce salon devient très actif dès 1766, année où, ayant pris le titre ducal, les nouvelles prérogatives de cette femme d'esprit lui laissèrent toute liberté de donner des spectacles théatraux. Elle s'attachera en particulier à soutenir l'activité de la célèbre comédienne Mlle Clarion.[10]

5 Dans sa *Biographie universelle des musiciens*, Fétis le donne cependant comme mort à Paris en 1769.

6 Il pourrait s'agir de l'arrangement édité plus tard sous le titre: *Concerti grossi con due Violini, Viola e Violoncello di Concertino Obligati, e due altri Violini e basso di Concerto Grosso. Da Carlo Blainville. Composti della Prima e Seconda parte dell'Opera Prima Di Giuseppe Tartini*. Paris, Le Clerc le Cadet, Le Clerc, Boivin, s. d. L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale (cote mus Vm7 1697) contient le catalogue Le Clerc numéro 130 de Lesure et Devriès. (Anik Devriès et François Lesure: *Dictionnaire des Editeurs de musique française: des origine à environ 1820*. Genève. Minkoff, 1979), ce qui permet de dater cette parution entre 1750 et 1752.

7 Jeanne Louise-Constance d'Aumont, né le 11 février 1731, fille de Louis-Marie-Augustin, duc d'Aumont, et de Victoire-Félicité de Durfort-Duras. En 1751, Blainville compose un *Bouquet à Madame la Marquise de Villeroy*, conservé en manuscrit à la BN sous la cote Vm6 34.

8 Gabriel-Louis-François de Neufville, né en 1731, fils de François Camille de Neufville-Villeroy, duc d'Alincourt. Devenu marquis puis (à la mort de son oncle Louis-François Anne en 1766) duc de Villeroy, il périt sous la guillotine en 1794.

9 Cf. Gabriel Mareschal de Bièvre: *L'Hôtel de Villeroy et le Ministère de l'Agriculture*. Paris, s. n., 1925

10 Une lettre de Mme du Deffant citée par Gabriel Mareschal de Bièvre (op. cit.) la décrit ainsi: «Cette femme ne vous déplaira pas, c'est le tintamarre personnifié; elle ne manque pas d'esprit, elle pourrait être étourdissante et fatigante à la longue, mais on ne la voit qu'au passage, elle a tant d'affaires, tant de mouvement! C'est un ouragan sous la forme d'un vent coulis.»

La marquise de Villeroy possède une bibliothèque considérable dans laquelle la musique occupe une large part[11]. Pour la rédaction de ses propres écrits de théorie et d'histoire de la musique, Blainville a ainsi accès à des ouvrages rares, en particulier à des traductions d'auteurs grecs et latins spécialement commanditées par sa protectrice[12].

Le premier ouvrage théorique de Blainville, intitulé *Harmonie théorico pratique*, sort des presses de Ballard en 1746. L'avertissement mis en frontispice nous introduit d'emblée dans le vif des préoccupations de l'auteur:

> Le But que je me propose dans cet Ouvrage, est de raprocher la Théorie moderne de Mr Rameau, de la Pratique ancienne & ordinaire, ou telle si l'on veut que celle de Corelly: parceque je crois qu'à bien des égards, il pourroit résulter des deux, un tout utile & solide.
>
> Je commence donc par le Systême de la Basse-Fondamentale, que je regarde en quelque façon, comme le Fondement des Regles qu'on trouve dans la suite; et lorsqu'il s'agit de la Composition à 4 & 5 Parties, je détermine l'Harmonie par les Progressions de la Basse-Continue, qui se trouvent souvent indépendantes de la Basse-Fondamentale, Regles que je regarde comme les plus importantes à connoître; car le plus habile ne seroit-il pas celui qui sauroit l'Harmonie naturelle dans tous les cas possibles: aussi j'ai taché d'éclaircir les plus considerables et les plus ignorées. Enfin, un peu de Théorie et beaucoup de pratique, c'est le conseil & le livre que je donne. [p. ii]

Le débat s'articule d'emblée autour de trois oppositions: pratique ancienne versus théorie moderne, Corelli versus Rameau, basse continue versus basse fondamentale. Bien qu'en adoptant en principe la théorie ramiste, l'auteur lui dénie cependant un pouvoir explicatif absolu en affirmant que les règles traditionnelles de conduite de la basse continue gardent un rôle à jouer, la nouvelle théorie trouvant une limite à sa pertinence. L'ouvrage fera l'objet d'un commentaire sympathique dans le journal de Trévoux:

> C'est un traité de composition de Musique, fait par M. Blainville, avec beaucoup de netteté & de précision. L'Auteur paroît concis dans toute sa maniere. Dix lignes d'avertissement sont toute sa Préface. Il y déclare que son but est de rapprocher

11 Expropriée par la révolution, cette bibliothèque a été incorporée aux fonds de la Bibliothèque Nationale. Un catalogue des auteurs se trouve sous la cote ms fr n. a. 321. Parmis les compositeurs et théoriciens de la musique, cette liste mentionne Bemetzrieder, Burette, Cambini, Campion, Campra, Charpentier, Dandrieux, Destouches, Diderot, Geminiani, Ghérardi, Lully, Martini, Mondonville, Philidor, Rameau (10 entrées) et Rousseau.

12 Cf note 26.

la Théorie moderne de M. Rameau, de la pratique ancienne & ordinaire, telle que celle de Corelly. Il seroit à souhaiter que l'Auteur eût un peu mieux tenu cette parole, & qu'après une simple exposition fort abregée des Principes les plus généraux de M. Rameau ou de tout autre, il en eût fait une vraie application détaillée à la pratique, dans laquelle il paroît un grand Maître, & qui ne l'a que trop gagné. On jugera de son Livre par ces mots succints. *Enfin un peu de Théorie & beaucoup de pratique, c'est le conseil & le Livre que je donne.* [1747, viii, pp. 1442–1456 (article LXXVII)]

L'*Harmonie théorico pratique* est un élégant résumé des théories ramistes; il s'agit du premier traité d'importance adoptant le système de Rameau, au moment où l'essentiel des écrits ramistes est déjà disponible[13].

Les historiographes ont surtout retenu de l'activité de Blainville son invention d'un troisième mode, ou mode mixte. Rappelons pour mémoire que le 30 mai 1751, le Concert Spirituel donne sous les auspices de l'Académie des Sciences une symphonie intitulée *Essay sur un troisième mode*. Nous ne reviendrons pas sur l'histoire de cette intéressante tentative, ni sur la confrontation subséquente avec le théoricien genevois Jean-Baptiste Serre[14]. Un point concerne plus directement notre sujet: à cette occasion en effet eu lieu le seul contact épistolaire avéré de Blainville avec Jean-Jacques Rousseau, circonstance à même d'éclairer la présence du manuscrit de la *Réponse* dans les papiers du philosophe:

Sur la demande de l'Abbé Raynal, Rousseau rédige une critique du concert du 30 mai dans le *Mercure de France* de juin 1751. Le philosophe y exprime beaucoup de sympathie pour cette expérimentation. La lettre suivante, également déposée dans le fonds DuPeyroud[15], nous indique que Blainville, peu de temps après, aurait tenté – sans succès – d'entrer en contact direct avec Rousseau:

13 I. e. le *Traité d'Harmonie*, paru en 1722, le *Nouveau système de musique théorique* de 1726, la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* de 1726 et la *Génération harmonique* de 1737.

14 Cf. en particulier Brenno Boccadoro: *Jean-Adam Serre: un juste milieu entre Rameau et Tartini?* in *Revue de Musicologie*, vol LXXIX / 1 (1993), pp. 31–62.

15 Neuchâtel Ms R 74, fol. 1–2, 4 p. publié in *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*. Ed. R. A. Leight. Genève puis Banbury, The Voltaire Foundation, 1965 (ci après *CC*) , lettre 164 [septembre 1751].

Monsieur
J'ay Rencontré Ces jours monsieur Diderot qui m'a temoigné que vous aviez quelqu'envie de mon Essay sur un troisieme mode, J'avais pris cette occasion de vous venir voir, mais on m'a dit chez vous que vous etiez a la Campagne et c'est bien fait à vous. Comme je Laisse toujours aller mon Esprit penser a son gré aujourdhuy sans m'embarasser de ce qu'il pensoit cy devant, voila de bonne fois Ce que je pense apresent sur le troisieme mode, Cet etre imaginaire.

Le mode majeur et mineur sont Ce me semble de meme essence en Melodie et en harmonie; moyennant une tonique, une soudoñte [sous-dominante], une doñte [dominante] tout chant quelqu'onque est tout de suitte défini et sa tierce majeure ou mineure acheve La décision. Cela est très clair, mais peut etre qu'etant de Ces Genies qui cherchent L'obscurité, jay trouvé Cela trop Clair. Quoy! me disois je a moy meme faudra t'il toujours qu'un chant soit subordonné a la tyrannie de ces trois nottes fondamentalles ut fa $_{6/5}$ sol $_{7}$, quelque fois par grace particulière, on ne lui permettra de sortir tant soit peu de cette prison journaliere qu'a La faveur d'une progression fond.[amentale] de 4te et 5te ut $_{1}$ fa $_{7}$ si $_{7ble}$. Ouais disois je encor pourquoy n'aurois je pas La Liberté de former tel ou tel chant Et d'en faire L'harmonie sans m'embarasser de Cette Conformité servile.

Distinguons d'abord Mode et Modulation, Mode tout chant emprunté d'une tonique annoncée ou suivie de la notte sensible, ce qui ne Laisse aucun doute; Modulation, tout chant quelquonque susceptible de differents modes successifs, indeterminez, Mais dont Le fil se denoüe a La fin de la Phrase.

