



Centre de Musique Baroque de Versailles
Cahiers PHILIDOR 32

—
Le Troisième mode de Blainville
réalisation Gérard Geay
juillet 2005

© Gérard Geay, CMBV
dépôt légal: juillet 2005
ISBN 2-911239-47-4
<http://www.cmbv.com/images/banq/cp/cp032.pdf>

Le 30 mai 1751, est exécutée au *Concert du Château des Thuilleries* une symphonie de Blainville dans laquelle le compositeur utilise, à côté du mode majeur et du mode mineur, un troisième dont il revendique l'invention et qu'il baptise le mode mixte. En juin 1751, le *Mercure de France* publie une lettre de M. Rousseau de Genève¹ où il décrit ce mode :

— « je trouve que le Mode qu'il nous propose n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux Modes usités²; l'une de ces cordes est la tonique, l'autre est la quarte au-dessus de cette tonique, & cette quarte s'appellera, si l'on veut, Dominante. L'Auteur me paroît avoir eu de fort bonnes raisons pour préférer ici la quarte à la quinte, & celle de tou[tes ces raisons qui se présente la première, en parcourant sa Gamme, est le danger de tomber dans les fausses relations. »

Le V^e degré du mode mixte porte en effet une quinte diminuée. Cependant, Blainville évoquera plutôt dans son texte la seconde augmentée mélodique du mode mineur. Rousseau poursuit sa description du mode mixte :

— « Cette Gamme est ordonnée de la manière suivante, il monte d'abord d'un semi-ton majeur de la tonique sur la seconde note, puis d'un ton sur la troisième, & montant encore d'un ton, il arrive à sa Dominante, sur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'est permis de parler ainsi, l'hémistiche du Mode. Puis recommençant sa marche un ton au-dessus de la Dominante, il monte ensuite d'un semi-ton majeur, d'un ton, & encore d'un ton, & l'octave est parcourue selon cet ordre de notes; *mi, fa, sol, la: si, ut, re, mi*. Il redescend de même sans aucune altération. »

Il s'agit donc de l'échelle de *mi*, d'où la quinte diminuée sur le cinquième degré *si*. Cependant, Rousseau, considérant que le mode mixte est divisé par la quarte et non par la quinte, le rattache au mode de *la* plagal bien que ce dernier ne fasse pas partie des tons ecclésiastiques :

— « La Gamme de son Mode est précisément semblable au diagramme des Grecs, car si l'on commence par la corde Hypate [Hypate meson], en montant, ou par la note [Nete diezeugmenon] en descendant, à parcourir diatoniquement deux tetracordes disjoints, on aura précisément la nouvelle Gamme; c'est notre ancien Mode Plagal qui subsiste encore dans le plein-chant; c'est proprement un Mode mineur, dont le diapason³ se prendroit, non d'une tonique à son octave en passant par la Dominante, mais d'une Dominante à son octave en passant par la tonique; & en effet la tierce majeure que l'Auteur est obligé de donner à sa finale, jointe à la manière d'y descendre par un semi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une Dominante. Ainsi si l'on pouvoit de ce côté-là disputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourroit du moins lui disputer celui d'avoir osé braver en quelque chose la bonne opinion que notre siècle a de soi-même, & son mépris pour tous les autres âges en matière de science & de goût. »

1. *Lettre de M. Rousseau de Genève, à M. l'Abbé Raynal, au sujet du nouveau Mode de Musique inventé par M. Blainville. A Paris, ce 30 mai, au sortir du concert, Mercure de France, juin 1751, second volume, p. 174-178, Genève, Slatkine reprints, 1970, tome LX, p. 379, 380. Tous les documents cités sont reproduits à la fin de ce cahier.*
2. Les cordes essentielles au mode sont au nombre de trois, et forment ensemble un accord parfait: 1° la tonique, qui est la corde fondamentale du ton et du mode (voyez TON et TONIQUE); 2° la dominante à la quinte de la tonique (voyez DOMINANTE); 3° enfin la médiante, qui constitue proprement le mode, et qui est à la tierce de cette même tonique (voyez MÉDIANTE). Extrait de l'article MODE dans le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Art et Culture, 1977, p. 331.
3. L'octave.

Rappelons que sont disjoints le tétracorde inférieur dont la note supérieure et le tétracorde supérieur dont la note inférieure ne sont pas communes mais voisines comme de *la* à *si*. Voici l'échelle décrite par Rousseau :

| | |
|-----------------------|------------|
| Nete diezeugmenon | <i>Mi</i> |
| Paranete diezeugmenon | <i>Ré</i> |
| Trite diezeugmenon | <i>Ut</i> |
| Para mese | <i>Si</i> |
| Mese | <i>La</i> |
| Lychanos meson | <i>Sol</i> |
| Parhypate meson | <i>Fa</i> |
| Hypate meson | <i>Mi</i> |

Remarquons que cette échelle correspond au mode authentique de *mi*, le 3^e ton ecclésiastique, pas au 4^e ton plagal dont l'échelle se situe entre *si* et *si*.

| | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|----|----|----|--------|----|-----|----|----|-----|----|----|--|
| | | | | Finale | | | | | CR* | | | |
| 3 ^e ton | | | | mi | fa | sol | la | si | ut | ré | mi | |
| | | | | Finale | | | | | CR* | | | |
| 4 ^e ton | si | ut | re | mi | fa | sol | la | si | | | | |

* CR: corde de récitation ou dominante.

Le mode plagal qui s'inscrit dans l'octave du *mi* est celui de *la* qui n'est pas un ton ecclésiastique. La finale de ce mode plagal est *la*, alors que Blainville fait bien sa cadence finale sur *mi*. Dès 1722, Rameau condamnait cet usage ⁴:

— « Cependant s'ils [les Anciens] prennent la Note Mi pour tonique, ils y laissent le semi-ton qui se trouve de Mi à Fa, & le Ton qui se trouve de Ré à Mi, au lieu de conformer cette progression à celle du système parfait, en ajoutant un Dieze aux Nottes Fa & Ré, de même qu'ils ont ajouté le *b* mol à la Note Si ».⁵

Le fait que Blainville adopte comme « dominante » de son mode mixte la quarte au lieu de la quinte ajoute à la confusion, car la dominante ou, pour mieux dire, la corde de récitation du 4^e ton est bien la quarte, alors que l'échelle du mode mixte est celle du 3^e ton authentique. Pour ne rien arranger, Blainville majorise sa tierce, fidèle en cela à une très ancienne tradition qui perdure chez les organistes, ce qui évoque inmanquablement le repos à la dominante de *la* mineur aux oreilles de musiciens imprégnés de tonalité classique.

* * *

Dans une lettre anonyme publiée dans le *Mercure de France* de septembre 1751 ⁶, Jean-Adam Serre réagit à l'*ingénieuse Lettre* de Rousseau. Son propos est ambitieux puisque ses remarques tiennent ni plus ni moins « à une nouvelle théorie dont [il a] formé l'ébauche, & qui n'est peut-être pas indigne de l'attention des Amateurs intelligens ». Il explique ensuite :

— « Il me paroît donc que ce mode d'*é si mi* naturel, (qu'on peut nommer mode sémi mineur pour désigner la nature de sa seconde, & celle de sa tierce) n'est autre chose que le mode majeur exactement renversé. C'est ce qu'on pourra concevoir, si l'on compare les gammes de ces deux modes; on trouvera que l'une est précisément le contrepédié de l'autre, c'est-à-dire, que la gamme *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi*, du mode sémi-mineur procède en montant exactement par les mêmes intervalles par lesquels celle de *c-sol-ut* procède en descendant, & vice versâ. Ce principe découvre la nature du mode sémi mineur, le genre d'harmonie qui lui convient, & le degré de perfection ou d'imperfection qu'on doit lui assigner; il fournit, en un mot, des réponses à la plupart des questions qu'on peut faire à ce sujet. »

4. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722; New York, Broude Brothers, 1965. LIVRE SECOND, CHAPITRE VINGT-UNIE'ME, *Des Modes*, p. 145-146.
 5. ...pour trouver la Quarte de la Note Fa. *Ibid.* p. 145.
 6. LETTRE A l'Auteur du *Mercure*, sur la nature d'un mode en *e-si-mi* naturel, & sur son rapport, tant avec le Mode majeur, qu'avec le Mode mineur. *Mercure de France*, septembre 1751, p. 166-171, Genève, Slatkine reprints, 1970, TOME LXI, p. 157, 158.

| Tierce mineure | | | | | | Tierce majeure | |
|----------------|-----------|------------|------------|-----------|-----------|----------------|-----------|
| Demi-ton | | | Dominante | Demi-ton | | | |
| | Sensible | | | | | | |
| <i>ut</i> | <i>si</i> | <i>la</i> | <i>sol</i> | <i>fa</i> | <i>mi</i> | <i>ré</i> | <i>ut</i> |
| <i>mi</i> | <i>fa</i> | <i>sol</i> | <i>la</i> | <i>si</i> | <i>ut</i> | <i>ré</i> | <i>mi</i> |

Pour Serre, le mode mixte n'est donc qu'une sorte de miroir, dans le sens contrapuntique du terme, du mode majeur :

- « La quarte de ce mode doit y dominer au point d'en paroître la dominante, puisqu'elle est la quinte du mode majeur renversée.

Cette quarte acquiert même, en vertu du renversement, des prétentions à la qualité de tonique, parce que les conditions qui dans le mode majeur concourent à donner cette qualité à un seul & même son, se trouvent ici partagées après le renversement entre deux notes *mi* & *la*.

Les droits de *mi* sont fondées [*sic*] sur une sorte d'accord sensible qui l'annonce, & dont *la* est privé, & la note sensible comprise dans cet accord est la seconde *fa* qui doit descendre sur sa tonique *mi*, par la raison même que dans le mode majeur, c'est *si* qui doit monter à *ut*.

Malgré cet avantage, *mi* considéré comme tonique est sujet à une assez grande difficulté, quant à l'harmonie qu'il doit porter, en ce que celle que lui donne le renversement, la prive du titre de son fondamental qu'elle transfère à *la* sa quinte au dessous. »

Serre évoque la possibilité d'harmoniser la finale *mi* avec un accord de quinte sur *la*. Ce procédé, déjà connu au xv^e siècle, attire une fois de plus le mode de *mi* vers le ton de *la*, puisqu'il correspond harmoniquement à une cadence plagale IV-I dans cette tonalité :

| | | |
|--------------------|-----------|-----------|
| Cantus | <i>ré</i> | <i>mi</i> |
| Ténor | <i>fa</i> | <i>mi</i> |
| Contraténor-bassus | <i>ré</i> | <i>la</i> |

Il va même plus loin en réclamant pour ce ton une note sensible :

- « Les prétentions de la quarte *la* à la qualité de tonique, nous affecteront sans doute au point de nous faire désirer le seul son qui lui manque pour compléter son accord sensible, sçavoir une note sensible, qui dans ce cas-ci ne peut être que *sol-dieze*: l'addition de ce seul nouveau son suffit parfaitement pour décider en faveur de *la* la qualité de vraie tonique. Dès lors par conséquent nous sommes dans le Mode mineur d'*a-mi-la*, dont l'excellence & la perfection dépendent en bonne partie du grand goût de tonicité que sa quinte *mi* y retient encore à la faveur de cette sorte d'accord sensible qui lui est propre, & qu'elle conserve dans ce Mode. »

En novembre 1751, Blainville répond en remerciant tout d'abord Rousseau de la « Lettre délicate & sensée qu'il a bien voulu publier à l'occasion de [son] Essai de symphonie dans un troisième mode ». Il ne lui tient donc pas rigueur d'avoir relevé le fait que son mode mixte est « proprement un Mode mineur, dont le diapazon se prendroit, non d'une tonique à son octave en passant par la Dominante; mais d'une Dominante à son octave en passant par la tonique; & en effet la tierce majeure que l'Auteur est obligé de donner à sa finale, jointe à la manière d'y descendre par un semi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une Dominante », rejoignant, en cela, les conclusions de Serre. Peut-être Blainville fut-il davantage sensible au compliment que Rousseau lui fait ensuite :

- « Mais ce qui paroît appartenir incontestablement à M. Blainville, c'est l'harmonie qu'il affecte à un Mode institué, dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoissoit point l'harmonie, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Personne ne lui disputera ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions fondamentales, ni l'art avec lequel il les a sçû mettre en œuvre pour ménager nos oreilles bien plus délicates sur les choses nouvelles, que sur les mauvaises choses. »

Par contre, Blainville n'apprécie guère le raisonnement de Serre :

- « Je ne me crois pas tout-à-fait si obligé envers M... Car ceux qui n'auront point lû ce que j'ai écrit depuis sur le même sujet, pourroient s'en tenir à la parole de M... & prendre l'invention du mode mixte pour une frivolité. Je dis à sa parole, car pour ses raisons, elles sont à la portée d'un si petit nombre de personnes, que je ne crois pas que celui de mes Approbateurs soit beaucoup diminué, si je ne perds que ceux qui les auront bien entendues. »

Que reproche donc Blainville à Serre? Tout d'abord sa dénomination du mode mixte :

— « L’Auteur de la Critique commence par donner au mode que j’ai proposé, une dénomination qui me paroît louche, Semi, en terme de l’Art, veut dire moindre de moitié; on dit semiton, pour moitié d’un ton. M... en appelant le mode mixte, semimineur, prétendrait-il que ce mode n’a que la moitié des intervalles du mode mineur, ou que sa tierce n’a qu’un demi ton, & un quart de ton? si ce n’est ni l’un ni l’autre, que signifie donc cette épithète, semimineur. »

Ensuite, il rejette son analyse :

— « L’anonyme ajoute, que ce mode n’est autre chose que le mode majeur renversé. Quelle idée! il faudroit autant dire, que le mode mineur en descendant, n’est autre chose que le mode majeur en commençant par la sixième note. Il s’ensuit de ce principe (car c’en est un selon l’Auteur), qu’on découvre tout de suite le genre d’harmonie qui convient au mode mixte, & le degré de perfection, ou d’imperfection qu’on doit lui assigner. On me dispensera, je crois, de répondre à de pareilles chimères, supposé que pour trouver le genre d’harmonie convenable à ce mode, il n’y a qu’à suivre tout uniment le principe du renversement; ce principe entraînant avec lui des différences & des applications sans nombre, loin d’éclaircir la chose, & en faire voir le faux, c’est l’envelopper encore davantage, s’est [*sic*] faire entendre que le mode mineur en descendant, trouveroit aussi son harmonie dans le renversement de celle du mode majeur. »

L’objection de Blainville ne manque pas de pertinence, car le mode mineur est bien une sorte de miroir du mode majeur :

| | | | | | | | |
|----------------|------------|-----------|-----------|----------------|-----------|-----------|-----------|
| Tierce majeure | | | | Tierce mineure | | | |
| | | Demi-ton | | | | | |
| <i>la</i> | <i>sol</i> | <i>fa</i> | <i>mi</i> | <i>ré</i> | <i>ut</i> | <i>si</i> | <i>la</i> |
| <i>ut</i> | <i>ré</i> | <i>mi</i> | <i>fa</i> | <i>sol</i> | <i>la</i> | <i>si</i> | <i>ut</i> |

Cependant, ce miroir n’est pas aussi parfait que celui constitué par le mode mixte :

- un seul demi-ton correspond;
- ni la sensible ni la dominante ne correspondent.

Nous serons plus sensibles à l’argument – qui ne peut provenir que d’un musicien – selon lequel on ne peut se contenter de renverser l’harmonie du mode majeur pour trouver celle du mode mixte. Le procédé de Serre est par trop intellectuel, dans le mauvais sens du terme. Blainville ajoute :

— « D’ailleurs sont-ce les notes du dessus, ou de la basse; sont-ce les notes conservées dans la nature du mode mixte, ou prise de comparaison avec le mode majeur, dont il faut renverser l’harmonie; sans doute que M... nous l’expliquera dans une autre Lettre. » ⁷

Enfin, il répond à la question cruciale, posée également par Rousseau, de la parenté entre le mode mixte et le mode mineur :

— « Quand on a reproché au mode mixte, que la quarte qui lui sert de dominante paroît venir prendre sur l’oreille l’empire de tonique, à cause du *sol dieze*, il semble que tout soit dit. On donnera facilement tort à ce mode, lorsqu’on le prendra dans le même sens que les autres; mais il aura raison, lorsqu’on voudra bien le prendre, comme il est juste, dans un sens contraire ou opposé. »

Pour se justifier, Blainville expose enfin les caractéristiques propres à son mode mixte en les comparant avec celles du mode majeur et du mode mineur :

— « La caractéristique des deux modes admis, est prise de leurs tierces, celle du mode mixte en differe assez sensiblement par le demi ton au premier degré, suivi d’un ton majeur, au lieu que le mode mineur a un ton mineur, ensuite un demi ton; premiere difference & opposition.

Ces deux modes ont la cinquième note pour dominante, avec tierce majeure; celui ci au contraire a sa quatrième pour dominante, avec tierce mineure. Seconde opposition.

Les deux modes procèdent, en commençant par la tonique & la mediate, & vont ensuite de la dominante à l’octave. Celui ci au contraire, passe tout de suite à sa quatrième, de là à la sixième, & à son octave. Troisième opposition.

Les deux modes prennent leur harmonie, des cordes mêmes qui lient les notes de ces modes entr’elles, sans presque sortir de leur route. Celui-ci au contraire, ne pouvant se tenir dans des bornes si étroites, parcourt dans sa gamme differens modes. Quatrième opposition. »

⁷ Voir: Jean-Adam Serre. *Réflexions sur la supposition d’un troisième mode en musique* dans *Mercure de France*, janvier 1752, p. 160-175, Genève, Slatkine reprints, 1970 TOME LXII, p. 46-50. Ce texte est repris dans ses *Essais sur les principes de l’harmonie*, Paris, Prault, 1753.

Ce dernier argument est intéressant. Nous pouvons constater dans sa *Symphonie*⁸ que Blainville a rencontré, dans l'harmonisation de son mode mixte, quelque difficulté à résister à l'attraction du mode majeur et du mode mineur. Mais son argument le plus étonnant est sans doute son plaidoyer en faveur de la primauté de la mélodie sur l'harmonie en totale opposition avec les idées de Rameau⁹. Cela surprend d'autant plus que Blainville professa par ailleurs des idées plutôt ramistes¹⁰:

— « Le But que je me propose dans cet Ouvrage, est de rapprocher la Théorie moderne de M^r 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 pourrait résulter des deux, un tout utile & solide.

Je commence donc par le Système 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 & les plus ignorées. Enfin, un peu de Théorie & beaucoup de pratique, c'est le conseil & le livre que je donne. »

Pour souligner l'originalité de son mode mixte, Blainville évoque tout d'abord les Grecs:

— « Enfin, jusqu'à présent, nous avons décidé nos modes par l'harmonie, & celui-ci ne veut être décidé que par la melodie, qui constituoit jadis le chant des Grecs, dont le système, quoique sans harmonie, étoit fondé sur une théorie assez suivie, & assez exacte, pour mériter notre attention. »

Pour remarquer ensuite:

— « M... n'a peut-être pas encore considéré, que la melodie a bien plus de force sur l'oreille que l'harmonie. Les accords ne sont que les reflects des chants. Pour être Musicien, il ne faut pas entendre seulement les proportions harmoniques, il faut encore sentir toute l'énergie des chants. L'harmonie est comme le dessein, & les chants comme les couleurs. Mais sera-ce un Sculpteur qui décidera des règles du coloris. »

* * *

Lorsque la lettre de Serre paraît dans le *Mercur de France* du mois de septembre 1751, Blainville a déjà présenté son essai¹¹ à l'Académie des Sciences. L'extrait des registres donne la date du 17 juillet 1751 et est certifié conforme par le secrétaire perpétuel Grandjean de Fouchy le 26 du même mois. Dans cet essai, Blainville justifie tout d'abord sa démarche d'un point de vue esthétique en revendiquant l'indulgence du public envers la nouveauté et évoquant le succès rencontré par sa symphonie lors du concert du 30 mai 1751:

— « La Modulation est la source des beautés de la Musique. Etendre l'Art de ce côté, c'est l'enrichir dans sa partie essentielle. Tel a été mon projet en cherchant un troisième Mode.

Le Public severe avec raison pour ceux qui suivent les routes connues, semble devoir quelque indulgence à ceux qui tentent des routes nouvelles; aussi j'ose esperer sur la bonté avec laquelle il a reçu ma Symphonie qu'il écouterà mes raisons sans préjugé: Il s'agit maintenant de justifier à son esprit le jugement de son Oreille.

Nous avons deux Modes; le Mode Majeur, & le Mode Mineur. Le Majeur est donné par la nature; l'autre est une production de l'Art. Quoy donc! l'Art fut-il épuisé, après cette production, & si l'on nous présentait un troisième Mode qui n'eut pas plus de ressemblance avec le Mode Majeur & le Mode Mineur, que ces deux Modes n'en ont entr'eux, faudroit-il le rejeter? Non, sans doute. Or tel est le Mode que je propose que j'appelleray Mode mixte. »

Il compare ensuite le mode majeur et le mineur:

— « Le Mode Mineur comparé au Mode Majeur en differe d'abord par le premier Semi-ton. Ce Semi-ton placé du second au troisième degré [*sic*] forme la Tierce mineure qui le constitue Mode Mineur. Du reste il a le même nombre de degrés que le Majeur; ils ont l'un et l'autre le second Semi-ton de la Septième à l'Octave,

8. Elle est publiée avec son *Essay...* Voir: BnF Vm⁸. S. 702, Versailles, Éditions du CMBV, 2005, Cahiers de musique n° 122.

9. « Les Anciens n'ont regardé que le Chant, & se sont trompés en cela; car le Chant dépend absolument des Accords fixez par le Mode », *Ibid.* LIVRE SECOND. CHAPITRE VINGT-UNIE'ME, Des Modes, p. 143. Voyez aussi: OBSERVATIONS SUR NOTRE INSTINCT POUR LA MUSIQUE... Paris, 1754, New York, 1967, particulièrement les p. 55 et suivantes: « Dès qu'on veut éprouver l'effet d'un Chant, il faut toujours le soutenir de toute l'Harmonie dont il dérive; c'est dans cette Harmonie même que réside la cause de l'effet, nullement dans la Mélodie, qui n'en est que le produit... » (p. 58).

10. Blainville, *Harmonie Théorico-pratique*, Paris, 1746. Avertissement, p.ij.

11. *ESSAY SUR UN TROISIEME MODE Présenté et approuvé par Mrs. De l'Academie des Sciences, JOINT LA SIMPHONIE Executée au Concert des Thuilleries 30. May 1751. PAR Mr. BLAINVILLE.* BnF: [Vm8. S. 702.

du moins en montant. Si dans le Mineur, on l'a transposé en descendant de la Sixième à la Cinquième Note; c'est pour éviter ce que nous apellons en terme de l'Art, fausse relation. La fausse relation auroit disparu en faisant le Fa et l'Ut diéze (dans le ton de La que je prens ici pour modele des tons mineurs); mais on eut rendu le Mode Majeur. Que s'en suit-il de la? C'est que le Mode Mineur est deffectueux, & exige des précautions. »

Le mode mineur, malgré ses défauts, « a été adopté; & sur quelle autorité? sur celle de l'Oreille. La décision de l'Organe s'est heureusement trouvée conforme à nos besoins. En effet, point de variété dans la modulation sans le Mode Mineur ». Alors, il n'y a aucune raison pour ne pas adopter un troisième mode qui « differe du Mode Majeur, en ce que sa tierce est Mineure en commençant & Majeure en finissant; & en ce que le premier Semi-ton est placé de la premiere note à la seconde & le second semi-ton de la cinquième à la sixième. Il differe du Mode Mineur en ce que sa tierce est Majeure en finissant, & qu'il ne commence pas par la même tierce Mineure; la tierce du Mode Mineur en commençant étant composée d'un Ton & d'un Semi-ton, & la tierce du Mode mixte d'un Semi-ton & d'un Ton ». Blainville ayant évoqué le jugement de l'oreille en faveur du mode mineur, nous restons quelque peu interloqués qu'il propose d'en faire abstraction dans son argumentation concernant son mode mixte :

— « Qu'on examine bien les trois gammes suivantes; qu'on combine sans partialité leurs différences & leurs ressemblances, & l'on se convaincra sans le secours de l'Oreille, que celle du Mode mixte differe plus des deux autres, que celles-ci ne different entr'elles. »

| | | | | | | | | |
|--------------|-----|-----|------|------|------|-----|-------|-----|
| Mode Majeur. | Ut, | Re, | Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut. |
| Mode Mixte. | Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut, | Re, | Mi. |
| Mode Mineur. | Re, | Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut #, | Re. |

C'est probablement parce qu'« il s'agit maintenant de justifier » à l'esprit du public « le jugement de son Oreille ». Et, en effet, Blainville explique ensuite la génération de son mode au moyen de la division d'une corde :

— « On sçait que si l'on divise une corde en deux on a l'Octave.

[E]n quatre la double Octave.

En trois, la Quinte.

En cinq, la tierce Majeure &c.

Suivons cette voye, prenons les sons à mesure qu'ils s'offriront successivement en degréz conjoints, & voyons quelles sortes de Gammes il en resultera [*sic*]. Soit mon premier Son exprimé Fa, les nombres marqueront les divisions des cordes, & les noms des notes placées au dessus des nombres marqueront les sons rendus par les cordes divisées.

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|------|-----|-----|-----|------|------|-----|-----|-----|-----|---------|
| Fa, | Fa, | Ut, | Fa, | La, | Ut, | Fa, | Sol, | La, | Ut, | Mi, | Fa, | Sol, |
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 8. | 9. | 10. | 12. | 15. | 16. | 18. |
| La, | Ut, | Ut#, | Re, | Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut, | Ut# | Re, | Mi. &c. |
| 20. | 24. | 25. | 27. | 30. | 32. | 36. | 40. | 45. | 48. | 50. | 54. | 60. &c. |

En poussant cette Table, on trouvera tous les Intervalles possibles; & toutes les Gammes complètes, en degréz conjoints; mais ni tous les Intervalles trouvez, ni toutes les Gammes données par la division de la corde ne seront pas également d'usage.

| | | | | | | | | |
|-----|------|------|------|------|-----|------|-----|--|
| Ut, | Re, | Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut, | sera la premiere Gamme complete engendrée. |
| Re, | Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut#, | Re, | Sera la seconde. |
| Mi, | Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut, | Ut#, | Re, | Mi, La troisième. |
| Fa, | Sol, | La, | Si, | Ut, | Ut# | Re, | Mi, | Mi#, Fa, La quatrième &c. |

Mais il n'est pas nécessaire de pousser la recherche des Gammes complètes plus loing pour s'apercevoir que la troisième Gamme complete Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ut#, Re, Mi, borne la génération des Gammes d'usage.