Comme Le mode d'ut et de la me parurent trop determinez, celuy de mi parut me presenter La propriété que je cherchois, sa tierce, sa marche, la terminaison, tout me sembla en Luy m'offrir un etre different de[s] deux autres, point de grande 6te, de sensible; de tonique au Commencement, point à la fin, pour tout dire en un mot il me parut etre ce que je cherchois [:] un etre de modulation et non un mode effectif. Or je me dis encor en moi meme il est donc des chants dont la Melodie peut etre dans un Mode, et La Basse d'harmonie dans un autre. Cet être de musique peut exister et sera plutot un etre de Modulation que de Mode.

Les modes d'ut et de la, puisque Modes y a seront un Modele de mode, et mi de Modulation simplement, moyen qui me deliera Les liens qui me tenoient poings et mains garottez par la transe de tonique soudo[mina] nte $_{6/5}$ et do[mina]nte $_{7}$. Par ce seul moyen je pouray donc doresnavant aller a travers champs, et voler de mes propres ailes [...]

La graphie de cette lettre présente des similitudes évidentes avec celle du manuscrit de la *Réponse*. L'emploi inconsidéré des capitales, en particulier, est caractéristique de la rédaction manuscrite de Blainville.

Rousseau devait accueillir sans doute d'une oreille réceptive les protestations de Blainville envers la «tyrannie» des progressions fondamentales, dont la «transe» tient «poings et mains garottés». Cependant, il convient de préciser qu'en septembre 1751, la guerre entre Rousseau et Rameau n'est pas encore ouvertement déclarée. Ainsi, les articles sur la musique écrits par Rousseau

pour le premier volume de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, volume paru en juin de la même année, sont loin d'être déjà ouvertement polémiques[16].

Blainville a t'il rencontré Rousseau à une autre occasion? Un passage d'une lettre datée du 10 décembre 1767, de Marie-Madeleine de Brémond d'Ars, marquise de Verdelin à Rousseau semble le nier:

> [...]. D'alembert dit qu'il n'y a Sur la musique que Votre ouvrage[17] a Ce que j'ai ouy repetter a mde Jáuffrin, enfin C'est à qui vous rendra justice Et hommage. Je me Suis Chargée de Vous faire passer Ceux de mr Blinville, il Sent qu'il Est doux de Vivre dans Un Siecle qui a produit Un homme Comme Vous. Helas Sy Vous aviés pu Vous rejoindre quels avantages pour L'histoire de la musique qu'il a donné au public[18] et pour la chose en elle même. [...] (*CC*, lettre no 6152)

La *Réponse* de Blainville, que nous publions ici, constitue un élément d'appréciation essentiel pour l'étude de la réception des théories ramistes et d'une éventuelle influence des positions théoriques de Blainville sur la pensée de Rousseau. Malheureusement, les éléments font défaut pour tenter de dater avec quelque précision la rédaction de ce document[19]. Le texte lui-même, par sa référence à l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau, indique une rédaction postérieure à la première représentation de l'opéra en 1737. Nous estimons probable que cette rédaction soit antérieure à 1754, date de la seconde représentation de *Castor et Pollux*, dont la réception triomphale – mettant pratiquement fin à la querelle des Bouffons – aurait sans doute rendue vaine la rédaction d'une critique ouverte.

Nous avons opté pour une mise en regard du texte de Blainville avec celui de Rameau. Notre transcription du manuscrit de Blainville tient compte autant que possible de l'emploi, parfois indistinct, des lettres capitales. Blainville utilisant indifféremment le point pour la virgule, nous avons rétabli une ponctuation qui ne laissait persister pratiquement aucun doute significatif. Nous avons opté pour une transcription moderne des exemples musicaux, cette réécriture permettant de gagner considérablement dans la facilité de lecture.

16 Cf. notre article *Rousseau et la théorie Ramiste* in Jean Jacques Rousseau: *Oeuvres complètes*, vol. V, pp. 1664–1693 (Paris, Gallimard, 1995)

17 Il s'agit du *Dictionnaire de musique*, paru la même année.

18 *Histoire générale, critique et philologique de la musique dédiée à Madame la duchesse de Villeroy*. – Paris, Pissot, 1767.

19 Ainsi, le manuscrit conservé à Neuchâtel ne présente qu'un filigrane ténu et quasi illisible, qui n'est d'aucun secours.

Blainville : *Reponse a la Critique des chiffres de Corelly*

[f° 1 r°]

que conclure de toutes ces dissertations ou nous jettent les differentes Opinions ou l'on est a present sur les vrays Elements de l'harmonie. [biffé : elle] [ajout : qui] semble estre dans une Crise ou il me paroit difficille de la tirer. Les uns Rejettent l'Ecole de Corelly pour suivre celle de l'auteur de la Basse fondamentalle. Les autres font de l'harmonie Et se croyent en droit de suivre leur Oreille pour guide. Ceux cy ne voudroient que des Regles simples, ou la Metaphisique n'eut aucune part. [ajout : Ceux la au contraire ne croyent de vérités que dans des Elements philosophiques.] Pour moy aucun de ces partys ne me semble Raisonnable.

Dans tout art il faut des principes, Ainsy la sensation trompeuse de l'oreille et des Regles ne suffisent point, quand on peut mieux faire. [ajout : mais néanmoins les philosophes ne nous imposeront des loix [,] nous autres artistes [,] principaux juges des Confections de notre art].

Corelly etoit un grand harmoniste, et son Talent surtout etoit d'etre Correct c'est ce qu'on ne peut luy Refuser, Cependant je crois qu'il aurait peut estre adopté telles, ou telles Lumieres que donne la Basse fondamentalle, Mais je ne crois pas aussy qu'il l'eut suivie en tout Aveuglement.

L'auteur de la B. F. nous a donné d'Excellentes choses, mais ayant trop suivy l'Etude mathematicophisique de l'harmonie et donnant trop a ces principes philosophiques et a la mechanique des doigts pour L'accompagnement du clavecin, il a adopté un genre d'harmonie trop Resserré par la B. F. il s'est fondé sur ces moyens comme principaux sans examiner a fonds les autres musiques dans leur Entente d'harmonie qu'il a crû devoir fronder parcequ'elle ne se Raportoit pas au Systeme de la Basse fondamentalle. Et il n'a crû devoir mieux faire que d'attaquer les chiffres de Corelly pour assurer sa victoire par la Deffaite de ce grand homme. Aussy comme cette Critique est de Consequence pour les veritez harmoniques c'est pour en faire voir la fausseté au public que je prends La Deffense de Corelly. Ses chiffres sont simples, point trop charges, conformes a la Belle harmonie, tels que peut Exiger le produit de quatre ou cinq parties, c'est tout ce que peut demander l'accompagnement. Mais loin d'être content de cette manière, on l'a surchargé, herissé de chiffres, Et Cela parceque la Mechanique des doigts et la Basse Fond. y trouvoient

[Rameau : *Nouveau système de musique théorique*, p. 94]

CHAPITRE VINGT-TROISIÈME

Exemples des erreurs qui se trouvent dans les Chiffres du cinquiéme Oeuvre de Corelly.

I. marquera la premiere *Sonate*, 2. la deuxiéme, &c. *Ad.* avec un point marquera le premier *Adagio*, & avec deux points, ainsi *Ad.*. il marquera le deuxiéme *Adagio* : il en sera de même de *All.* ou *All.*. pour marquer le premier ou le deuxiéme *Allegro*.

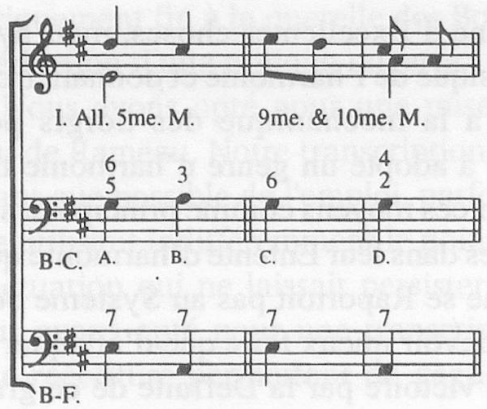
M. signifiera *Mesure* ; B-F. *Basse fondamentale*, B-C. *Basse-Continuë*; & les autres Lettres renvoyront aux Notes des Exemples marquées des mêmes Lettres.

[p. 95]

On verra par la B-F. mise au-dessous de la B-C. de Corelly, les veritables Accords qui doivent s'y trouver, en consequence de la *Liaison* que le progrès fondamental de *Quinte* doit entretenir le plus naturellement dans chaque *Modulation* ; ce progrès ne pouvant y être interrompu qu'après un *Son principal*, excepté dans des *Cadences rompuës* ou *interrompuës*, dont nous avons parlé au Chapitre VII, *page* 41.

Nous allons voir que Corelly s'est bien moins guidé par connoissance, que par les Intervales que son oreille luy a fait pratiquer entre le *Dessus* & la *Basse*, lorsqu'il a chiffré les Accords que cette Basse doit porter.

EXEMPLE.



Puisqu'il y a même fond d'Harmonie dans ces deux differens progrès d'A à B., & de C. à D. : donc les Notes A. & C. devoient être chiffrées de même : mais apparemment que Corelly n'en a jugé que sur le *Dessus*, qui fait la *Sixte* & la *Quinte* de la Note A.[20], pendant qu'il ne fait que la *Sixte* de la Note C. ; Comme cela paroît encore dans plusieurs autres endroits du même All. & ailleurs.

Tournez S.V.P. pour les Exemples suivants

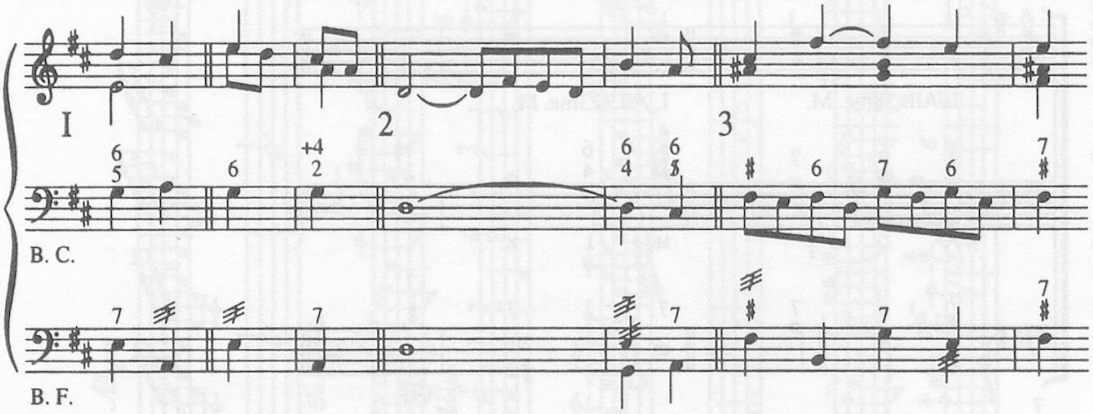
20 Notons que l'édition originale des Sonates (Rome, 1701) ne porte sur cette notte A qu'un chiffrage 6.

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 1 r°]

leur compte. Cependant si l'on eut vû les Concertos de Corelly en partition [21], et qu'on eut discerné a fond l'Entente de son harmonie, on se seroit bien gardé je crois de donner dans un pareil Travers ; et au lieu des Erreurs qu'on a voulû prêter a cet auteur on y auroit decouvert des veritez Lumineuses, capables de servir de Base à [biffé : la vraye] l'harmonie la plus correcte. En vain on voudroit dire qu'on a pretendu attaquer que les chiffres [:] cela n'est point possible [;] quiconque attaque les chiffres d'un Musicien aussy scavant attaque son harmonie. on ne connoissoit point les phrases dont on a voulû parler Et au lieu des veritez simples qu'elles contenoient, on nous a glissé très philosophiquement des [biffé : illisible] [ajout : erreurs d'autant plus dangereuses, qu'elles se montrent sous l'apparence des verites les plus solides.]

[f° 1 v°]

Reponse a la Critique des chiffres de Corelly

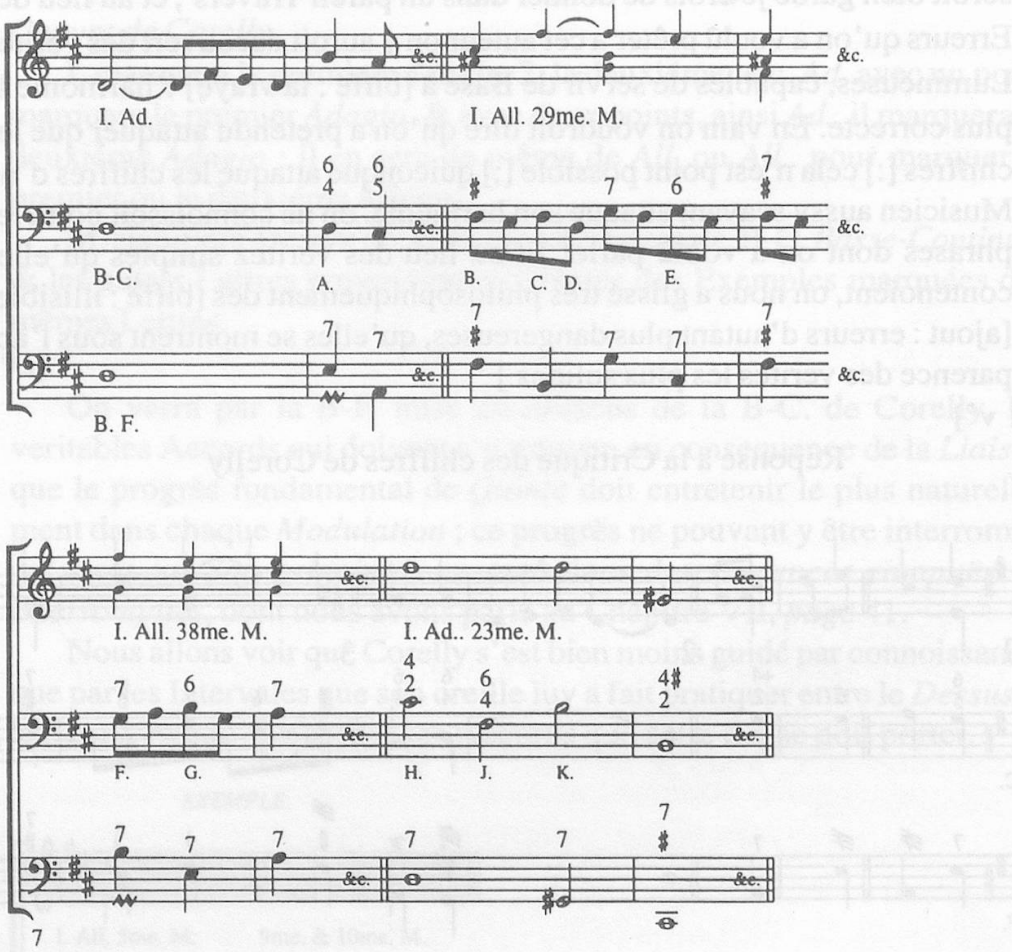


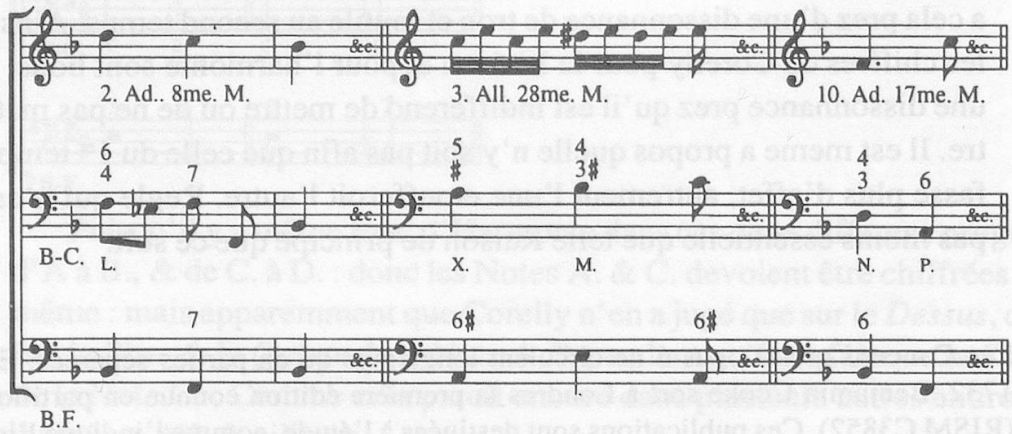
I dans ce premier article la Basse Fondament. est fort bonne pour la Liaison a cela prez d'une dissonnance de trop et inutile au second temps. Ainsy les chiffres de Corelly pour la Liaison et pour l'harmonie sont bons, a une dissonnance prez qu'il est indifferend de mettre ou de ne pas mettre. Il est meme a propos quelle n'y soit pas afin que celle du 1er temps fasse plus d'effet, autrement l'une etoufferoit l'autre. Regle qui n'est pas moins essentielle que telle Raison de principe que ce soit.

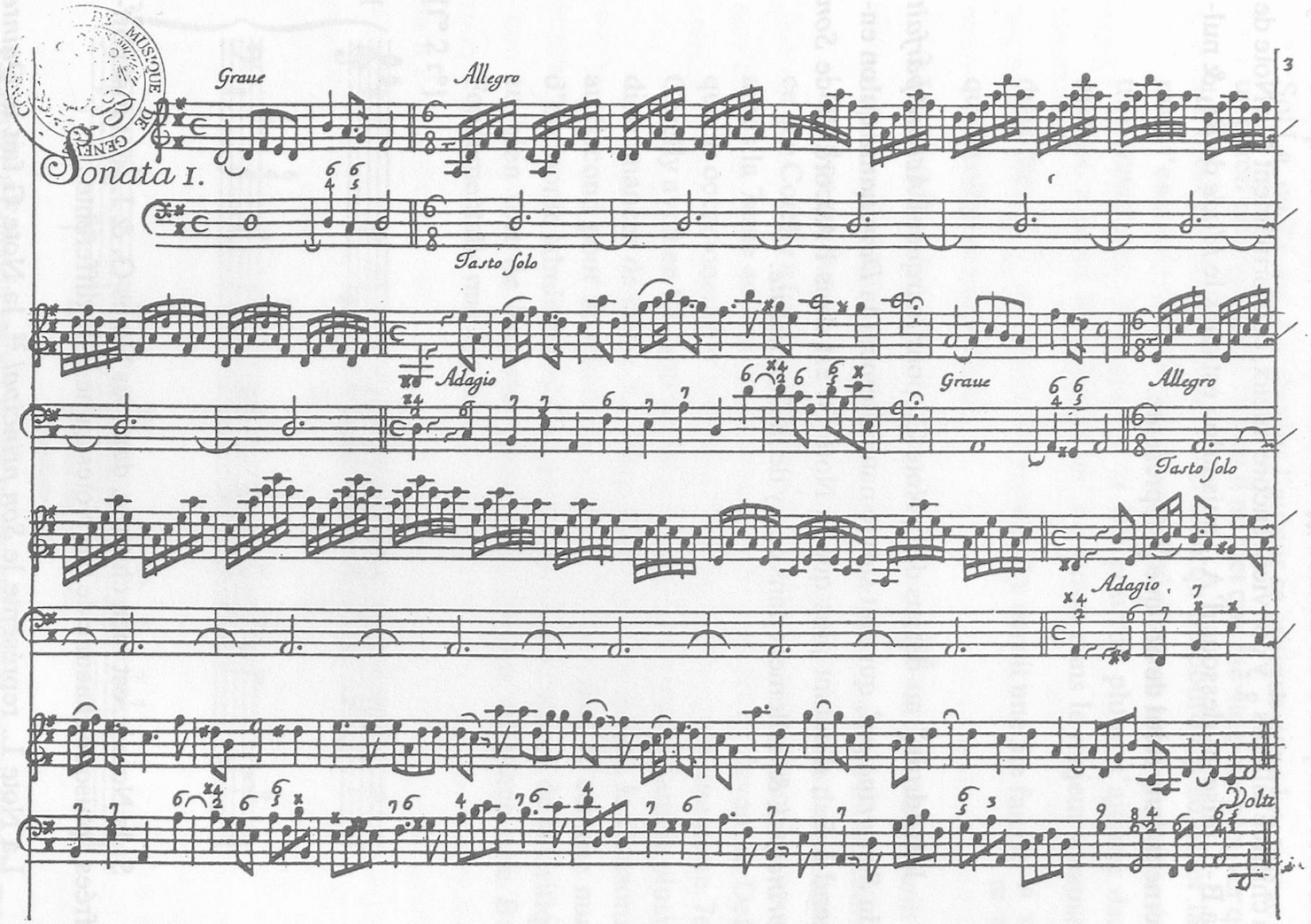
21 Les Concerti grossi opus 6 ne circulent longtemps qu'en parties séparées. En 1732, Benjamin Cooke sort à Londres la première édition connue en partition (RISM C3852). Ces publications sont destinées à l'étude, comme l'indique l'intitulé d'une réimpression de Walsh légèrement postérieure (RISM C3854, 1735) : *The score of the twelve concertos [...] these compositions, as they are now printed in score, are of great advantages to all students and practitioners in musick [...]*. Ces éditions en partition semblent avoir été peu diffusées en France : le RISM n'en signale aucun exemplaire conservé dans les bibliothèques parisiennes.