La quatrième Fa, Sol, La, Si, Ut, Ut#, Re, Mi, Mi#, Fa, a plusieurs deffauts qui la font rejeter, le premier, ce sont trois Tons pleins consecutifs; le second, c'est le Mi#, qui forme avec le Fa un Intervalle inapprétable à l'Oreille. Il est donc évident que les Gammes complètes qui viendroient après la Gamme complete de Fa, seroient ou trop ressemblantes aux précédentes, ou plus deffectueuses encore, & d'un usage plus limité. »

Il est surprenant que Blainville ne relève pas le fait que ses gammes complètes comportent à la fois un *ut* et un *ut#*. Il est plus surprenant encore qu'il maintienne, à côté de la sixte mineure, la sixte

majeure *ut#* dans sa gamme de *mi* qui, de ce fait, comprend huit degrés au lieu de sept. Soulignons que l'*ut#* ne figure pas dans son tableau comparatif et qu'il ne l'utilise pas dans sa symphonie. Surtout, pourquoi alors avoir éliminé le septième degré mineur *ut* de la gamme de *ré*, alors qu'elle est d'un usage courant dans le mode mineur mélodique descendant?

Blainville remarque plus loin :

- « Le Mode mixte vient le dernier dans la recherche des Gammes complètes, aussi est-il moins parfait que le premier ou le Majeur. Mais peu s'en faut qu'il n'aille de pair avec le Mineur dont la génération le précède. Car si d'un côté il n'a point de note sensible comme le Mineur; de l'autre plus décidé, il n'a qu'une Gamme tant en descendant qu'en montant, & n'exige aucune précaution dans la pratique. »

L'usage de ces trois gammes s'impose non seulement du fait des défauts inhérents aux autres gammes générées par les divisions d'une corde, mais aussi parce qu'il n'existe dans la musique que trois espèces de tierce: la tierce majeure (*ut, ré, mi*) et les deux tierces mineures (*ré, mi, fa* et *mi, fa, sol*):

- « La division de la corde borne donc le cercle des Gammes complètes d'usage à Ut, Re, Mi, Mais ce n'est pas tout; quand il y auroit, au delà de ces trois Gammes, d'autres Gammes complètes qu'on pourroit employer, elles ne fourniroient ni Cadence conforme à notre harmonie, ni premières tierces d'une nature différente de celles qu'on obtient des trois Modes précédents. Donc il n'y a que les trois Gammes de Ut, de Re, & de Mi, qu'on puisse employer sans inconvénient; & ces trois Gammes fournissent toutes les variétés qu'on peut désirer, & sont comprises entre un Son quelconque & le retour des Octaves du même Son. »

Chaque mode ayant ses avantages, quels sont donc ceux du mode mixte?

- « Je repons que la Gamme du Mode Mixte est la même en descendant & en montant, ce qui semble le garantir d'un vice naturel au Mode Mineur qu'on ne corrige qu'en luy en accordant proprement deux Gammes, & que cette identité de marche du Mode Mixte doit en même temps lui donner un caractère plus décidé; caractère décidé qui nait dans le Majeur de ce qu'il se montre toujours sous la même face, & que le Mode Mixte, aura pareillement. »

Quant à l'absence de note sensible, Blainville voit dans la résolution du *fa* sur le *mi* l'équivalent de celle du *si* sur l'*ut* dans le mode majeur :

- « Ce demi-ton si précieux pour l'Oreille se rencontre donc en Mi mixte, comme en Ut Majeur, mais dans un ordre renversé. »

Ce raisonnement ne diffère guère de celui de Serre pourtant si violemment repoussé par Blainville. Somme toute, cette résolution n'est rien d'autre que la cadence phrygienne pratiquée depuis le Moyen âge. Il est plus difficile pour Blainville de justifier rationnellement l'emploi de la quarte et sixte *mi-la-ut*:

- « Un accord de Sixte quarte n'est pas moins consonant, que l'accord dont il tire son [o]rigine; s'il est moins parfait, il en est aussi plus piquant; il vaut mieux laisser à désirer aux sens que de les rassasier; & c'est en quoy le Mode mixte differe encore avec avantage des Modes Majeurs & Mineurs. Remarquons en passant qu'à mesure qu'emporté par l'Art nous nous écartons davantage de la nature, il y a moins de vérité, moins de simplicité, mais plus d'effet. »

Evoquons maintenant l'emploi de la tierce majeure dans l'accord final :

- « Le Mode Mineur dans nos Anciennes Regles de Contre-Point ne finit il pas par la Tierce Majeure, & tous ceux qui chantent le contre-point ne sont ils pas rigoureusement astreints à cette Regle. Si dans notre Musique nous nous permettons le Contraire; c'est licence. Je dis licence; mais je pourrais dire, faute à la rigueur; car l'Accord parfait mineur n'étant point dans la nature, ne satisfait point l'Oreille. Le Mode Mixte a donc encore dans la Tierce Majeure par la quelle je le fais finir, un avantage sur le Mode Mineur; celui de se rapprocher de la nature. »

Nous pourrions objecter que rien n'empêche l'emploi de la tierce majeure dans l'accord final du mode mineur. Voilà donc un avantage bien mince! D'autant plus que Blainville paraît se contredire puisqu'il avait expliqué auparavant qu'à s'écarter davantage de la nature il y a plus d'effet. Mais il répond à une autre objection :

- « Ce Mode Mixte n'a ni Dominante, ni Cadence parfaite. D'accord; mais il a la Cadence plagale des Anciens. De quel droit la rejeterions nous cette Cadence? n'avons nous pas des Motets de Lalande qu'elle termine? D'ailleurs on ne peut refuser à la Quatrième, de suppléer à la Dominante, & d'en prendre la place. L'une partage l'Octave en montant, l'autre en descendant. C'est de cette dernière que je me sers; je suis satisfait donc aux Regles les plus rigides. »¹²

Et il s'empresse d'ajouter :

— « ...tout ce qu'on m'a opposé jusqu'à présent est pris de la différence qu'il y a entre le Mode mixte, & les Modes majeur & mineur, & qu'on semble par la s'entendre avec moy pour démontrer que le Mode mixte differe beaucoup de ces Modes. »

Concernant l'arrivée de la basse et du dessus par degrés conjoints dans la gamme montante du mode mixte, Blainville évoque une similitude entre l'attraction de la sixte majeure du deuxième degré du mode mixte et celle de la tierce majeure du cinquième degré des modes traditionnels vers l'octave sur la tonique :

— « Je répons (...) que si la Basse & le dessus finissent l'une & l'autre par une marche en degrez conjoints, ils s'arrestent enfin sur la dernière note, & que la Sixte Majeure de la seconde note vient alors prendre sur l'Oreille l'empire qu'auroit la tierce Majeure de la Dominante. C'est ce qui n'échape pas à l'organe, quand on entend un morceau dans le Ton mixte; mais c'est ce qui échape facilement à la reflexion quand on raisonne, & qu'on est emporté par la chaleur de la dispute: on ne voit alors dans ma cadence qu'une ressemblance avec la cadence de repos de la sixième à la Dominante, & l'on se hate de conclure de cette ressemblance que l'une étant imparfaite comme l'autre, il faut les rejeter comme finales, & l'on ne se donne pas le temps d'apercevoir que l'on admet ailleurs des cadences imparfaites comme finales, & qu'on dit en même temps le oui & le non. »

L'argument est intéressant d'un point de vue épistémologique ¹³ puisque la cadence 6^{te} majeure-8^{ve} était pratiquée à deux voix au Moyen âge et à la Renaissance. Blainville ignorait certainement qu'elle est l'ancêtre de la cadence parfaite V-I. En effet, dès le xv^e siècle, il était possible d'ajouter au Contraténor-bassus une quinte au-dessous du ténor :

| | | |
|---------------------|------------|-----------|
| Cantus: | <i>ut#</i> | <i>ré</i> |
| Ténor: | <i>mi</i> | <i>ré</i> |
| Contraténor-bassus: | <i>la</i> | <i>ré</i> |

Mais, comme nous l'avons vu, le cinquième degré du mode mixte porte une 5^{te} diminuée.

La gamme descendante du mode mixte donnant le demi-ton *fa-mi* à la partie supérieure, Blainville propose deux solutions pour conclure :

— « En descendant j'ai le choix de finir ma Gamme par l'Accord parfait de sa quatrième note ¹⁴, ou par l'Accord parfait majeur de sa tonique; ce qui se fait de deux façons, ou par la note soutenue dans le dessus ¹⁵ ou par la cadence plagale dans la Basse. Mais la cadence plagale n'est plus à notre usage? tant pis; c'est une ressource dont nous nous sommes priver sans raison, à laquelle je ne vois aucun inconvénient de revenir. »

Remarquons qu'en concluant sur le quatrième degré, il prête une fois de plus le flanc à la critique selon laquelle son mode mixte sonne comme le mode de *la* mineur et, en cela, donne raison à Serre qui propose la même cadence dans sa lettre.

Puis Blainville récapitule :

— « Enfin je demande ce qui peut constituer un Mode sinon l'ordre des tierces, leur nature, la disposition des semi-tons, les harmoniques de sa Gamme, & les Modes relatifs; or le Mode mixte que je propose a toutes ces conditions, comme il s'ensuit de ce qui précède, & comme il sera démontré par une Symphonie que j'ai donné pour essai. »

À ce stade, il serait instructif de procéder à une analyse de cette symphonie particulièrement du point de vue de l'harmonisation du mode mixte et du plan tonal des mouvements. Mais cela nous entraînerait trop loin considérant les dimensions de cet article. Pour les mêmes raisons, nous ne traiterons pas ici des autres gammes que Blainville présente très brièvement à la fin de son *Essay*.

* * *

12. « Il y a dans chaque Ton une dominante-tonique & une sous-dominante; l'une est la quinte au dessus de la tonique, l'autre est sa quinte au dessous ». Jean-Philippe Rameau, *CODE DE MUSIQUE PRATIQUE*, Paris, Imprimerie royale, 1760; New York, Broude Brothers, 1965. CHAPITRE VII. Article III, p. 82.

13. Une question qui devait intéresser Blainville qui a publié une Histoire générale critique et philologique de la musique, Paris, 1767, ouvrage que nous n'avons malheureusement pas encore pu consulter.

14. Soit l'accord de *la* mineur.

15. C'est-à-dire avec le *mi* en pédale à la partie supérieure comme cela se pratiquait à la Renaissance.

Demandons-nous plutôt comment cet *Essay* fut accueilli par ces Messieurs de l'Académie des Sciences. Son Secrétaire perpétuel, Grandjean de Fouchy, signe, le 26 juillet 1751, un extrait certifié conforme imprimé à la suite du texte de Blainville qui commence ainsi :

- « Nous avons examiné par ordre de l'Académie un écrit de Monsieur Blainville dans lequel il propose l'établissement d'un troisième Mode en Musique. »

Suit une présentation succincte des échelles des deux modes majeur et mineur et du troisième mode. Ce dernier présente les caractéristiques suivantes :

- « Il a de commun avec le Mode Majeur, de parcourir, les mêmes Intervalles en montant & en descendant ; & avec le Mineur, d'avoir la Tierce Mineure & le Second demi-ton placé entre la Quinte & la Sixte comme celui ci l'a eu en descendant.

Il diffère cependant en plusieurs points des deux Modes connus.[.] 1°. Le Premier demi-ton de l'Octave qui est placé dans le Mode Majeur entre la Tierce & la Quarte, & dans le Mineur entre la Seconde & la Tierce, se trouve dans celui-ci entre la Première & la Seconde. 2°. La Tierce est mineure dans tout le cours du Chant, & cependant la Tonique s'accompagne en finissant de la tierce majeure, 3°. Les cordes principales des deux autres Modes sont la Tierce & la Quinte, celles du nouveau Mode sont au contraire la Quarte & la Sixte ¹⁶, 4°. Les deux autres ont pour Cadence finale l'Intervalle de quinte : celui-ci au contraire termine naturellement par celui de quarte.

Chose remarquable, les Académiciens, frappés de la similitude du troisième mode de Blainville et de sa cadence plagale avec la musique ancienne, prennent la peine de consulter le répertoire du plain-chant :

- « Cette terminaison à la quarte n'est pas cependant si particulière à ce mode, qu'elle n'ait été très souvent employée en Musique. Les Anciens la connoissoient sous le nom de cadence plagale. Nous nous sommes rappelés qu'il y avoit dans le Plain-Chant plusieurs terminaisons de cette espece, ce qui nous a engagés à en parcourir les plus beaux morceaux pour voir si nous n'y trouverions pas encore quelques autres propriétés du nouveau Mode. Nous y avons trouvé non seulement la cadence plagale employée ; mais encore des Chants qui ne peuvent régulièrement se rapporter à aucun Ton surtout dans leur terminaison, & qui reviennent parfaitement à la Gamme de Monsieur Blainville. L'Oreille cependant s'est toujours très bien accomodée de ces Chants ; & il n'y a eu que les Organistes qui aient senti en les accompagnant cette irrégularité & la difficulté de s'y servir des Regles ordinaires qui souvent ne s'y peuvent appliquer que par des suppositions ¹⁷ assez forcées. »

Plus surprenant, ils trouvent aussi une parenté avec la musique de Locatelli :

- « La Seconde mineure qui fait le caractere essentielle de ce Mode, n'est pas non plus sans exemple. On en peut trouver un grand nombre dans les Œuvres de Locatelli ; & ce qui est à remarquer, la Musique de cet Auteur a toujours passé pour très douce, & très peu chargée de ces traits qui font plus d'honneur au sçavoir du Compositeur que de plaisir à ceux qui les entendent. »

C'est à la demande des Académiciens que l'exécution de la symphonie a eu lieu :

- « Non contents de ces recherches nous avons engagé Monsieur *Blainville* à faire exécuter devant nous un morceau de Symphonie de sa composition dans lequel le nouveau Mode qu'il nomme Mixte, est principalement employé. De plusieurs personnes qui assistoient à cette expérience les unes étoient averties, & les autres ne l'étoient point ; on n'a rien trouvé de desagréable, ni de dur dans cette Musique, & l'Harmonie de cette Gamme a paru très bonne. Nous avons fait jouer ensuite une autre Symphonie dans laquelle on n'avoit employé que les Modes ordinaires, puis on a repris la première, & toujours avec le même succès. »

Les Académiciens approuvent la démarche de Blainville. Cependant, ils se refusent à lui décerner le titre d'inventeur tout en lui reconnaissant le mérite d'avoir introduit de l'ordre là où ne régnait que hasard et caprice :

- « Il résulte de tout ce que nous venons de dire que depuis long-temps l'Oreille & la suite du Chant, ont porté les Compositeurs hors des Modes Majeur & Mineur ; & que cependant ces passages désavoués par les Regles, étoient avoués par la Nature. »

16. Rappelons que Rousseau n'y trouvait, dans sa lettre, que deux cordes principales.

17. Le sens est ambigu car « ce terme qu'on n'a appliqué jusqu'à présent qu'aux Sons qu'on fait passer pour le goût du Chant (...) doit être plus précisément appliqué aux Sons qui altèrent la perfection des Accords, en ce que par leur addition les Accords excèdent l'étendue de l'Octave. » Rameau. *Ibid.* TABLE DES TERMES, p. xxj. Selon la théorie ramiste il n'existe que deux accords *par supposition* : la Neuvième et la Onzième. (*ibid.* p. 406).