[Rameau : *Nouveau système*, p. 96]

Autres Exemples sur le même sujet







Arcangelo Corelli: Sonate op. 5. Roma : Gasparo Pietra Santa, 1700.

[Rameau : *Nouveau système*, p. 97]

Bien qu'on puisse donner l'Accord de $\frac{6.}{4.}$ à la Note A., conformément à la B. F. marquée d'un Guidon au-dessous d'A. ; l'Accord que Corelly a chiffreé ailleurs $\frac{4.}{2.}$ y convient encore mieux, conformément à la Note de la B-F. mise au-dessous d'A. ; puisqu'on est dans le *Mode* de *Ré*, & nullement dans celui de *Sol* que $\frac{6.}{4.}$ représente.

Il faudroit $\frac{6.}{4.}$ au-dessus de la Note C., pour marquer l'*Accord parfait* du *Son principal*, qui doit suivre naturellement la *Dominante* qu'on entend à B. ; d'autant plus que la Note D. est dans l'Accord de ce *Son principal*, & nullement dans celuy de la *Dominante*.

Si la Note L. est bien chiffrée, donc les Notes G. & J. sont mal chiffrées ; puisque chacune de ces Notes a une B-F. differente.

La Note L. représente le *Son principal* [22], la Note G fait la *Quinte* d'une *Dominante*, & la Note J. en fait la *Tierce* : donc chacune de ces Notes doit être chiffrée proportionnellement à l'Accord du Son fondamental qu'elles représentent, & conformément à la manière de chiffrer

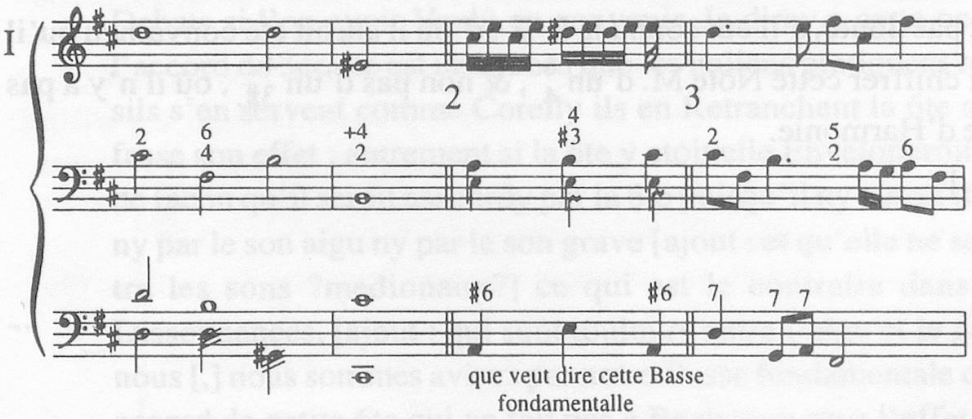
22 En fait la *quinte* du son principal, comme il apparaît dans la phrase suivante.

[Blainville : *Reponse,* suite du f° 1 v°]

2 quoyque La Syncope se trouve icy au 1er temps, on a tort de reprendre l'accord de $\frac{6te}{4te}$ et d'y vouloir adjouter la 2de. Cette Liaison est libre Re Sol La, ou Re, mi, La. de plus l'auteur se critique donc luy meme dans un pareil exemple page 105 ou il ne met que 6te 4te pour prouver que la 4te n'est pas dissonnante. il dit bien qu'on pouroit y adjouter la 2de mais l'exemple n'en dit rien. il auroit pû dire a ce sujet que la 6te 4te est trés bonne dans le majeur et la 2de pourroit plutot s'ajouter dans le mineur, a cause de la dureté qu'il y auroit dans le majeur a cause des deux 5tes $\frac{la\ si}{re\ mi}$ au lieu qu'au mineur il y auroit une 5te fausse $\frac{la\ si\flat}{re\ mi}$ ce qui seroit plus supportable.

3 Icy Corelly a Entendu faire un sens finy | a $\frac{la\sharp}{fa}$ | et au changement modulation par | Re Sol | plutot que de rester dans la meme modulation par | fa si | ce qui seroit monotone. il y a bien plus de finesse dans L'autre [,] ce que Corelly a fort bien senty. A l'egard de La petite 6te qu'on voudroit après la 7eme au lieu de la sixte simple, j'ay dit cy devant le Deffaut quelle occasionerait d'autant qu'il y [a] encor après une autre 7eme. Corelly avoit en Recommandation de ne faire presque jamais plusieurs dissonnances de suitte. La Dissonnance au 1er temps, la Consonance au Second pour la sauver et preparer la Suivante. C'est une nuance d'harmonie admirable si l'on peut dire [,] que l'auteur de la Critique a eu bien tort de Rejetter pour nous donner en place une Basse Fondamentalle mal digerée.

[f° 2 r°]



I Corelly a Entendu sauver la 2de au second temps ; aussy dans la mesure a trois temps les dissonnances doivent etre sauvees au second temps [,] et pour lors le troisieme [ajout : si l'on veut] est compté pour rien [ajout : c'est une Regle generale]. On a pris le Change en ne la sauvant qu'au troisieme ce qui fairoit trop languir l'oreille pour la definition d'une

[Rameau : *Nouveau système*, suite de la p. 98]

adoptée par Corelly : Il faut par consequnt $\frac{6.}{4.}$ pour une Note qui est à la *Quinte* au-dessus d'un *Son principal*, comme à L ; $\frac{4.}{3.}$ pour une Note qui est à la *Quinte* au-dessus d'une *Dominante*, ou qui est à la *Tierce* au-dessus d'une *Sous-dominante*, comme à N. ; & $\frac{6.}{5.}$ pour une Note qui est à la *Tierce* au-dessus d'une *Dominante*, comme à A. du premier Exemple de la *page* 95.

Si la Note P. est bien chiffrée, donc la Note E, & la Note C. de la *page* 95, son mal chiffrées ; puisque chacune de ces Notes représente un different Son fondamental, ou du moins en est à une differente distance : il faut par conséquent 6. pour une Note qui fait la *Tierce* d'une *Son principal*, comme à P. ; $\frac{4.}{3.}$ pour une Note qui fait la *Quinte* d'une *Dominante*, telle qu'est la Note E. ; & $\frac{6.}{5.}$ pour une Note qui fait la *Tierce* d'une *Dominante*, telle qu'est la Note C. de la *page* 95.

Si $\frac{4.}{3.}$ est bien chiffré à N., donc il est mal à M. ; & d'autant plus mal, que l'Accord ainsi désigné $\frac{4.}{3\sharp.}$ il ne vaut absolument rien : & c'est d'une pareille faute qu'on peut juger de la difference qu'il y avoit entre la science & la sensibilité d'un aussi excellent Musicien que Corelly.

Si cet Auteur eut scû que de deux Notes en degrez Diatoniques qu'embrasse un seul *Tems* de la *Mesure*, on est maître de faire porter Harmonie à celle qu'on veut, il auroit vû que des deux Notes du *Dessus* qui marchent avec la Note M., celle qui fait la *Quarte* devoit être choisie pour l'Harmonie ; il l'auroit même senti, s'il eut pû faire reflexion, & il n'en auroit pas douté, s'il eut connu la B-F. ; d'où il auroit été convaincu qu'il falloit chiffrer cette Note M. d'un $\frac{6.}{4.}$, & non pas d'un $\frac{4.}{3\sharp.}$, où il n'y a pas ombre d'Harmonie.

[...]

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 2 r°]

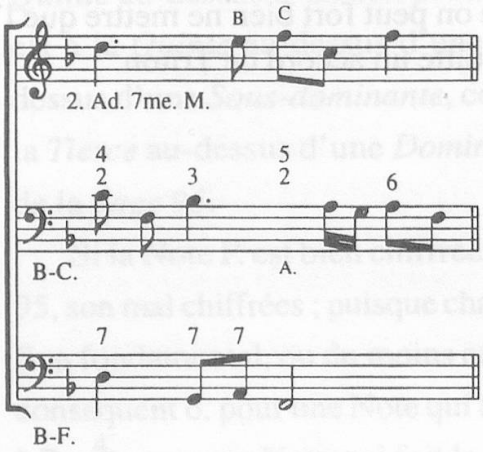
dissonnance. On voudroit ensuitte adjouter une dissonnance ce qui ne peut etre par la Raison de l'alternative de la Dissonnance et de la Consonance. Raison par la quelle on peut fort bien ne mettre que l'accord parfait après vu qu'il y a ensuitte un accord de Triton.