« Or il est certainement avantageux que ces especes d'excursions qui n'ont été jusqu'ici que l'Ouvrage du hazard & du caprice, soient désormais soumises à une Regle certaine. Les Cadences et les Intervalles sont les couleurs avec lesquelles la Musique sçait peindre les situations de l'ame: Plus on pourra multiplier ces couleurs, & leurs nuances, plus on sera en état de présenter des images vives & ressemblantes. »

Comme nous pouvions nous y attendre, la conclusion des Académiciens reste prudente :

— « Soit donc qu'on regarde la Gamme proposée par M^r. Blainville comme un Mode réel, soit qu'on veuille la considerer comme une extension du Mode Mineur avec lequel elle a effectivement plus d'analogie qu'avec le Majeur, on ne peut que lui sçavoir gré d'un travail qui tend à procurer à la Musique une nouvelle ressource pour varier les Sons & les expressions suivant l'usage qu'on veut en faire. »

* * *

Bien qu'elle ait donné lieu à une polémique théorique instructive, l'expérience de Blainville semble n'avoir éveillé que peu d'intérêt chez les chercheurs. C'est pourquoi nous aimerions signaler l'existence d'un article: « Charles-Henri Blainville et le Mode mixte », publié par J. Peyrot dans *La Tribune de Saint-Gervais*, n° 12 (décembre 1911).

OUVRAGES THÉORIQUES DE CHARLES HENRI DE BLAINVILLE

L'Esprit de l'art musical ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties. Genève, 1754.
rééd. Genève, Minkoff, 1974.

Harmonie theorico-pratique divisée en six parties. Jean-Baptiste-Christophe Ballard. Paris, 1746.
BnF Vm⁸ 70 et BnF Vm⁸ 71.

Histoire générale critique et philologique de la musique. Paris, Pissot, 1767.
rééd. Genève, Minkoff, 1972.

ANNEXES

Charles Henri de Blainville, *Essay sur un troisième mode*, Paris, auteur, 1751, F-Pn Vm⁸ s 702



ESSAY
SUR UN TROISIEME MODE

Presenté et approuvé par
M^{rs} de l'Academie des Sciences,
JOINT LA SIMPHONIE

Exécuted au Concert du Chateau des Thuilleries
30. May 1751.

PAR M^r. BLAINVILLE

PRIX 3 ^{li} s
Gravé par M^r. Leclair.

A PARIS

Chez { *L'auteur, rue de Conde vis à vis les Fontes de M^{le} Prince chez un Peruquier*
 La V^o. Boivin, rue S^t. Honore à la Règle D'or
 Le clerc, rue du Roule à la Croix d'Or
 M^r. Castagnery, rue des Prouvaires à la Musique Royale
 Avec Privilege du Roy

Vm⁸ s. 702

I



E S S A Y

S U R U N T R O I S I E M E M O D E .

LA Modulation est la source des beautés de la Musique. Etendre l'Art de ce côté, c'est l'enrichir dans sa partie essentielle. Tel a été mon projet en cherchant un troisième Mode.

Le Public severe avec raison pour ceux qui suivent les routes connus, semble devoir quelque indulgence à ceux qui tentent des routes nouvelles; aussi j'ose esperer sur la bonté avec laquelle il a reçu ma Symphonie qu'il écouterà mes raisons sans préjugé: Il s'agit maintenant de justifier à son esprit le jugement de son Oreille.

Nous avons deux Modes; le Mode Majeur, & le Mode Mineur. Le Majeur est donné par la nature; l'autre est une production de l'Art. Quoy donc! l'Art fut-il épuisé, après cette production, & si l'on nous présenteoit un troisième Mode qui n'eut pas plus de ressemblance avec le Mode Majeur & le Mode Mineur, que ces deux Modes n'en ont entr'eux, faudroit-il le rejeter! Non, sans doute. Or tel est le Mode que je propose que j'appelleray Mode mixte.

Le Mode Mineur comparé au Mode Majeur en differe d'abord par le premier Semi-ton. Ce Semi-ton placé da second au troisième degré forme la Tierce Mineure qui le constitue Mode Mineur. Du reste il a le même nombre de degrés que le Majeur; ils ont l'un & l'autre le second Semi-ton de la Septième à l'Octave, du moins en montant. Si dans le Mineur, on l'a transposé en descendant de la Sixième à la Cinquième Note; c'est pour éviter ce que nous apellons en terme de l'Art, *fausse relation*. La fausse relation auroit disparu en faisant le Fa & l'Ut diéze (dans le ton de La que je prens ici pour modele des tons mineurs); mais on eut rendu le Mode Majeur. Que s'en suit-il de la? C'est que le Mode Mineur est defectueux, & exige des précautions.

A

Vm⁸ s. 702

Essai sur un Troisième Mode.

Cependant ce Mode a été adopté ; & sur quelle autorité ! sur celle de l'Oreille. La décision de l'Organe s'est heureusement trouvée conforme à nos besoins. En effet, point de variété dans la modulation sans le Mode Mineur. S'il est vrai qu'il pourroit y avoir de la Musique sans Dissonnance, & sans Mode Mineur ; il ne l'est pas moins que cette Musique seroit pauvre, insipide, mauvaise ; & telle en un mot qu'elle a du être dans les Commencements. Car qu'on ne croye pas que la Musique se soit avancée rapidement à sa perfection. Le temps où l'on redoutoit la seconde & la quinte superflue n'est pas éloigné ; on n'osoit employer la Septième diminuée avant Corelly ; & c'est à M. Rameau que nous devons la connoissance de l'accord nombreux de quinte, septième, neuvième, & onzième.

Au milieu de tant d'innovations utiles qui nous encouragent, d'où vient notre timidité ! Le Mode mixte que je propose differe du Mode Majeur, en ce que sa tierce est Mineure en commençant & Majeure en finissant ; & en ce que le premier Semi-ton est placé de la première note à la seconde & le second semi-ton de la cinquième à la sixième. Il differe du Mode Mineur en ce que sa tierce est Majeure en finissant, & qu'il ne commence pas par la même tierce Mineure ; la tierce du Mode Mineur en commençant étant composée d'un Ton & d'un Semi-ton, & la tierce du Mode mixte d'un Semi-ton & d'un Ton.

Qu'on examine bien les trois gammes suivantes ; qu'on combine sans partialité leurs différences & leurs ressemblances, & l'on se convaincra sans le secours de l'Oreille, que celle du Mode mixte differe plus des deux autres, que celles-ci ne different entr'elles.

Mode Majeur. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut.

Mode Mixte. Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi.

Mode Mineur. Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut^b, Re.

Ce n'est pas une chose nouvelle dira-t-on, que ce Mode mixte. Il existoit dans l'ancien contrepoint sous le nom de *Ton du quart*. Cela est vrai ; mais on ne parcouroit point régulièrement toutes les notes de la Gamme ; on n'imaginoit pas la possibilité de cette marche ; & il est permis aux Musiciens d'aujourd'hui de persister dans la même erreur, d'abandonner une ressource importante, & de ne pas sentir, s'ils le jugent à propos, le pittoresque qui pourroit en résulter, si elle étoit employée par un plus habile que moy.

Quelque soit le party qu'ils prennent, je vais leur montrer que ce Mode mixte s'engendre, sans autre Art que celui qui nous a donné les deux autres Modes.

On sçait que si l'on divise une corde en deux on a l'Octave.
en quatre la double Octave.

Essai sur un Troisième Mode.

En trois, la Quinte.

En cinq, la tierce Majeure &c.

Suivons cette voye, prenons les sons à mesure qu'ils s'offriront successivement en degrez conjoints, & voyons quelles sortes de Gammes il en résultera. Soit mon premier Son exprimé par Fa, les nombres marqueront les divisions des cordes, & les noms des notes placées au dessus des nombres marqueront les sons rendus par les cordes divisées.

Fa, Fa, Ut, Fa, La, Ut, Fa, Sol, La, Ut, Mi, Fa, Sol, La, Ut, Ut^b, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si,
1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 12. 15. 16. 18. 20. 24. 25. 27. 30. 32. 36. 40. 45.
Ut, Ut^b, Re, Mi. &c.
48. 50. 54. 60. &c.

En poussant cette Table, on trouvera tous les Intervalles possibles ; & toutes les Gammes complètes ; en degrez conjoints ; mais ni tous les Intervalles trouvez, ni toutes les Gammes données par la division de la corde ne seront pas également d'usage.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, fera la première Gamme complète engendrée.

Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut^b, Re, fera la seconde.

Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ut^b, Re, Mi, la troisième.

Fa, Sol, La, Si, Ut, Ut^b, Re, Mi, Mi^b, Fa, la quatrième &c.

Mais il n'est pas nécessaire de pousser la recherche des Gammes complètes plus loing pour s'apercevoir que la troisième Gamme complète Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ut^b, Re, Mi, borne la génération des Gammes d'usage.

La quatrième Fa, Sol, La, Si, Ut, Ut^b, Re, Mi, Mi^b, Fa, a plusieurs deffauts qui la font rejeter, le premier, ce sont trois Tons pleins consecutifs ; le second, c'est le Mi^b, qui forme avec le Fa un Intervalle inappréciable à l'Oreille. Il est donc évident que les Gammes complètes qui viendroient après la Gamme complète de Fa, seroient ou trop ressemblantes aux précédentes, ou plus défectueuses encore, & d'un usage plus limité.

La division de la corde borne donc le cercle des Gammes complètes d'usage, à Ut, Re, Mi, Mais ce n'est pas tout ; quand il y auroit, au delà de ces trois Gammes, d'autres Gammes complètes qu'on pourroit employer, elles ne feroient ni Cadence conforme à notre harmonie, ni premières tierces d'une

Essai sur un Troisième Mode.

nature différente de celles qu'on obtient des trois Modes précédents. Donc il n'y a que les trois Gammes de Ut, de Re, & de Mi, qu'on puisse employer sans inconvénient; & ces trois Gammes fournissent toutes les variétés qu'on peut désirer, & sont comprises entre un Son quelconque & le retour des Octaves du même Son.

Mais le Mode Majeur a ses avantages, le Mode Mineur a les siens: quels seront les avantages du Mode Mixte, pourroit on demander! Je reponds que la Gamme du Mode Mixte est la même en descendant & en montant, ce qui semble le garantir d'un vice naturel au Mode Mineur qu'on ne corrige qu'en luy en accordant proprement deux Gammes, & que cette identité de marche du Mode Mixte doit en même temps lui donner un caractère plus décidé; caractère décidé qui naît dans le Majeur de ce qu'il se montre toujours sous la même face, & que le Mode Mixte, aura pareillement.

Si l'on objecte que ce Mode Mixte, n'ayant point de demi-Ton en arrivant à son octave, il semble laisser l'Oreille en doute, que la carrière de la gamme soit finie, ou ne le soit pas; j'observerai que ce demi-ton qu'on desire en montant un degré au dessus, se trouve au Mode mixte, soit dans la Basse, soit dans le dessus, un degré au dessous. Je m'explique.

Lorsque je finis la gamme d'Ut Majeur, je conclus mon Octave par le demi-ton en montant Si Ut, Mais en descendant, ce demi-ton est sous entendu par la tierce de la Dominante.

Dans le Mode de Mi mixte en montant le demi-ton est dans la Basse, d'où naît la facilité de terminer une Octave autrement que nous ne faisons; & en descendant il est dans le dessus. Ce demi-ton si précieux pour l'Oreille se rencontre donc en Mi mixte, comme en Ut Majeur, mais dans un ordre renversé. Un accord de Sixte quarte n'est pas moins consonant, que l'accord dont il tire son origine; s'il est moins parfait, il en est aussi plus piquant: il vaut mieux laisser à désirer aux sens que de les rassasier; & c'est en quoy le Mode mixte diffère encore avec avantage des Modes Majeurs & Mineurs. Remarquons en passant qu'à mesure qu'emporté par l'Art nous nous écartons davantage de la nature, il y a moins de vérité, moins de simplicité, mais plus d'effet.

Le Mode mixte vient le dernier dans la recherche successive des Gammes complètes, aussi est-il moins parfait que le premier ou le Majeur. Mais peu s'en faut qu'il n'aille de pair avec le Mineur dont la génération le précède. Car si d'un côté il n'a point de note sensible comme le Mineur; de l'autre plus décidé, il n'a qu'une Gamme tant en descendant qu'en montant, & n'exige aucune précaution dans la pratique.

Essai sur un Troisième Mode.

Mais dira-t-on, il commence par la Tierce Mineure, & finit par la Tierce Majeure: & quel inconvénient y a-t-il à cela. Le Mode Mineur dans nos Anciennes Regles de Contre-Point ne finit il pas par la Tierce Majeure, & tous ceux qui chantent le contre-point ne sont ils pas rigoureusement astreints à cette Regle.

Si dans notre Musique nous nous permettons le Contraire; c'est licence. Je dis licence; mais je pourrois dire, faute à la rigueur; car l'Accord parfait mineur n'étant point dans la nature, ne satisfait point l'Oreille. Le Mode Mixte a donc encore dans la Tierce Majeure par la quelle je le fais finir, un avantage sur le Mode Mineur; celui de se rapprocher de la nature.

Autre objection. Ce Mode Mixte n'a ni Dominante, ni Cadence parfaite. D'accord; mais il a la Cadence plagale des Anciens. De quel droit la rejeterions nous cette Cadence? n'avons nous pas des Motets de Lalande qu'elle termine? D'ailleurs on ne peut refuser à la Quatrième, de suppléer à la Dominante; & d'en prendre la place. L'une partage l'Octave en montant, l'autre en descendant. C'est de cette dernière que je me sers; je satisfais donc aux Regles les plus rigides.

On ne manquera pas d'ajouter aux difficultés précédentes, qu'en montant dans le Mode Mixte, je finis ma Gamme en degrés conjoints, tant au dessus qu'à la Basse. Avant de satisfaire à cette remarque, il faut que j'en fasse une; c'est que tout ce qu'on m'a opposé jusqu'à présent est pris de la différence qu'il y a entre le Mode mixte, & les Modes majeur & mineur, & qu'on semble par là s'entendre avec moy pour démontrer que le Mode mixte diffère beaucoup de ces Modes. Car si ses Intervalles étoient les mêmes, si Tierce de la même nature que celle du Mode Mineur, s'il avoit de même une Dominante, une note sensible, une Cadence parfaite, il seroit le même: Mais il en diffère dans tous ces points; il fournit donc un autre genre de modulation, & c'étoit ce qu'il falloit trouver. Je reponds aux difficultés précédentes que si la Basse & le dessus finissent l'une & l'autre par une marche en degrés conjoints, ils s'arrêtent enfin sur la dernière note, & que la Sixte Majeure de la seconde note vient alors prendre sur l'Oreille l'empire qu'auroit la tierce Majeure de la Dominante. C'est ce qui n'échappe pas à l'organe, quand on entend un morceau dans le Ton mixte; mais c'est ce qui échappe facilement à la réflexion quand on raisonne, & qu'on est emporté par la chaleur de la dispute: on ne voit alors dans ma cadence qu'une ressemblance avec la cadence de repos de la sixième à la Dominante, & l'on se hâte de conclure de cette ressemblance que l'une étant imparfaite comme l'autre, il faut les rejeter comme si-

Essai sur un Troisième Mode.

nalles, & l'on ne se donne pas le temps d'apercevoir que l'on admet ailleurs des cadences imparfaites comme finales, & qu'on dit en même temps le oui & le non.

En descendant j'ai le choix de finir ma Gamme par l'Accord parfait de la quatriéme note, ou par l'Accord parfait majeur de la tonique; ce qui se fait de deux façons, ou par la note soutenue dans le dessus ou par la cadence plagale dans la Basse. Mais la cadence plagale n'est plus à notre usage! tant pis; c'est une ressource dont nous nous sommes privés sans raison, à laquelle je ne vois aucun inconvenient de revenir.

Enfin je demande ce qui peut constituer un Mode sinon l'ordre des tierces, leur nature, la disposition des semi-tons, les harmoniques de la Gamme, & les Modes relatifs; or le Mode mixte que je propose à toutes ces conditions, comme il s'ensuit de ce qui précède, & comme il sera démontré par une Symphonie que j'ai donné pour essai.

Mais diront ceux sur tout qui n'ont pas l'Oreille exercée à distinguer les Modes, & toutes les nuances legeres des Sons, & des Intervalles, nous ne sentons pas à l'essai autant de difference entre ce mode & les deux autres, que de l'un à l'autre de ceux cy. J'en pourrois rendre plusieurs raisons prises de la nature du Mode même, mais il en est une que je me contenterai de rapporter parceque c'est à mon sens la principale. Cette raison est qu'il n'y a que l'habitude qui nous fasse discerner avec promptitude les petites nuances qui distinguent une Gamme d'une autre Gamme, qui nous apprenne à saisir tout d'un coup le caractère d'un mode, & à le sentir, ou majeur, ou mineur. Qu'on compose dans le mode mixte autant de temps que dans les autres, que dis-je, qu'on nous donne de temps en temps des Symphonies, & des morceaux de Chant, où on le fasse dominer, & bien-tôt nos Oreilles affectées de la maniere dont les tons & les semi-tons y sont distribués, ne le confondront pas plus avec les Modes Majeurs & Mineurs, que nous ne confondons ces modes entr'eux. En effet conçoit on que cela puisse être autrement: pour moy j'avertis que quoiqu'il ne me soit familier qu'autant qu'il a pu me le devenir par la Composition de la Symphonie suivante, je lui trouve son caractère particulier, & que je ne le prendray pas plus pour le majeur, que je ne prendrois le mineur pour lui. Mais c'est trop demander que d'exiger d'abord d'une découverte tout le parti qu'on en peut tirer: au moins on ne peut refuser à cette Gamme une source de beautez & d'expressions particulieres, & si les Musiciens ne veulent pas la recevoir comme une route qu'on puisse suivre, ils ne peuvent refuser de la regarder comme un sentier dans lequel on peut s'écarter avec succès. Revenons en possession d'une liberté de modulation diatonique que nous avons pressentie, il y a long-temps, mais sans regle.

Essai sur un Troisième Mode.

On m'objectera peut-être que cette modulation diatonique qui constitue le Mode mixte; occasionne necessairement dans son Harmonie plusieurs accords parfaits de suite, ce qui semble contre les Regles. Mais je repons que les Regles ne sont pas sans exception; & l'on fait très bien plusieurs accords parfaits de suite, dans un progrès de sons de Basse, qui marchent par tierce, quarte, ou quinte. D'ailleurs la dissonnance n'étant ajoutée que par un besoin de variété, je peux la retrancher toute fois que la sensation harmonique me l'indiquera. Mais continuera-t-on, il n'en est pas de l'Harmonie du Mode mixte, ainsi que de l'Harmonie d'un progrès de sons de Basse par tierce, quarte, ou quinte. Je ne vois pas quelle difference on peut y reconnoître. Si dans le progrès des sons de Basse par tierce, quarte, ou quinte, les sons marchent par degrez disjoints, qu'importe! ne voit on pas que la liberté avec laquelle je peux disposer des Sons Harmoniques de cette dernière Basse, me rendra si je veux dans le Dessus, la disjonction des Sons qu'on remarque dans les Sons de la première. N'est il pas même d'observation en général que quand une Basse Fondamentale marche par degrez conjoints, les Sons des dessus marchent par degrez disjoints, ou *vice versa*. Je regagne donc d'un côté ce que je paroïs perdre de l'autre, & j'ai toujours la liberté de passer diatoniquement d'un Mode à un autre sans inconvenient, puisque je ne peux jamais être forcé de donner dans les fausses relations, dans les deux quintes, ou dans les deux octaves de suite. S'il semble que je m'éloigne des premières notions de l'Harmonie, je dois être au moins bien rassuré par la conformité de mes idées avec les loix de la Mélo-die. Il n'y a donc aucune raison de refuser au Mode mixte le Titre d'intermediaire. Il n'y a donc rien qui empêche de l'insérer avec avantage entre les deux Modes que nous adoptons: Et convenons que ce Mode conduit à plus de modulations qu'aucun des autres, & doit avoir parconsequent plus de force & de virilité. Il semble hesiter d'abord en commençant par un demi-ton, mais il n'opere ensuite qu'avec plus de force & d'énergie.

Il marche témérairement, & sans presque avertir l'oreille des cordes qui luy servent d'enchaînement; & combien n'y a-t'il pas d'occasion, où cette espee d'incertitude peut être employée avec avantage. C'est ce que le temps, & l'habilité de ceux qui s'en serviront prouveront mieux que tout ce que je pourrois dire ici. Comme je ne cherche en cette occasion que l'avancement de mon art; pour rendre mon système plus complet, j'ay joint à la Gamme du Mode mixte, deux autres Gammes en-harmoniques, l'une en montant par les Diezes, & l'autre en descendant par les Bémols.

* De l'Imprimerie de BALLARD, seul Imprimeur du Roi, pour la Musique, & Nouvel de la Chapelle de Sa Majesté, rue Saint-Jacques-Benoît, à Saint-Germain.

EXTRAIT DES REGISTRES DE L'ACADEMIE ROYALE DES SCIENCES.
Du dixseptième Juillet mil sept cent cinquante & un.

Nous avons examiné par ordre de l'Académie un écrit de Monsieur Blainville dans lequel il propose l'établissement d'un troisième Mode en Musique.

On sçait que jusqu'ici on n'en a connu que deux, le Majeur & le Mineur.

Le premier est représenté par la suite des Notes Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Sa Tierce est Majeure, & il descend comme il monte. Le Second se représente ordinairement par la suite des Notes Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Sa Tierce est Mineure, & les mêmes Intervalles qu'on a trouvés en montant, ne s'y retrouvent pas en descendant. Pour éviter la délayable distance de Si naturel au Fa, on ordonne le demi-ton qui doit en marquer entre l'Ut & le Re, & on le place en descendant entre le Si qu'on rend Bémol, & le La, Ainsi on dit Re, Ut, Si, \flat , La, Sol, Fa, Mi, Re.

Le Troisième Mode que propose Monsieur Blainville est représenté par la suite Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi.

Il a de commun avec le Mode Majeur, de parcourir, les mêmes Intervalles en montant & en descendant; & avec le Mineur, d'avoir la Tierce Mineure & le Second demi-ton placé entre la Quinte & la Sixte comme celui-ci la en descendant.

Il diffère cependant en plusieurs points des deux Modes connus 1°. Le Premier demi-ton de l'Octave qui est placé dans le Mode Majeur entre la Tierce & la Quarte, & dans le Mineur entre la Seconde & la Tierce, se trouve dans celui-ci entre la Première & la Seconde. 2°. La Tierce est mineure dans tout le cours du Chant, & cependant la Tonique s'accompagne en finissant de la tierce majeure, 3°. Les cordes principales des deux autres Modes sont la Tierce & la Quinte, celles du nouveau Mode sont au contraire la Quarte & la Sixte, 4°. Les deux autres ont pour Cadences seule l'Intervalle de quinte: celui-ci au contraire termine naturellement par celui de quarte.

Cette terminaison à la quarte n'est pas cependant si particulière à ce mode, qu'elle n'ait été très souvent employée en Musique. Les Anciens la connoissent sous le nom de cadence plagale. Nous nous sommes rappelés qu'il y avoit dans le Plain-Chant plusieurs terminaisons de cette espèce, ce qui nous a engagé à en parcourir les plus beaux morceaux pour voir si nous n'y trouverions pas encore quelques autres propriétés du nouveau Mode. Nous y avons trouvé non seulement la cadence plagale employée; mais encore des Chants qui ne peuvent également se rapporter à aucun Ton surtout dans leur terminaison, & qui viennent parfaitement à la Gamme de Monsieur Blainville. L'Oreille cependant n'est toujours très bien accommodée de ces Chants; & il n'y a eu que les Organistes qui aient senti en les accompagnant cette irrégularité & la difficulté de s'y tenir des Regles ordinaires qui souvent ne s'y peuvent appliquer que par des suppositions assez forcées.

La Seconde mineure qui fait le caractère essentiel de ce Mode, n'est pas non plus sans exemple. On en peut trouver un grand nombre dans les Chœurs de Lantini; & ce qui est à remarquer, la Musique de cet Auteur a toujours été pour très douce, & très peu chargée de ces traits qui sont plus d'usage au l'ivoir du Compositeur que de plaisir à ceux qui les entendent.

Non contents de ces recherches nous avons engagé Monsieur Blainville à faire exécuter devant nous un morceau de Symphonie de sa composition dans lequel le nouveau Mode qu'il nomme *Mixte*, est principalement employé. De plusieurs personnes qui assistoient à cette expérience les uns étoient aveugles, & les autres ne l'étoient point; on n'a rien trouvé de délayable, ni de dur dans cette Musique, & l'Harmonie de cette Gamme a paru très bonne. Nous avons fait jouer ensuite une autre Symphonie dans laquelle on n'avoit employé que les Modes ordinaires, mais on a repris la première, & toujours avec le même succès.

Il résulte de tout ce que nous venons de dire que depuis long-temps l'Oreille & la suite du Chant, ont porté les Compositeurs hors des Modes Majeur & Mineur; & que cependant ces passages dérivés par les Regles, étoient avoués par la Nature.

Or il est certainement avantageux que ces espèces d'excursions qui n'ont été jusqu'ici que l'Ouvrage du hazard & du caprice, soient ramenées à une Règle certaine. Les Cadences & les Intervalles sont les couleurs avec lesquelles la Musique sçait peindre les sensations de l'ame; Plus on pourra multiplier ces couleurs, & leurs nuances, plus on sera en état de peindre des images vives & ressemblantes.