2 icy on n'a point du tout conçu qu'il y a un mi permanent qui Represente un accord de point d'orgue dont le fond est 7eme Superfluë 3ce 5te sur la tonique permanente dans le Dessus [23]. Corelly en a fait un accord de 3ce majeure et 4te sur la do[mina]nte et il en Retranche la 6te qui faisoit avec la 3ce majeure une 4te diminuée que les bons harmonistes ne font jamais quoyque cette 4te tireroit son principe du Renversement d'une 7eme ; de meme la 4te Superfluë qui donneroit par son Renversement une 5te diminuée, cette 4te ne se fait point. L'harmonie Renversée a donc ses privautez ses Regles particulieres, on aurait Evité bien des Debats si l'on avoit Voulû en convenir. Je diray a cette occasion que l'accord de 3ce 4te est un accord que les italiens pratiquent rarement ou sils s'en servent comme Corelly ils en Retranchent la 6te afin qu'elle fasse son effet ; autrement si la 6te y etoit elle Enveloperoit cet accord de facon qu'il seroit assourdy par la 6te puisqu'il ny auroit dissonnance ny par le son aigu ny par le son grave [ajout : et qu'elle ne serait qu'entre les sons ?medionaux?] ce qui est le contraire dans les autres Dissonnances, [ajout : qui sont toujours entre l'aigu et le grave]. Pour nous [,] nous sommes avisez par notre Basse fondamentale d'Etablir un accord de petite 6te qui ne fait pas a Beaucoup prez l'effet de 3ce 4te. Comme Corelly la pratique très souvent [,] c'est une difference qu'on a point sentie et qu'on luy critique fort mal a propos. On en revient toujours a la liaison de la Basse fondamentale, cette pesanteur uniforme

23 Soit l'accord mi-sol-si-ré#, au second renversement : si-re#-sol-mi.

[Rameau : *Nouveau système*, p. 99]

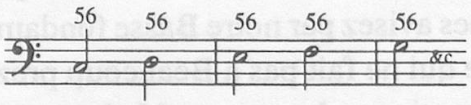
Exemple sur un autre Sujet.



Le *Point* de la Note A. qui fait *syncoper* cette Note, porte Harmonie ; & pour cet effet Corelly l'a chiffré d'un $\frac{5.}{2.}$: mais cette Note A. qui pour lors represente la *Dissonance*, & qui a déjà frappé avec la *Note sensible* B., ne peut subsister avec la Note C. qui est le *Son principal* annoncé par la *Note sensible* ; car toute *Dissonance* ne peut exister dans l'Accord où elle doit être *sauvée* : ainsi mal à propos cette Note A. *Syncope* en pareil cas ; & la Basse-Fondamentale nous fait voir que la Note qui suit A devroit être à la place du *Point* A.

Remarquer donc bien que tantôt les Intervales pratiquez par Corelly entre le *Dessus* & la *Basse*, tantôt l'habitude, comme est cette *Syncope* mal imaginée dans le dernier Exemple ; (car la *Syncope* étoit fort du goût de cet Auteur) & tantôt l'Oreille, l'ont bien plus guidé dans ses chiffres que sa connoissance ; puisque le même accord qu'il a pû appercevoir entre le *Dessus* & la *Basse*, ou qu'il étoit en habitude de chiffrer d'une certaine façon, ou que son Oreille luy a fait sentir en certains endroits, luy a échappé plus souvent qu'il ne l'a saisi à propos, laissant à part les Accords familiers où les plus foibles Musiciens ne se trompent gueres. Mais nous n'en demeurerons pas-là, & nous allons passer à d'autres remarques non moins importantes que les précedentes.

Que peut-on penser par exemple de cette maniere de chiffrer plusieurs Notes qui montent Diatoniquement !

EXEMPLE. 

où presque tous les 5. & tous les 6. doivent désigner chacun un Accord different, selon l'Exemple qui suit.

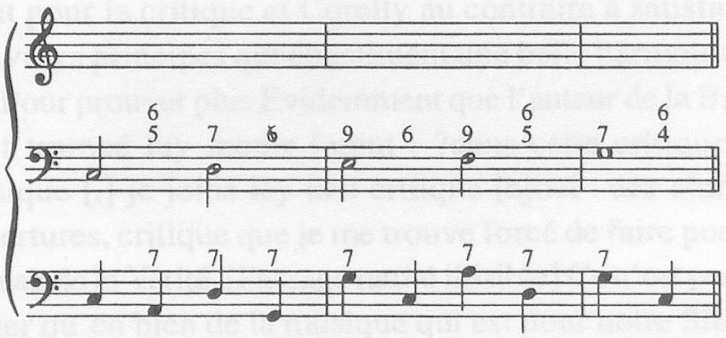
[Blainville : *Reponse*, suite du f° 2 r°]

qui gate l'harmonie au lieu de l'Embellir, comme sil ne suffisoit pas qu'un accord ait un de ses sons principaux pour faire sentir a l'oreille cette liaison sans donner toujours tous les sons d'un accord.

3.La notte Re porte harmonie, mais c'est la notte Re qui reste par le point meme et qui l'oblige a ne faire que l'accord parfait et ensuite $\frac{5}{2}$ [,] trop bien designé par les nottes du Dessus fa, ut pour qu'on en puisse Douter.

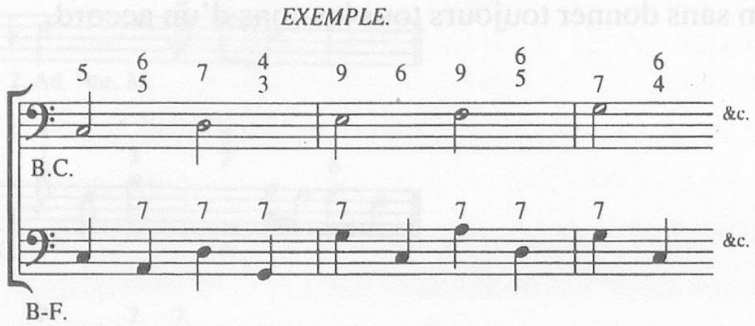
Que voudroit dire le sous Entendu de cette Basse Fondamentalle par Degres conjoints avec deux 7emes de suittes [;] je crois que son auteur seroit fort Embarassé d'en trouver la liaison. Car re ayant 7eme descend a sol. Ce meme sol ayant encor 7eme doit aller a ut comme presentant une progression harmonique de 7emes ou sil va a La, ce meme La doit avoir un accord parfait. Et que veut dire cette progression de La ayant 7eme qui descend a la tonique ; cette progression est totallement fausse. Qu'on ne vienne point icy se servir du terme de Licence car il ny a aucune quand il s'agit de la vraye harmonie ; quand meme quelle illusion de vouloir donner a un auteur une autre pensée que celle qu'il concevit. La notte sensible a ebloui elle passe comme [?partie foible?] du temps [:] c'est ce qu'on a point aperçu.

[f° 2 v°]



C'est icy ou la Basse fondamentalle deploye toutes ses Erreurs pour Embrouiller un passage qui chemine avec toute la clarté dont Corelly etoit capable. Ce passage selon Corelly est un Renversé de la progression

[Rameau : *Nouveau système de musique théorique*, p. 100]



Corelly avoit tous ces derniers chiffres en recommendation, pour désigner les mêmes Accords que ceux qui s'y trouvent prescrits par la B-F., & sans doute que s'il eut reconnu ces Accords, il les y auroit chiffrez, comme il l'a fait ailleurs.

Cette maniere de chiffrer selon Corelly est un faux-fuyant, dont presque tous les Musiciens profitent assez volontiers ; & par où l'on peut les taxer de ne sçavoir pas ce qu'ils ont pratiqué en pareil cas.

[...]

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 2 v°]

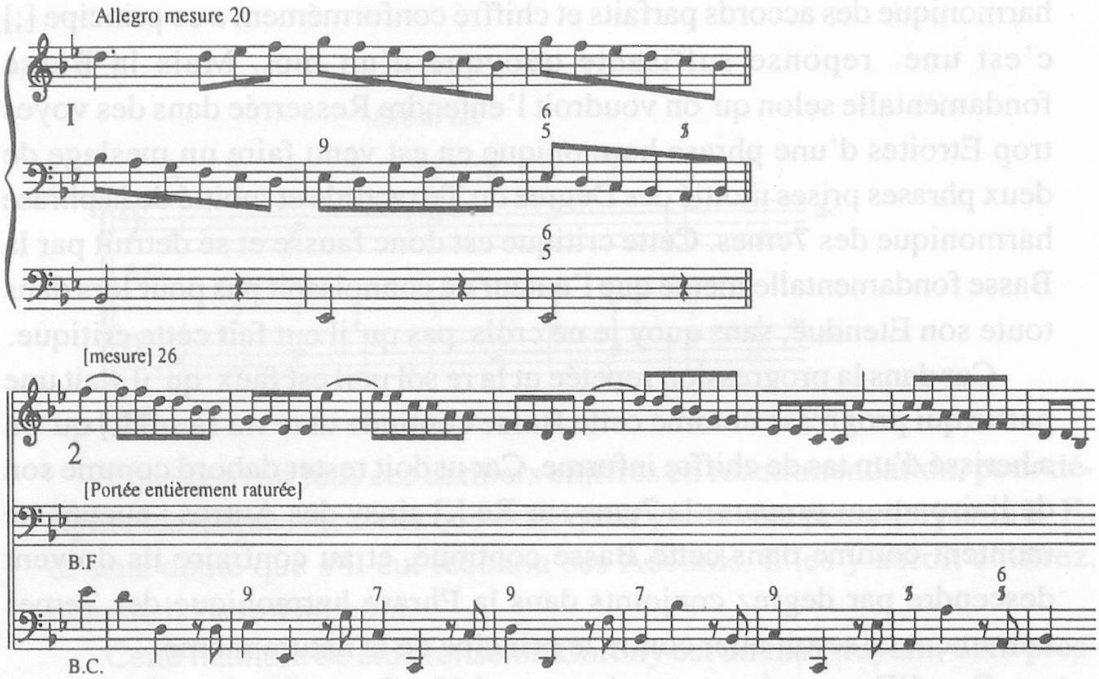
harmonique des accords parfaits et chiffré conformément a ce principe [;] c'est une reponse suffisante quoyque d'un mot. Mais la Basse fondamentalle selon qu'on voudroit l'entendre Resserrée dans des voyes trop Etroites d'une phrase harmonique en est venu faire un meslage de deux phrases prises moitié des Degrez du Tetracorde et moitié de la phrase harmonique des 7emes. Cette critique est donc fausse et se detruit par la Basse fondamentalle meme que l'auteur ne connoissoit pas pour lors dans toute son Etenduë, sans quoy je ne crois pas qu'il eut fait cette critique.