Soit donc qu'on regarde la Gamme proposée par Mr. Blainville comme un Mode réel, soit qu'on veuille la considérer comme une extension du Mode Mixte avec lequel elle a effectivement plus d'analogie qu'avec le Majeur, on ne peut que lui sçavoir gré d'un travail qui tend à procurer à la Musique une nouvelle ressource pour varier les Sons & les expressions faisant usage qu'on en veut faire. Signé, DOCTEUR DE MÉRITS, DE FOURCAY, Je certifie le présent extrait conforme à son Original, & au Jugement de l'Académie, à Paris ce 26 Juillet 1751.

GRANDJEAN DE FOUCHY,
Sec. perpét. de l'Ac. Royale des Sciences,

174 MERCURE DE FRANCE.

ensuite *Deus noster*, Motet à grand Chœur de M. Cordelet. Mrs Gaviniés & Dupont, jouèrent des Duo; ensuite *Laudate*, Motet à grand Chœur de M. Daverne. M. Gaviniés joua un Concerto. Le Concert finit par *Nisi Dominus*, Motet à grand Chœur de M. Mondouville.

Le Dimanche 30, jour de la Pentecôte, il commença par une symphonie dans un nouveau genre de modulation, pour essai d'un troisième Mode, par M. Blainville; ensuite *Notas in Jada Deus*, Motet à grand Chœur de M. Madin, Mrs Gaviniés & Dupont jouèrent des Duo; ensuite *Cantate Dominus*, Motet à grand Chœur de M. de Lalande. M. Gaviniés joua un Concerto. Le Concert finit par *Venite exultemus*, de M. Mondouville.

Le Jeudi 10 Juin, jour de la Fête-Dieu, il commença par une symphonie à Cois de-chasse de M. Martin; ensuite *Dominus in virtute tua*, Ff. 20, Motet à deux Chœurs de M. Cordelet, Maître de Musique de Saint Germain l'Auxerrois. M. Gaviniés joua une Sonate après le premier Motet, & un Concerto avant le dernier; ensuite *Cantate Dominus*, Motet à grand Chœur de M. de Lalande. Le Concert finit par *Magnus Dominus*, Motet à grand Chœur de M. Mondouville.

L E T T R E

De M. Rouffean de Genève, à M. l'Abbé Raynal, au sujet du nouveau Mode de Musique, inventé par M. Blainville. A Paris, ce 30 Mai, au sortir du Concert.

Vous êtes bien aise, Monsieur, vous le Pandgyriste & l'ami des Arts, de la tentative de M. Blainville pour l'introduction d'un nouveau

J U I N. 1751. 175

Mode dans notre Musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me demandez sur la découverte même.

Autant que j'ai pu saisir les idées de M. Blainville durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le Mode qu'il nous propose n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux Modes usités; l'une de ces deux cordes est la tonique, l'autre est la quarte au-dessus de cette tonique, & cette quarte s'appellera, si l'on veut, *Dominante*. L'Auteur me paroit avoir eu de fort bonnes raisons pour préférer ici la quarte à la quinte, & celle de toutes ces raisons qui se présente la première, en parcourant la Gamme, est le danger de tomber dans les fausses relations.

Cette Gamme est ordonnée de la manière suivante; il monte d'abord d'un semi-ton majeur de la tonique sur la seconde note, puis d'un ton sur la troisième, & montant encore d'un ton, il arrive à la Dominante, sur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'est permis de parler ainsi, l'hémistiche du Mode. Puis recommençant la marche un ton au-dessus de la Dominante, il monte ensuite d'un semi-ton majeur, d'un ton, & encore d'un ton, & l'octave est parcourue selon cet ordre de notes; *mi, fa, sol, la; si, re, re, mi*. Il redescend de même sans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, soit en montant, soit en descendant de la Dominante d'un mode mineur à l'octave de cette Dominante, sans dièses ni bémols accidentels, vous aurez précisément la Gamme de M. Blainville. Par où l'on voit, 1°. que la marche diatonique est directement opposée à la nôtre, où partant de la tonique, on doit

H iij

176 MERCURE DE FRANCE.

monter d'un ton ou descendre d'un semi-ton. 1°. Qu'il a fallu substituer une autre harmonie à l'accord sensible usité dans nos Modes, & qui se trouve exclus du sien. 3°. Trouver pour cette nouvelle Gamme des accompagnemens différens de ceux qu'on employe dans la règle de l'octave. 4°. Et par conséquent d'autres progressions de basse fondamentale que celles qui sont admises.

La Gamme de son Mode est précisément semblable au diagramme des Grecs, car si l'on commence par la corde *Hypate*, en montant, ou par la note en descendant, à parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura précisément la nouvelle Gamme; c'est notre ancien Mode Plagial qui subsiste encore dans le plein-chant; c'est proprement un Mode mineur, dont le diapason se prendroit, non d'une tonique à son octave en passant par la Dominante; mais d'une Dominante à son octave en passant par la tonique; & en eff. r la tierce majeure que l'Auteur est obligé de donner à la finale, jointe à la manière d'y descendre par un semi-ton, donne à cette tonique tout à fait l'air d'une Dominante. Ainsi si l'on pouvoit de ce côté-là disputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourroit du moins lui disputer celui d'avoir osé braver en quelque chose la bonne opinion que notre siècle a de soi-même, & son mépris pour tous les autres âges en matière de science & de goût.

Mais ce qui paroît appartenir incontestablement à M. Blainville, c'est l'harmonie qu'il affecte à un Mode infénué, dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoissoit point l'harmonie, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Personne ne lui disputera ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions fondamen-

J U I N. 1751. 177

tales, ni l'art avec lequel il les a su mettre en œuvre pour ménager nos oreilles bien plus délicates sur les choses nouvelles, que sur les mauvaises choses.

Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce qu'il nous propose, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra que sa découverte est bonne, s'il veut avouer qu'elle n'est pas de lui; s'il prouve qu'elle est de lui, on lui soutiendra qu'elle est mauvaise, & il ne fera pas le premier contre lequel les Artistes auront argumenté de la sorte. On lui demandera sur quel fondement il prétend déroger aux loix établies & en introduire d'autres de son autorité. On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire les règles d'une science qu'on a tant fait d'efforts pour réduire en principes; d'enfreindre dans ses progressions la liaison harmonique qui est la loi la plus générale & l'épreuve la plus sûre de toute bonne harmonie. On lui demandera ce qu'il prétend substituer à l'accord sensible dont son Mode n'est nullement susceptible, pour annoncer les changemens de ton. Enfin on voudra savoir encore pourquoi dans l'essai qu'il a donné au Public, il a tellement entremêlé son Mode avec les deux autres, qu'il n'y a qu'un très-petit nombre de connoisseurs, dont l'oreille exercée & attentive ait démêlé ce qui appartenoit en propre à son nouveau système.

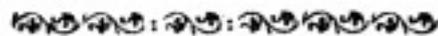
Ses réponses, je crois les prévoir à une près. Il trouvera aisément en sa faveur des analogies, du moins aussi bonnes que celles dont nous avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le Mode mineur n'aura pas de meilleurs fondemens que le sien. Il nous soutiendra que l'oreille est notre premier Maître d'harmonie, & que pourvu que celui-là soit content, la raison doit se borner à chercher

H v

175 MERCURE DE FRANCE.

pourquoi il l'est, & non à lui prouver qu'il a tort de l'être. Qu'il ne cherche, ni à introduire dans les choses l'arbitraire qui n'y est point, ni à dissimuler celui qu'il y trouve. Or cet arbitraire est si constant, que même dans la règle de l'octave, il y a une faute contre les règles; remarque qui ne sera pas, si l'on veut, de M. Blainville, mais que je prends sur mon compte. Il dira encore que cette liaison harmonique qu'on lui objecte, n'est rien moins qu'indispensable dans l'harmonie, & ne sera pas embarrassé de le prouver. Il s'excusera d'avoir entremêlé les trois Modes, sur ce que nous sommes sans celle dans le même cas avec les deux autres, sans compter que par ce mélange adroit, il aura eu le plaisir, dirait Montagne, de faire donner à nos Modes des narzades sur le nez du sien. Mais quoiqu'il fasse, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raisons sans réplique, l'une, qu'il est inventeur, l'autre, qu'il a affaire à des Musiciens.

Je suis, &c.



NOUVELLES ETRANGERES.

DU NORD.

DE PETERSBOURG, le 7 Mai.

Tous les Officiers de Marine, qui étoient ici, & qui doivent s'embarquer sur la Flotte qu'on équipe à Cronstadt, sont actuellement partis pour se rendre à leurs bords. Cependant on persiste à croire qu'il n'y aura qu'une partie de cette Flotte, qui mette à la voile.

Mercur de France, septembre 1751, p. 166-171 © cliché BnF

166 MERCURE DE FRANCE.

corps, 187. Vieillard à barbe quarrée, 190. Tête riante, 194. Tête d'homme avec bonnet coupé, 198. Vieillard qui dort, 303. *Portraits de Femmes*. La grande Mariée, Juive, 311. La petite Mariée, Juive, 312. Deux portraits de femmes en pendant, 313. Jeune fille qui lit, 314. Vieillard méditant sur un livre, 315. La mere Rembeande, 318. Tête de Vieille, 319. Autre tête de Vieille, 320. *Gravuremens*. Six études de têtes, 331. Trois autres, 333. Trois *idem*, 334.

L E T T R E

A l'Auteur du Mercure, sur la nature d'un Mode en e-si-mi naturel, & sur son rapport, tant avec le Mode majeur, qu'avec le Mode mineur.

Monsieur, la lecture de l'ingénieuse Lettre que M. Rousseau vous a adressée à l'occasion du nouveau mode de M. Blainville, m'engage à vous communiquer les remarques que j'ai faites sur le même sujet; elles tiennent à une nouvelle théorie de l'harmonie dont j'ai formé l'ébauche, & qui n'est peut-être pas indigne de l'attention des Amateurs intelligens. J'aurois souhaité pouvoir accompagner mes idées des preuves qui les soutiennent; mais les bornes que je dois me prescrire dans cette occasion, m'oblige

SEPTEMBRE. 1751. 167

gent à ne vous donner que très succinctement le résultat de mes réflexions. Il me paroît donc que ce mode d'e-si-mi naturel, (qu'on peut nommer mode *semi mineur* pour désigner la nature de sa seconde, & celle de sa tierce) n'est autre chose que le mode majeur exactement renversé. C'est ce qu'on pourra concevoir, si l'on compare les gammes de ces deux modes; on trouvera que l'une est précisément le *contrapied* de l'autre, c'est-à-dire, que la gamme mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, du mode *semi mineur* procède en montant exactement par les mêmes intervalles par lesquels celle de c-fol-ut procède en descendant, & *vice versa*. Ce principe découvre la nature du mode *semi mineur*, le genre d'harmonie qui lui convient, & le degré de perfection ou d'imperfection qu'on doit lui assigner: il fournit, en un mot, des réponses à la plupart des questions qu'on peut faire à ce sujet. Voici les principales conséquences qui découlent de ce principe.

La quarte de ce mode doit y dominer au point d'en paroître la *dominante*, puisqu'elle est la quinte du mode majeur renversé.

Cette quarte acquiert même, en vertu du renversement, des prétentions à la

168 MERCURE DE FRANCE,
qualité de tonique, parce que les conditions qui dans le mode majeur concourent à donner cette qualité à un seul & même son, se trouvent ici partagées après le renversement entre deux notes *mi* & *la*.

Les droits de *mi* sont fondés sur une sorte d'accord *sensible* qui l'annonce, & dont *la* est privé, & la note *sensible* comprise dans cet accord est la seconde *fa* qui doit descendre sur la tonique *mi*, par la raison même que dans le mode majeur, c'est *si* qui doit monter à *mi*.

Malgré cet avantage, *mi* considéré comme tonique est sujet à une assez grande difficulté, quant à l'harmonie qu'il doit porter, en ce que celle que lui donne le renversement, la prive du titre de son fondamental qu'elle transfère à *la* la quinte au dessous.

Il faut par conséquent avoir recours aux expédients pour lever du moins en apparence cette difficulté. On peut donc pour cet effet emprunter un ou deux sons étrangers à l'harmonie que *mi* porte naturellement en conséquence du renversement; mais je présume qu'il vaudra mieux s'en tenir à un de ces deux sons, savoir *sol* qu'on pourra justifier à l'aide du rapport qui se trouve entre le nouveau mode & le mode majeur, à moins qu'on ne veuille prendre le parti de commencer & de finir toutes les parties à l'unisson. A

SEPTEMBRE. 1751. 169

A l'égard des autres sons de ce Mode, il n'y aura qu'à suivre tout uniment le genre d'harmonie que donne le principe du renversement.

Les prétentions de la quarte *la* à la qualité de tonique, nous affecteront sans doute au point de nous faire désirer le seul son qui lui manque pour compléter son accord *sensible*, savoir une note *sensible*, qui dans ce cas-ci ne peut être que *sol-dixte*: l'addition de ce seul nouveau son suffit parfaitement pour décider en faveur de *la* la qualité de vraie tonique. Dès lors par conséquent nous sommes dans le Mode mineur d'a-*mi*-*la*, dont l'excellence & la perfection dépendent en bonne partie du grand goût de *tonicité* que la quinte *mi* y retient encore à la faveur de cette sorte d'accord *sensible* qui lui est propre, & qu'elle conserve dans ce Mode.

Voilà, Monsieur, les principales conséquences qui émanent du principe que j'ai d'abord posé; elles méritent, ce me semble, quelque attention; elles conduisent naturellement à une Théorie lumineuse du Mode mineur, & particulièrement à une explication élégante & très-simple de l'accord dissonnant de septième diminuée, que j'ai vainement cherché ailleurs: elles servent même à éclaircir diverses

H

170 MERCURE DE FRANCE,
questions relatives au Mode majeur.

Ces vérités me paroissent assez importantes pour mériter d'être mieux développées: c'est aussi ce que j'ai dessein de faire dans un petit ouvrage théorique, si du moins j'ose aller contre la prévention où l'on est naturellement contre un homme qui traite une matière qu'on soupçonnera étrangère à sa profession, & à qui on se croira en droit de donner l'avis charitable *age quod agit*: n'importe, je crois que soutenu d'une évidence *démonstrative*, j'aurai le courage de braver ce préjugé, quelque plausible qu'on l'imagine. Je pourrai même faire plus, je me résoudrai peut-être à publier un système de *basse fondamentale*, qui me paroît plus simple, plus juste & plus complet que celui qui nous a été donné par un des plus célèbres Musiciens du siècle, & le seul Théoriste qui me soit connu.

A cet échantillon de Théorie pourroit bien encore succéder un essai plus relatif à la pratique, un projet d'un nouveau genre de composition à *double exécution*, dont l'effet dans un sens diffère absolument de l'effet dans le sens contraire, tant pour le dessein que pour la modulation.

Brevi esse laboro;

Obsecro.

Le désir d'être bref me rend énigmatique. Je suis, &c. Philatus.

SEPTEMBRE. 1751. 171

La Charge d'Architecte de la Ville, vacante par la démission volontaire du Sr. *Beaufre*, vient d'être donnée au Sr. *Desbouches*, Architecte & Ingénieur, qui épousa Mercredi 4 Août 1751, la fille unique du Sr. *Beaufre*, auquel la Ville a accordé une pension de 2000 livres.

Le Sr. *Desbouches* est connu, entre autres, par un magnifique Projet pour la Réconstruction de l'Hôpital & de l'Eglise des Quinze-vingt, & par plusieurs beaux Projets pour différentes Places publiques proposés à y placer la Statue équestre du Roi

LETTRE

Sur les Peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici, A Bruxelles le 20 Janvier 1751.

Vous sçavez, Monsieur, que mon camarade de voyage avoit emporté une espee d'écri-toire, qui renfermoit quelques traits & quelques viles que j'ai dessinés l'année dernière dans mon voyage d'Italie. Cette étourderie m'a mis hors d'état de vous donner pendant mon séjour à Paris, des preuves qui me paroissent incontestables sur une partie de ce que vous pensez de la Peinture des Anciens, & principalement sur tout ce qui est donné comme conjecture, au sujet d'Herculanum, dans un Mémoire qu'on a lu l'année passée à l'Académie des Belles-Lettres, & que vous avez eu la bonté de me communiquer. Je suis parti pénétré de vos politesses, & je ne peux les reconnoître

H ij

Mercur de France, novembre 1751, p. 120-124

120 MERCURE DE FRANCE.

meure de ce Graveur, est présentement rue des Mathurins, la quatrième porte cochère à gauche, en entrant par la rue de la Harpe, vis-à-vis la rue des Maçons, à Paris.

LA COMBS, rue Saint Jacques, près Saint Yves, débite en vingt-six Cartes un Recueil de plusieurs sièges de Villes de la dernière guerre de Flandre.

*OBSERVATION de M. de Blainville, sur la Lettre de M***, insérée dans le Mercure du mois de Septembre, pag.*

JE devois un remerciement à M. Rousseau, de la Lettre délicate & sensée qu'il a bien voulu publier à l'occasion de mon Essai de symphonie dans un troisième mode, & je saisis avec plaisir l'occasion de m'en acquitter.

Je ne me crois pas tout-à-fait si obligé envers M... Car ceux qui n'auront point lu ce que j'ai écrit depuis sur le même sujet, pourroient s'en tenir à la parole de M... & prendre l'invention du mode mixte pour une frivolité. Je dis à sa parole, car pour ses raisons, elles sont à la portée d'un si petit nombre de personnes, que je ne crois pas que celui de mes Approbateurs soit beaucoup diminué, si je ne perds que ceux qui les auront bien entendues.

L'Auteur

NOVEMBRE. 1751. 121

L'Auteur de la Critique commence par donner au mode que j'ai proposé, une dénomination qui me paroît louche. *Semi*, en terme de l'Art, veut dire moindre de moitié; on dit *semiton*, pour moitié d'un ton. M... en appellant le mode mixte, *fémineur*, prétendrait-il que ce mode n'a que la moitié des intervalles du mode mineur, ou que sa tierce n'a qu'un demi ton, & un quart de ton? si ce n'est ni l'un ni l'autre, que signifie donc cette épithète, *fémineur*.

L'anonyme ajoute, que ce mode n'est autre chose que le mode majeur renversé. Quelle idée! il vaudroit autant dire, que le mode mineur en descendant, n'est autre chose que le mode majeur en commençant par la sixième note. Il s'enfait de ce principe, (car c'en est un selon l'Auteur,) qu'on découvre tout de suite le genre d'harmonie qui convient au mode mixte, & le degré de perfection, ou d'imperfection qu'on doit lui assigner. On me dispensera, je crois, de répondre à de pareilles chimères, supposé que pour trouver le genre d'harmonie convenable à ce mode, il n'y a qu'à suivre tout uniment le principe du renversement; ce principe entraînant avec lui des différences & des applications sans nombre, loin

F

122 MERCURE DE FRANCE.

d'éclaircit la chose, & en faire voir le faux, c'est l'envelopper encore davantage, s'est faire entendre que le mode mineur en descendant, trouveroit aussi son harmonie dans le renversement de celle du mode majeur.

D'ailleurs sont-ce les notes du dessus, ou de la basse; sont-ce les notes conservées dans la nature du mode mixte, ou prise de comparaison avec le mode majeur, dont il faut renverser l'harmonie; sans doute que M... nous l'expliquera dans une autre Lettre.

Quand on a reproché au mode mixte, que la quarte qui lui sert de dominante paroît venir prendre sur l'oreille l'empire de tonique, à cause du sol dieze, il semble que tout soit dit. On donnera facilement tort à ce mode, lorsqu'on le prendra dans le même sens que les autres; mais il aura raison, lorsqu'on voudra bien le prendre, comme il est juste, dans un sens contraire ou opposé.

La caractéristique des deux modes admis, est prise de leurs tierces, celle du mode mixte en diffère assez sensiblement par le demi ton au premier degré, suivi d'un ton majeur, au lieu que le mode mineur a un ton mineur, ensuite un demi ton; première différence & opposition.

NOVEMBRE. 1751. 123

Ces deux modes ont la cinquième note pour dominante, avec tierce majeure; celui-ci au contraire a sa quatrième pour dominante, avec tierce mineure. Seconde opposition.

Les deux modes procèdent, en commençant par la tonique & la médiate, & vont ensuite de la dominante à l'octave. Celui-ci au contraire, passe tout de suite à la quatrième, de-là à la sixième, & à son octave. Troisième opposition.

Les deux modes prennent leur harmonie, des cordes mêmes qui lient les notes de ces modes entr'elles, sans presque sortir de leur route. Celui-ci au contraire, ne pouvant se tenir dans des bornes si étroites, parcourt dans sa gamme différents modes. Quatrième opposition.

Enfin, jusqu'à présent, nous avons décidé nos modes par l'harmonie, & celui-ci ne veut être décidé que par la mélodie, qui constituoit jadis le chant des Grecs, dont le système, quoique sans harmonie, étoit fondé sur une théorie assez suivie, & assez exacte, pour mériter notre attention.

Si M... avoit voulu se donner la peine de faire ces observations, il n'auroit pas rejeté la possibilité de ce mode, qui peut fournir une variété de plus à notre système; possibilité que j'ai prouvée assez

F ij

124 MERCURE DE FRANCE.
 authentiquement, par la symphonie que
 j'ai composée dans ce genre.
 M. . . n'a peut-être pas encore confi-
 déré, que la mélodie a bien plus de force
 sur l'oreille que l'harmonie. Les accords
 ne font que les réflexes des chants. Pour
 être Musicien, il ne faut pas entendre
 seulement les proportions harmoniques,
 il faut encore sentir toute l'énergie des
 chants. L'harmonie est comme le dessin,
 & les chants comme les couleurs. Mais
 sera-ce un Sculpteur qui décidera des ré-
 gles du coloris.

Ouvrages de M. Blainville.

Principes.

| | |
|-------------------------------|--------|
| Traité d'harmonie, | 6 liv. |
| Essai sur un troisième mode, | 3 liv. |
| <i>Musique instrumentale.</i> | |
| Première symphonie, | 6 liv. |
| Seconde symphonie, | 6 liv. |
| Premier Livre, | 3 liv. |

Sonate de violon.

| | |
|---------------|--------|
| Second Livre, | 6 liv. |
|---------------|--------|

Musique vocale. Cantatilles.

| | |
|----------------------------------|-------|
| Première, la Prise de Bergopson, | 24 f. |
| Seconde, le Serin perdu, | 24 f. |
| Troisième, le Rossignol, | 24 f. |
| Quatrième, la Mufette, | 24 f. |
| Cinquième, l'Heureuse surprise, | 24 f. |

On les trouve chez les Marchands ordi-
 naires de Musique.

Mercure de France, janvier 1752, p. 160-173 © cliché BnF

160 MERCURE DE FRANCE.
 teur d'une procuration de sa part ; l'un ou
 l'autre représentant la marque distinctive,
 & une copie nette du Mémoire.

Les Ouvrages seront reçus jusqu'au der-
 nier jour de Janvier 1753 inclusivement,
 & l'Académie, à son Assemblée publique
 qui se tiendra le jeudi d'après la quinzaine
 de Pâques, proclamera la pièce qui aura
 remporté le Prix.



B E A U X - A R T S.

*Réflexions sur la supposition d'un troisième
 mode en Musique, pour servir de réponse
 à l'observation de M. de Blainville, insé-
 rée dans le Mercure du mois de Novembre
 dernier. Par M. Serre, Peintre en Mi-
 gnature & en émail de L.L. M.M. Imp.*

JE renonce au nom de Philætius, qui
 pour être Grec ne m'en a pas moins
 rendu un mauvais office dans l'esprit de
 M. B. Je voulois m'annoncer pour un
 homme qui aime à connoître les causes
 des choses, & en particulier celles du plai-
 sir musical : malheureusement ce mot si-
 gnifie aussi un ami de la chicane : M. B.
 l'a entendu en ce dernier sens, l'a pris
 pour un noir de guerre, & m'a supposé

JANVIER. 1753. 161
 en conséquence l'odieux dessein de nuire
 à la fortune du troisième mode. Il est vrai
 que la découverte d'un nouveau mode,
 distinct du majeur & du mineur m'a paru
 sujette à quelques difficultés, que j'ai crû
 pouvoir proposer sans desobliger M. de
 Blainville. Quand on cherche la vérité,
 on aime les objections raisonnables bien
 plus qu'on ne les craint ; j'ai crû que les
 miennes étoient de ce genre. M. B. pen-
 soit-il qu'on ne devoit parler du nouveau
 mode que pour le féliciter de sa décou-
 verte ? Mais je dois avertir pour éviter
 toute équivoque, que par M. B. je n'en-
 tends pas tout-à-fait M. de Blainville ; on
 m'assure que le style de l'observation ne res-
 semble pas assez à celui dont elle porte le
 nom, & qu'on n'y reconnoît pas toute la
 douceur, ni toute la politesse ; M. B. ne
 doit donc passer ici pour M. de Blainvil-
 le, qu'autant que celui-ci ressemble à
 l'Auteur de cet Ecrit.

Ce qui me fâche, c'est que M. B. me
 met dans la nécessité d'attaquer quelques
 idées, qui sont certainement de M. de
 Blainville, dont j'estime le mérite & les
 talens ; je puis même l'assurer que j'ai en-
 tendu la symphonie avec des dispositions
 aussi favorables, & peut-être avec autant
 de plaisir qu'aucun de ses amis.

162 MERCURE DE FRANCE.

A l'égard du mode d'é-la-mi, puisque la quarte y domine plus que la quinte, je lui voulois tout le bien possible, comme ayant beaucoup de rapport à mes idées; & j'eusse été charmé que M. B. eût réussi à lever les difficultés que je concevois dans la supposition d'un troisième mode; mais par malheur ces difficultés subsistent encore, malgré la publication de l'*Essai sur un troisième mode*, & malgré l'*observation* à laquelle je réponds, moins pour la refuter que pour développer ce qu'il y a de vrai dans les idées de M. B. & le dégager du nebuleux, dont l'inexactitude de la dialectique me paroît l'obscurcir.

Il est aisé de s'assurer que des divers sons qui sont contenus dans les deux modes naturels d'*ut* & de *la*, *ut* & *mi* sont ceux qui ont le plus de rapport harmonique avec les autres, *ut* dans le mode majeur, & *mi* dans le mineur: on peut donc dire avec vérité, que dans ce mode-ci ce n'est pas la tonique *la*, mais la quinte *mi*, qui en est comme l'ame ou le centre harmonique, surtout si les *fa* & *sol* dièzes sont compris dans le nombre des sons de ce mode auquel ils sont nécessaires, s'ils ne lui sont pas essentiels. Le son *mi* est donc dans un sens vrai le principal son du mode

JANVIER. 1752. 163

mineur, comme *ut* l'est dans le majeur: or la disposition la plus naturelle d'une gamme, c'est d'en arranger les sons diatoniquement, en commençant par le principal son, par celui qui est le plus relatif aux autres, dont il doit faciliter l'intonation: il suit de-là que les deux gammes les plus naturelles, sont d'un côté *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*: & de l'autre *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi*.