Car dans la progression repetée ut la re sol ut il est faux qu'il y ait une partie qui progresse comme cette Basse continüe ut re mi fa sol [,] qu'on a herissé d'un tas de chiffre informe. Car ut doit rester dabord comme son de liaison pour preparer la 7eme sur Re [,] ainsy des Autres : aucuns ne montent comme dans cette Basse continuë, et au contraire ils doivent descendre par degrez conjoints dans la Phrase harmonique des 7emes autrement ce seroit aller contre le principe de la nature meme.

Que d'Erreurs dans ce seul passage[.] La Basse Continue Raportée a la progression harmonique des accords consonants est fondamentalle elle meme [;] le progrez des nottes de cette Basse n'est point naturel a celle qu'on a voulû introduire. Les Dissonnances y sont mal preparées mal sauvées des 5tes des octaves de suitte le tout ne faisant qu'un amas confus de Dissonnances mal arrangees mises a Contretemps au lieu d'une progression simple telle que la nature nous la donne elle meme par les progressions indiquées par le Corps sonore. Ce qui presente a l'oreille autant de nottes autant de modes successifs. Au lieu que l'autre qu'on veut y suposer ne fait entendre que monotonie de modulation. quelle repete meme mal a propos. Ainsy manque de principe pour la progression manque de Regles pour les Dissonances mises a Contretemps, mal preparées, mal sauvées. Faute de progrez dans les sons de la Basse Continuë, manque d'effet pour la Modulation, manque d'oreille, de gout, et de discernement pour la critique et Corelly au contraire a satisfait dans ce passage aux vrays principes qui constituent une belle harmonie.

Pour prouver plus Evidemment que l'auteur de la Basse fondamentalle s'est trompé luy meme [ajout : ?dans cette critique?] dans sa propre musique [,] je joins icy une critique [ajout : des chiffres] d'une de ses ouvertures, critique que je me trouve forcé de faire pour tirer tout a fait le Rideau de la Verité. [Passage raturé illisible] Ce n'est pas que je ne pretende parler qu'en bien de la musique qui est pour notre Siecle ce que celle de Corelly etoit pour son temps. Mais j'entends parler seulement des chiffres qui pechent contre les principes tant de l'harmonie que de la Modulation.

[Blainville : *Reponse*, f° 3 r°] [24]



I d'ou peut venir cette 9eme sur le mi qui est entendu dans la mesure precedente qui a la rigueur empeche la liaison de cette 9eme dans cette suitte de croches qui coulent comme par imitation du Dessus a la Basse, est il Besoin alors de dissonnances. La Progression harmonique si mi peut s'en passer puisqu'au moment la modulation est censée passer de si en mi.

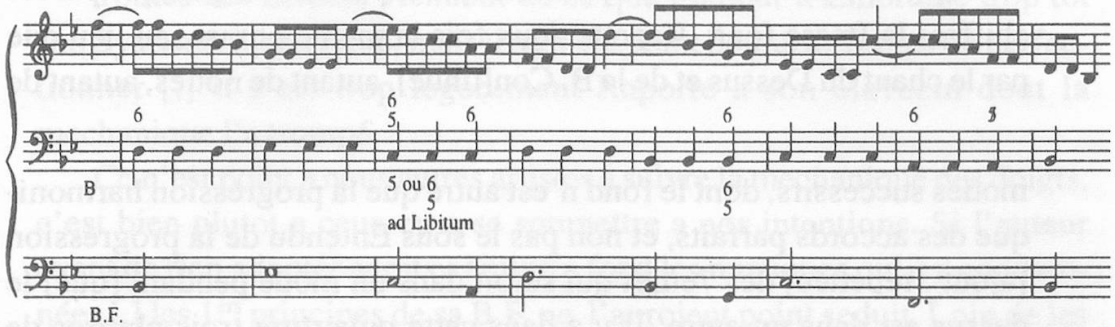
2 La progression harmonique de 7eme que l'auteur a voulu designer par la neuvième est fausse puisque le Dessus fait une modulation pendant que la Basse en fait une autre ce qui va se verifier. Toute fois qu'une notte fait une progression de 3ce ou 5te en descendant si la Phrase est suivie cette notte procede a une tonique par un Enchaisnement de modes non decidez mais successifs [25].

Le chant du dessus faisant fa, re, si, procede de fa en si ensuitte si, sol, mi, qui ne va pas plus loin procede de si en mi &c. telle est la chaisne de cette Phrase decidée a la fin par une notte sensible. La valeur des nottes, la mesure, decident encor de ces choix de modulation. C'est une mesure a trois temps qui peut avoir deux accords Differents. Pour debrouiller cette Phrase il ny a qu'a mettre la Basse la plus simple [;] tout se decouvre a l'instant.

24 Dans les parties supérieures de tous les exemples suivants, nous avons transformé pour la facilité de lecture la clef de sol première ligne en clef de sol seconde ligne.

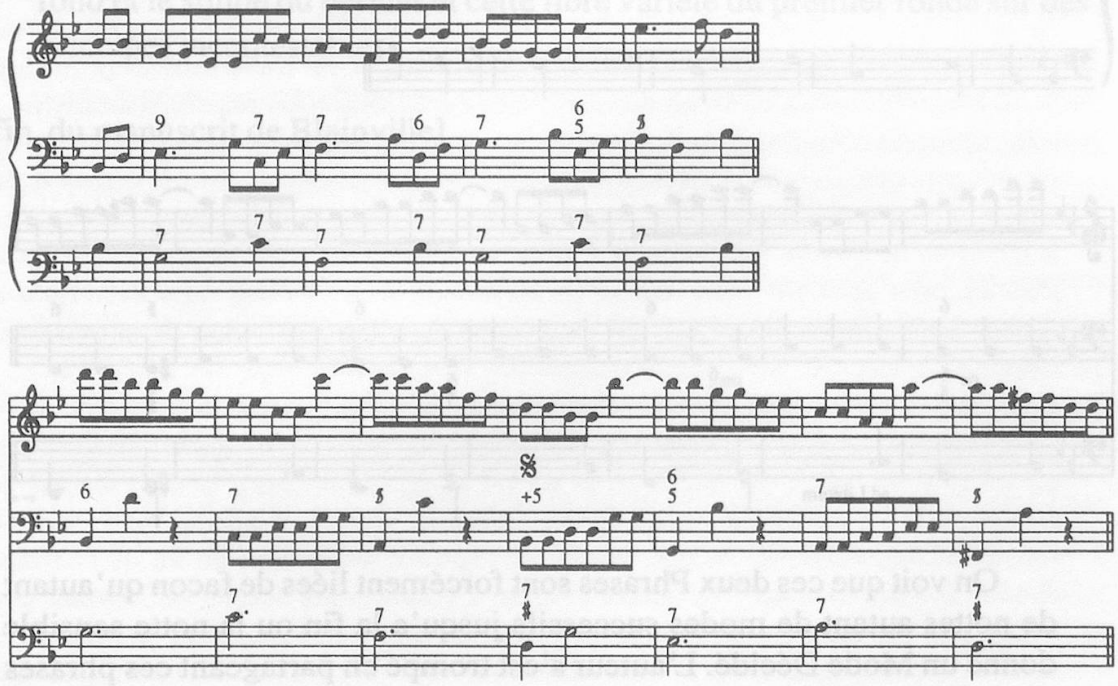
25 Il s'agit là d'une description originale de la marche harmonique, en tant que transition tonalement «non décidée» reliant deux zones de tonalité stables.

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 3 r°]



on ne peut disputer que ce ne soit la la vraye Basse. Celle de l'auteur est plus ingenieuse et fait plus d'effet mais elle est faite comme d'apres celle que je viens de mettre[.] La Basse fondamentalle se trouve d'elle meme et peut estre Entenduë sans crainte d'un mauvais effet elle est enchaisnée jusqu'au bout harmoniquement la Basse d'accord avec le Dessus [,] au lieu que celle qui Revient par les chiffres de l'auteur commence par un progrez de tierce et se termine par un progrez diatonique. elle est dans un mode pendant que le Dessus est dans un autre et ne pouvoit estre Entenduë sans que l'harmonie en souffre. Celle que je propose est harmonique [,] s'accorde avec la progression du Dessus et peut etre entenduë ; par droit de principe elle est donc de preference.

[f° 3 v°]

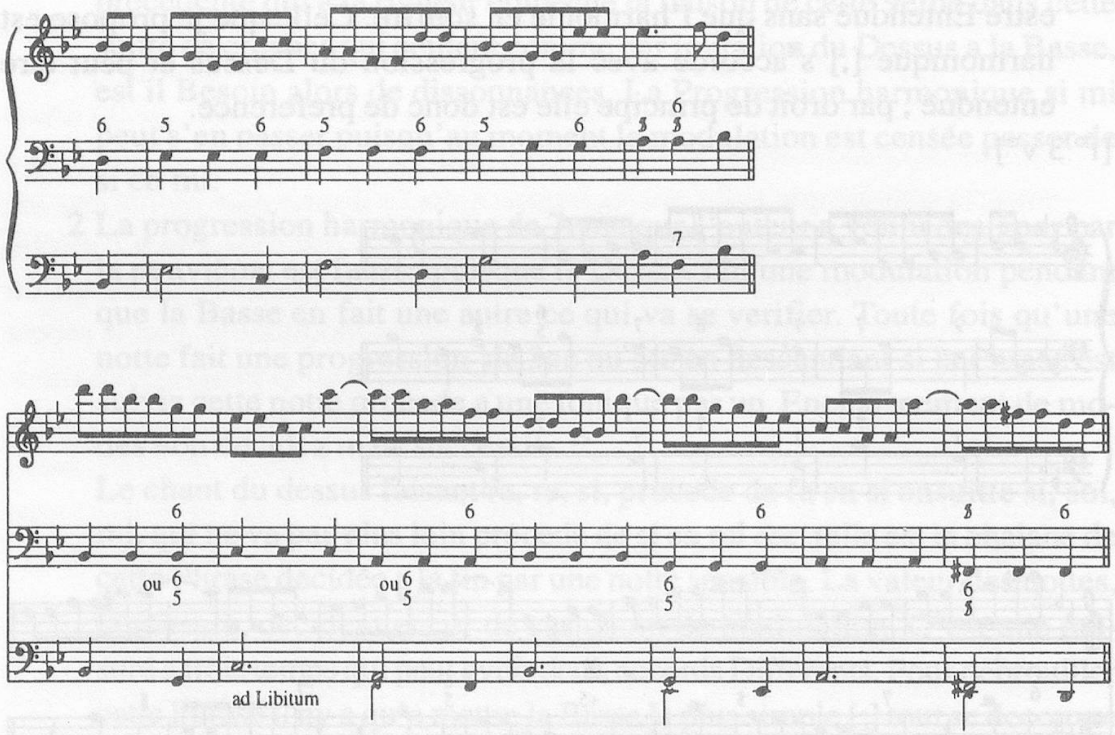


[Blainville : *Reponse*, suite du f° 3 v°]

I Cette phrase est encor moins passable que la precedente puisque par les chiffres la Basse fond. Repette deux fois la meme phrase, au lieu que par le chant du Dessus et de la B. Con[tinue]. autant de nottes, autant de

modes successifs, dont le fond n'est autre que la progression harmonique des accords parfaits, et non pas le sous Entendu de la progression [ajout : repettée] des 7emes qui seroit dans un mode pendant [que] le dessus est dans un autre. Il y a dans cette ouverture trois phrases de cette nature aussy condemnable lune que l'autre pour la Basse fondamentalle.

2 il y en a une autre de meme nature que la precedente ou il y a une erreur ℵ qu'on ne peut passer. Le chant du Dessus est dans le mode de si, pendant que le chiffre par une 5te superfluë donne a entendre le Mode de Sol. Pour verifier ces deux phrases il n'est que d'y mettre la Basse la plus simple [:] on verra que l'harmonie coulera d'elle meme et que la Basse fondamen. se trouvera la Basse continuë meme.



On voit que ces deux Phrases sont forcément liées de facon qu'autant de nottes autant de modes successifs jusqu'a la fin ou la notte sensible donne un Mode Décidé. L'auteur s'est trompé en partageant ces phrases en deux [,] ce qui l'a jetté dans l'inconvenient d'un Contresens de modulation par sa B. F. Sil ne s'etoit pas borné a la progression des 7émes il n'auroit pas tombé dans cet inconvénient.

[Blainville : *Reponse*, suite du f° 3 v°]

Toutes ces Erreurs viennent de ce que l'auteur a Embrassé trop tot son Systeme. Il a inventé, mais il ne s'est point donné le Temps de perfectionner [;] il s'est trop legerement Raporté a son clavecin dont la mechanique l'a trompé.

Ce n'est point a nous autres artistes a suivre la mechanique des doigts, c'est bien plutot a ceux cy a se soumettre a nos intentions. Si l'auteur avant de rien adopter avoit examiné a fond les musiques qu'il a condamnées [,] les 1ers principes de sa B.F. ne l'auroient point seduit. Loin de les Restraindre a des bornes si Etroites il auroit pensé a l'etendre autant qu'il étoit possible. Au lieu que l'ayant adoptée selon qu'elle s'est présentée elle a Banny les progressions harmoniques des accords consonants, de 9eme, 4te... Et dans les phrases de 2de et grande 6te elle n'a point fait Difference des accords Renversez de l'accord fondamental. De là s'en est suivy le Deffaut de modulation borné a la seule progression des 7emes et aux degres du tethracorde. Ce qui Renverse cette immense varieté du systeme de Corelly et des compositeurs de l'europe qui ont suivy son Ecolle. Non seulement il seroit dangereux pour la Richesse de notre art d'adopter cette B.F. telle qu'elle nous est donnée, mais encore il serait injuste et imprûdent de Rejetter des Routes si libres et si Etenduës pour en prendre de plus bornées. C'est a nous au Contraire par une Etude detachée de tout prejugé des deux Systemes d'en faire un seul qui ait le fond et le solide du dernier et cette libre varieté du premier fondé sur des principes incontestables.

[fin du manuscrit de Blainville]

Nous avons mentionné plus haut la similitude d'écriture entre le manuscrit de la *Réponse* et la lettre de Blainville à Rousseau. Pareille similitude graphique est apparente entre ces deux pièces et un troisième manuscrit, conservé à la Bibliothèque Nationale: intitulé *Abregé de tous les differents Systemes de musique*, il s'agit d'une première rédaction de l'*Histoire générale et philologique de la musique*[25]. Ce document, conservé parmi d'autres recueils manuscrits en provenance de la bibliothèque de la duchesse de Villeroy[26], propose des variantes significatives du texte définitif de l'*Histoire générale*, qui paraîtra en 1767. Ces variantes, qui se rapprochent de manière frappante du texte de la *Réponse*, permettent d'attribuer ce dernier de manière certaine à Blainville. Ainsi, si dans sa rédaction finale de l'*Histoire générale*, Blainville prendra pour cible de ses critiques un passage de la scène IX des *Talens lyriques*, la première version constituée par l'*Abregé* s'attaque, elle, au passage de *Castor et Pollux* déja mis à mal dans la *Réponse*:

> Ces obscurités, ces erreurs, ne se trouvent pas seulement dans le traité d'harmonie de l'Auteur de la B. f. mais même encor dans ces propres ouvrages de musique, deffauts que la necessité m'oblige de discuter.

25 Cote ms fr n. a. 6326. Le premier folio porte en titre: *Abregé de tous les differents Systemes de musique depuis l'Origine de cet Art j'usqu'au temps present, L'explication, L'Analyse critique et historique des Differents genres de musique, et des sortes d'instruments qui ont ete mis en usage par les Hebreux, Les Grecs, Les Romains, et les Orientaux. Les differences de ces systemes entr'eux, et avec Le notre, et particulièrement du Systeme des Grecs, et des Latins avec Celuy que nous avons adopté*. La rédaction en est de deux mains différentes: celle, soignée, d'un copiste et celle, reconnaissable, de Blainville. L'auteur mentionne, p. 164, que ce travail est le fruit de «l'etude suivie de 15: à 18: années de réflexion». En prenant comme date de départ la plus tardive la rédaction de *l'Harmonie Théorico-pratique* de 1746, cette indication implique que la rédaction de l'*Abregé* est antérieure à 1764. De larges parties du contenu, y compris les planches, sont point par point semblables à l'H*istoire générale*. Nous nous intéressons ici surtout aux passages divergents, qui permettent de cerner l'évolution de la pensée de Blainville.

26 Cotes Ms n. a. 6327 à 6330. Tous les volumes portent la même reliure de couleur verte. Le ms 6327 est intitulé: *Traduction de plusieurs auteurs tant grecs que latins et extraits d'autres auteurs qui ont ecrit tant sur la musique ancienne que sur la musique moderne*. La table des auteurs donnée en f° 4 comprend (dans cet ordre): Aristoxène, Kyrcher, Prolémée, Boèce, Glarean, Folian, Salinas, Bacchius, Euclide, Burette et Kepler. Il est indiqué en fin de l'ouvrage: «Traduit de Latin en françois en l'année 1754 par T. Pradot Prêtre Docteur de Sorbonne pour Madame la Marquise de Villeroi». Le ms n.a. 6328 est intitulé *Fragments de Principes de Musique, d'accompagnement et de Composition*. Il contient une somme de denses règles théoriques dont la source est inconnue. Le ms n. a. 6329 est une copie des travaux sur l'acoustique de Sauveur et de Mairan publiés dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*. Enfin le dernier manuscrit, ms n.a. 6330, est une copie des écrits de Burette sur Plutarque et la mélopée antique.

> Il semble que cet auteur à du être préocupé des p[remiè]res notions de son sistême de façon qu'il n'a pensé d'abord qu'a le donner tel qu'il s'est présenté à son imagination [;] le préjugé formé il n'a pu enlever les doutes, et le mettre dans un ordre précis et exact, si d'un coté le genie l'a garanti des deffauts dont son harmonie auroit pû souffrir, d'un autre la difficulté de s'entendre, d'être clair à luy même, l'a rendu comme malgré luy inexact dans la maniere de chiffrer, et de mettre les parties du milieu, et d'entendre avec pureté ce que nous apellons partition, ce dont on pourra juger par une critique de qu'elques endroits de l'ouverture de Castor et Pollux où l'auteur ne semble pas avoir la même supériorité d'harmonie dans la maniere de chiffrer, et de mettre les 5:tes et tailles de violon que dans l'effet du dessus avec la basse. Les fautes de modulation, et d'harmonie y sont assés évidentes pour pouver l'insuffisance de la B. f. ou telle que son auteur la conçoit, où telle que nous l'ont présentée, ceux qui en ont fait des extraits [*Abrégé*, pp. 157-8].