Ces deux échelles diatoniques sont exactement inverses l'une de l'autre dans le sens indiqué par *Philarius*. Selon M. B. il seroit plus naturel de penser que ces deux gammes ne diffèrent, que parce que l'une commence par la troisième note de l'autre: mais il seroit aisé de prouver le peu d'exactitude de cette pensée, & de démontrer que le *re* de la seconde gamme n'est point à l'unisson du *re* de la première, qu'il est essentiellement plus bas d'un comma. Si dans la théorie de M. B. les commas sont des minutes, ils ne passent pas pour tels dans la mienne: je suis trop convaincu qu'en fait de succession harmonique, le sentiment de l'oreille ne cède en finesse à aucun calcul, quelque puisse être l'indulgence de ce merveilleux organe à l'égard de la précision de l'exécution. On pardonne au Sculpteur & au

164 MERCURE DE FRANCE.

Peintre de prendre une artère pour une veine, mais non pas à l'Anatomiste. Quoiqu'il en soit de l'importance de cette distinction, M. B. peut s'apercevoir que je sens aussi-bien que lui tout le mérite de *mi* & de sa gamme; je pense même que les Grecs, qui faute de connoître l'harmonie proprement dite, rapportoient tout à la mélodie, ont pu, & même dû regarder cette gamme, comme la plus naturelle & la plus susceptible du chromatique qui dérive des différens emplois que l'harmonie assigne à la note *mi*, plus qu'à toute autre: je conçois donc, que si nous étions encore aussi novices en fait d'harmonie que l'étoient les Grecs, l'idée des modes seroit uniquement relative à la mélodie, & nous serions en droit de regarder le mode d'é-la-mi, comme un mode aussi légitime que celui d'*ut* & de *la*; mais avec cette différence qu'il y auroit entre le mode de *mi*, & celui de *la* un rapport intime, & qu'ils seroient dans le cas de ne différer que par le choix de son initial, qui dans un cas seroit *mi*, & dans l'autre *la*.

Ces considérations peuvent suffire pour engager M. B. à présumer que j'ai fait quelques réflexions sur la mélodie en général, & sur celle des Grecs en particu-

JANVIER. 1752. 165

lier; quoique je sois bien éloigné d'être parvenu à cette *théorie suivie & exacte* du chant Grec qu'il annonce comme digne de notre attention.

Mais si mes idées s'accordent en gros assez bien avec ce que nous connoissons de la pratique des Anciens; si ma théorie découvre ce qu'il y a de vrai dans celle de M. B. & qui lui est suggéré par une oreille qui sent toute l'énergie des chants; elle ne s'accorde malheureusement pas si bien avec les flatteuses conséquences qu'en tire la Logique.

Quelque considérable que soit le rôle de *mi* dans l'harmonie aussi bien que dans la mélodie, je ne puis en conclure que cette note doive passer pour la tonique d'un nouveau mode, d'un mode distinct du majeur & du mineur. On reconnoît un mode à ses cordes essentielles. C'est à M. B. à nous indiquer celles du troisième mode, s'il veut nous aider à en faire la distinction: c'est aussi sans doute ce qu'il fait lorsqu'il nous dit que ce mode *passé de la tonique à sa quatrième, delà à la sixième & à son octave*; d'où il est aisé de conclure que les cordes essentielles du nouveau mode doivent être ces quatre, ou plutôt ces trois notes *mi, la, ut, mi*; c'est-à-dire,

166 MERCURE DE FRANCE.
 précisément les mêmes que celles du mode mineur d'*a-mi-la*.

Il étoit naturel d'ouvrir la Symphonie dans le nouveau mode par l'accord propre & caractéristique du mode *mi, la, ut, mi*; mais cette méthode trop naturelle ne faisoit pas le compte de l'inventeur d'un troisième mode; l'identité fâcheuse de cet accord avec celui du mode mineur, des deux modes n'en eût fait qu'un. M. B. en homme prudent fait taire un accord aussi indiscret, il a recours à un des deux expédiens conjecturez par *Philatus*, & prend le parti de débiter par un accord mutilé & ambigü qu'il emprunte de l'harmonie voisine, c'est à l'aide de cette substitution, de cette économie harmonique que M. B. nous introduit dans le prétendu nouveau mode en nous faisant passer par la porte entr'ouverte d'un vieux mode attendant.

Quelque mérite qu'il y ait eu à imaginer un expédient dont la musique de nos ancêtres, fournit assez d'exemples, il n'y a rien dans ce tour d'harmonie & encore moins dans le reste de la symphonie qui indique un nouveau mode. Si M. B. qui entend si bien les termes de l'art, eût exactement défini les mots de *mode* & de *modulation*, il auroit pu comprendre que

JANVIER. 1752. 167
 tout ce qu'il allégué pour établir la réalité d'un troisième mode ne prouve que celle d'une modulation équivoque plus ancienne que nouvelle, & la possibilité de composer une agréable symphonie en s'écartant à quelques égards de la régularité de la pratique moderne. Il en est de la composition musicale comme de la composition dramatique ou pittoresque; on peut y réussir sans en observer scrupuleusement toutes les règles: les unes sont des loix, les autres ne sont que des conseils.

Le génie excuse l'irrégularité, mais ne la consacre pas. La même théorie qui démontre les privilèges de *mi*, surtout dans le mode mineur, prouve aussi qu'en fait d'harmonie cette note porte toujours sur *ut* ou sur *la*, qui en sont la base naturelle & fondamentale, & qu'elle n'a jamais elle-même cette qualité que dans les modes transposés. Que la mélodie dicte un chant, un sujet qui commence & finisse par *mi*; c'est ce qu'elle est bien en droit de faire, mais c'est à l'harmonie, & nullement à la mélodie d'en préférer la vraie base. M. B. est fort raisonnable là dessus, il reconnoit ingénument que l'harmonie n'est point favorable à la supposition d'un troisième mode; aussi ce mode a-t-il la prudence de la réuser pour Juge, *il ne veut*

168 MERCURE DE FRANCE.
être décidé que par la mélodie, dit M. B. c'est à lui à prouver que le nouveau mode a droit d'en appeler du tribunal de l'harmonie à celui de la mélodie, d'un tribunal supérieur à un tribunal inférieur; M. B. fait bien mieux, il nie cette supériorité, *la mélodie*, dit-il, *a bien plus de force sur l'oreille que l'harmonie*. Foible ressource, s'il est vrai que la force de la mélodie soit dérivée de celle de l'harmonie; les sons musicaux sont en quelque sorte les fruits de l'harmonie; la mélodie ne fait que cueillir ceux qui se trouvent à sa bienfaisance, & comme sous sa main, mais elle ne les produit pas.

A suivre la méthode de M. B. toute note qui peut commencer & terminer un chant, aura droit de s'ériger en note tonique d'un mode mélodique; le mode majeur d'*ut* nous en procurera trois de ce genre, *ut, mi, sol*, & le mineur de *la*, tout autant *la, ut, mi*; puisque ces six sons suivent chacun une route mélodique particulière plus ou moins différente de celle des autres; il ne s'agira que de secouer le joug de l'harmonie, qui prétend les enchaîner & les renfermer dans les deux seuls modes qu'elle reconnoît.

M. B. me reproche, avec quelque raison, d'avoir donné au nouveau mode

JANVIER. 1752. 169
 une dénomination qui lui paroît louche, celle de *semi-mineur*, *semi*, en terme de l'Art, c'est M. B. qui parle, veut dire *moindre de moitié*, on dit *semiton*, &c. Il fait tout de suite les conjectures les plus agréables sur ce que j'ai pu prétendre par cette épithète, comme si je n'en eusse pas dit le mot. Pour profiter des leçons de M. B. sur les termes de l'Art, je dois lui dire qu'il n'a fait qu'une *semi-lecture* de l'endroit qu'il critique, je l'y renvoye. Je le prie aussi de corriger Brossard, qui dans son Dictionnaire explique les anciens mots techniques *semidiapason*, *semidiapente*, de façon à faire croire qu'il n'entend pas mieux que moi le vrai sens du mot *semi*.

A propos de *louche*, si le troisième mode l'étoit lui-même, ce seroit bien pis: l'épithète de *mixte*, que j'approuve fort, pourroit avec raison paroître contradictoire à celle du troisième, & les antagonistes du nouveau mode pourroient bien s'en prévaloir au préjudice de la nouveauté.

J'ai dit que le mode semi-mineur d'*e-la-mi*, n'étoit que le mode majeur exactement renversé. *Quelle idée!* s'écrie M. B. Je vois bien qu'il ne donne pas dans le Conte des Antipodes. Il n'a point compris le renversement exact du mode *ma-*
jeur.
 H

170 MERCURE DE FRANCE.
 jeur, & moins encore l'idée de le prendre pour principe; c'est donc une chimère indigne de la Critique. Il n'appartient qu'à un Don Quichotte de s'armer contre des phantômes; mais ce Héros burlesque étoit aussi un intrépide défenseur de la gloire de sa chère Dulcinée, Princesse équivoque pour laquelle beaucoup d'honnêtes gens n'avoient pas tous les égards dûs à sa Principauté. Dans ce monde chacun a sa marotte; je serai redevable à M. B. & à tout autre honnête homme qui m'éclairera sur la mienne. Je suis fâché de ne pouvoir entrer présentement dans l'explication des idées que *Philarius* a proposé un peu laconiquement dans sa Lettre; je tâcherai de le faire dans une occasion plus favorable. Il est vrai que je ne pensois pas que ce qu'il en dit, dû être une énigme aussi obscure pour un Musicien Théoriste; je n'imaginerois pas qu'on pût être bien sçavant en Musique, si l'on ignoroit la place des tons majeurs & mineurs, & si l'on supposoit par exemple, que la seconde note du mode mineur est d'un ton mineur; cette supposition de M. B. se trouve à la vérité très-conforme à ce que nous enseigne l'*Essai sur un troisième mode* de l'origine des gammes; mais elle n'en est pas plus juste. M. B. aura remarqué

JANVIER. 1752. 171
 sans doute, pour revenir à une comparaison dont il m'a occasionné l'idée, que le Sculpteur & le Peintre doivent être un peu Anatomistes, & sçavoir beaucoup d'Oséologie & de Myologie, mais qu'on les dispense du reste, c'est-à-dire, de tout ce que l'Anatomie & la Physiologie ne découvrent dans le corps humain qu'à l'aide du scalpel, du microscope & du raisonnement; mais je ne sçai s'il a assez senti la différence qu'il y a entre la pratique de la composition musicale & la théorie de cet Art: je doute qu'il ait compris quelle dose de Géométrie, de Physique & de Métaphysique doit accompagner la connoissance de la pratique pour en parler en Théoriste; je doute qu'il ait une juste idée de cet esprit de recherche, d'analyse & de combinaison que la Philosophie donne à peine à ses partisans, si la Nature n'en a fait les premiers frais, & sans lequel cependant les connoissances que je viens de nommer ne menent pas bien loin dans le merveilleux labyrinthe de l'oreille. Il ne s'agit cependant pour s'orienter dans tous les tours & détours de ce labyrinthe acoustique, que de saisir le vrai fil de l'harmonie, que de découvrir la véritable route de la succession fondamentale. Cette route doit être à mon sens
 H ij

172 MERCURE DE FRANCE.
 si naturelle & si analogue à ce que nous connoissons de la nature & du rapport des sons, qu'il sera également impossible aux Théoristes & aux Praticiens de la méconnoître, dès qu'on la leur indiquera clairement: en attendant je les invite à réfléchir sur la proposition suivante.

L'accord parfait porte seul sur un seul son fondamental, mais tout accord dissonnant s'appuie sur un double fondement, sur deux sons fondamentaux.

Ce principe bien entendu conduit à un système fort simple de base ou de succession fondamentale, & par ce moyen fraye le chemin à une théorie de l'harmonie qui réponde toujours également au sentiment de l'oreille & à la précision du calcul. C'est ce que je tâcherai de démontrer lorsqu'il en sera question.

Une théorie astronomique, qui sous prétexte d'une plus grande simplicité ne reconnoîtroit dans la terre qu'un mouvement, le mouvement diurne par exemple, seroit très-défectueuse & très-inférieure à la théorie qui en admet deux, le mouvement diurne, & le mouvement annuel.

On tâcheroit vainement d'expliquer le flux & reflux de la mer par la seule action de la Lune, à l'exclusion de celle du Soleil.

JANVIER. 1752. 173
 Il me paroît également difficile de donner une théorie exacte de l'harmonie, en ne reconnoissant qu'un seul son fondamental pour chaque accord dissonant. En vain prétendrait-on renchérir sur la simplicité de la nature. Ce n'est pas l'unité ou le très-petit nombre de principes, c'est la certitude & la juste application de ceux qui existent réellement, qui forment les bonnes théories. C'est à l'observation de cette maxime qu'on doit, ce me semble, attribuer l'imperfection & l'obscurité des systèmes théoriques de musique qui ont paru jusqu'à présent, malgré les efforts louables des grands hommes qui ont travaillé en ce genre.

Il paroît depuis peu une Estampe, gravée à l'occasion des mariages que la Ville de Paris a donnés pour célébrer l'heureuse Naissance de Monseigneur le Duc de Bourgogne: en voici l'idée. Cette Estampe représente, sous un pavillon fleurdelisé, une estrade couverte d'un tapis pareil, sur lequel est le Duc de Bourgogne avec son Cordon bleu, & la Croix de l'Ordre du Saint Esprit. Il y est en maillot (assis sur des oreillers, & environné de lys & de rameaux d'olivier, qui forment au-dessus de
 H ij