Cette coïncidence, doublée par des similitudes d'argumentation[27] rend indéniable l'attribution à Blainville de la *Réponse*.

Dans son *Abregé*, Blainville développe son système jusqu'à oser opposer à l'*ancienne basse fondamentale* (celle de Rameau) sa propre *nouvelle basse fondamentale*[28]. Le passage suivant nous expose les arguments de l'auteur:

> tout ces deffauts de principe, de maniere d'écrire, disparoitront sitôt que l'Auteur permetra qu'on donne plus d'étandue à la B. f. et qu'elle ne soit pas seulement bornée à la seule phrase des 5.tes en descendant et au passage de la 4:eme à la dominante et de cette dominante à la tonique, toute fois donc qu'un chant suivi parcourera différents modes qu'oique non défini par une notte sensible, ou en aura pas moins la liberté de bannir toutes ces dissonnances qui ne doivent être placées dans l'accompagnement qu'autant que le dessein, le chant et l'union des parties, les y placent comme d'elles mêmes; d'ailleurs n'est ce pas bien plutôt les progressions, le tour de chant qui decide la modulation que les dissonnances, enfin l'harmonie est ajoutée à la mélodie pour l'embelir et non pour l'apésentir; les dissonnances aux consonances pour leur Donner plus d'effet et non pour les obscurcir. Les mettres toujours aves monotonie c'est ôter à notre art cette liberté qui doit lui être si naturelle, il est étonnant même que l'auteur de la B. f. d'ailleurs si riche, si étendu dans sa façon de composer, cherchant par tout la varieté, il est etonnant dije qu'il n'ait pas pensé que les moyens de variété

27 Cf en particulier l'argument reposant sur les parties intermédiaires.

28 Cf en particulier, pp. 154 ssq., le chapitre intitulé *différences de l'ancienne Basse Fond.lle avec la nouvelle icy proposée*.

devoient fonder le dévelopement de ses principes et qu'il est en contradiction avec luy même de vouloir nous ressérer dans des bornes si étroites.

je ne reponds point icy à la critique qui a été faite des chiffres de Corelli, cette réponse [,] qui ne seroit faitte que pour les vrays amateurs de la bonne harmonie, qui en jugeront bien mieux par eux même [,] pouroit devenir ennuyeuse apres une dissertation qui ne l'est peut être que trop, mais que j'ay cru nécéssaire pour lever entierement le voile de la vérité. [*Abregé*, pp. 161-162]

Ce dernier passage pourrait nous donner à penser que Blainville avait initialement prévu d'utiliser le texte de la *Réponse* dans la rédaction de l'*Abregé*. Le temps passé, Blainville considère comme inadéquate la publication d'une critique trop technique pour les non-spécialistes.

Entre l'*Abrégé* et l'*Histoire générale*, une évolution de pensée fort intéressante se fait jour: ainsi, tout le chapitre intitulé *différences de l'ancienne Basse Fond.lle avec la nouvelle icy proposée*, sera supprimé dans la rédaction définitive. Une note en marge du manuscrit nous renseigne à ce propos sur le revirement de Blainville:

tout ce qui suit est inutile au Corps de l'ouvrage. Dans le courant de cette dernière partie il y a huit a neuf grandes pages refaittes a neuf, corrections qui ne peuvent etre dans ce premier original.

Notre incursion dans ces deux textes non publiés de Blainville nous permet de suivre l'évolution de sa pensée critique envers Rameau, pensée qui ne sera rendue publique, après un considérable élagage, qu'à la parution de l'*Histoire générale*, en 1767. Si Blainville se montre d'une grande prudence dans ses écrits publiés, ses manuscrits, eux, sont très révélateurs et dévoilent une facette cachée de la réception de la théorie ramiste parmi les confrères musiciens du grand compositeur. Cette prudence avait sans doute sa raison d'être: Rameau se faisait un point d'honneur à répondre à toute critique publiée, et l'immense renommée qui est la sienne à partir des années 1750 avait de quoi réfreiner les ardeurs des polémistes[29].

A la rédaction définitive de l'*Histoire générale*, Blainville abandonne toute mention d'une *nouvelle basse fondamentale* opposée à celle de Rameau. Cette opposition est remplacée par celle, qui deviendra classique, entre *contrepoint* et *harmonie*.

29 Un autre écrit anonyme de l'époque pourrait être attribué à Blainville. Il s'agit d'un *Prospectus d'un traité général de musique, où l'on prétend rendre raison de tout de qui appartient à cet Art* (A Soissons, de l'Imprimerie de Pierre Nicolas Waroquier, 1752). Une réponse de Claude Rameau à cet écrit a été publiée par Paul Marie Masson: *Une polémique musicale de Claude*

L'intérêt naissant de Blainville pour le contrepoint est sans nul doute une conséquence de son travail d'historien de la musique pour la rédaction de l'*Histoire générale*. Une lecture attentive de l'*Abregé* nous montre en effet que son auteur partage encore à l'époque de cette première rédaction l'aversion de ses contemporains pour l'art contrapunctique, souvent qualifié de «gothique»:

> Vers le commencement du Siecle passé, la musique a commencé, soit en france, soit en italie, a sortir du genre grossier du contrepoint. [*Abrégé*, p. 89]

La rédaction définitive dans l'*Histoire générale*, p. 89, supprimera l'adjectif «grossier». Le chapitre final développe l'opposition entre les deux techniques d'écriture:

> Nous avons deux Ecoles de Musique en Europe; celle d'Allemagne & d'Italie, & celle de France.
>
> Si je consulte les grands Maitres d'Allemagne & d'Italie, j'apperçois qu'ils semblent s'être donné le mot, & sont d'un commun accord; le Contre-point est leur Systême.
>
> Celle de France a commencé par ce même Systême, qu'elle a changé ensuite pour s'en tenir à celui de la Basse Fondamentale; elle a cru bien faire, sans doute.
>
> Le Systême du Contrepoint est simple, uni, sans éclat; mais il conduit à la vraie harmonie. Celui de la Basse Fondamentale paroît lumineux d'abord quand aux notions premieres; mais quand au développement, il est vague, imaginaire, & plein d'ambiguités.
>
> J'en reviens aux Maîtres d'allemagne & d'Italie, qu'on parcoure leurs Ouvrages, on verra que l'harmonie en est vraie, simple, précise.
>
> Lully, Campra, la Lande, qu'on examine le fonds de ces grands Maîtres de notre école, ils nous diront encore la même chose; ils tenoient au Contre-point. Mais Rameau paroît, tout change de face, toute Musique est mal chiffrée; les

29 (suite) *Rameau en faveur de son frère* in Revue de musicologie, tome 18 (1937), pp. 39–47. L'anonyme de Soissons répondra par une *Réponse de l'Auteur du Prospectus d'un traité général de musique à M. R. le C. sur sa Lettre écrite de Dijon le 10 septembre 1752*. – Soissons, Imprimerie Waroquier, 7 novembre 1752) Thomas Christensen (op. cit. pp 243–244) penche pour une attribution à Blainville. A notre avis, les arguments manquent pour donner en l'état des connaissances une attribution formelle. Le texte du prospectus présente, effectivement, des similitudes de tournure stylistiques avec les textes connus de Blainville. Le plan de base de l'ouvrage correspond également à certaines orientations de Blainville: histoire, organologie. Cependant, un certain nombre de points nous incitent à la prudence dans cette attribution. Ainsi, l'anonyme de Soisson critique sévèrement la graphie *cromatique* utilisé par Claude Rameau en place de *chromatique*, alors que le manuscrit de l'*Abregé* utilise systématiquement cette graphie fautive.

> chiffres des Sonates de Corelly sont habillés à notre maniere; le fameux monologue d'Armide enfin, il est en ma puissance, n'est pas épargné.
> [*Histoire générale*, p. 173]

Ce qui fait l'intérêt des critiques de Blainville envers la théorie ramiste est qu'elles émanent d'un véritable praticien de la musique doublé d'un philologue doté, si non d'une réelle méthodologie, du moins d'une sensibilité indéniable pour l'approche historique. Or, la quasi totalité des critiques publiées du vivant de Rameau n'émanent pas des milieux musicaux mais bien plutôt des milieux scientifiques, Rameau ayant toujours recherché la caution des académiciens plutôt que celle de ses pairs. En suivant Antoine Hennion[30], nous estimons cependant que l'importance de la théorie ramiste consiste moins en sa véracité scientifique qu'en la force qu'elle a exercé sur le développement de la musique et de la spéculation théorique. Blainville, quant à lui, adopte en ce qui concerne la scientificité de la musique une position plutôt pragmatique. La correction du f° 1 r° de la *Reponse* est à ce sens très caractéristique, Blainville biffant les mots «la vraye harmonie» et les remplaçant par «l'harmonie la plus correcte». A la notion de vérité appliquée à l'harmonie est préférée une notion de correction – politesse, respect des règles. En bon practicien, Blainville préfère tirer son miel là où la spéculation lui paraît pertinente, mais sans systématisation exagérée:

> Profitons avec prudence et avec discernement de telles decouvertes quil a fallu tant de siecles pour mettre dans un jour raisonnable, et reprenons de la nature ou de l'art que ce qu'ils ont de Beau, en rejettant sans crainte tout ce qui peut y estre contraire, gardons nous de nous perdre dans des recherches a perte de vüe, car dans tous les arts il y a un point passé lequel les Recherches ne sont qu'une simple curiosité.
>
> Ces veritez ingenieuses et utiles ressemblent a des Etoiles qui pour etre placés de trop loing ne nous donnent point de clarté.
> [*Histoire philologique*, p. 96]

30 Cf. en particulier Antoine Hennion: *Rameau et l'harmonie: comment avoir raison de la musique* in *Jean Philippe Rameau: colloque international*. Champion Slatkine, Paris et Genève, 1987, pp. 393–407.