

*Essai propre à diriger le goût de ceux qui ne sont pas musiciens, & à les mettre en état d'analyser & de juger un morceau de musique, [Paris 1782]*

( 1 )

---

*Essai propre à diriger le goût de ceux qui ne sont pas musiciens, & à les mettre en état d'analyser & de juger un morceau de musique, par M. l'abbé Vogler, maître de la chapelle électorale & professeur public de la théorie musicale à Manheim; traduit & lu au musée de Paris, dans la séance publique du 6 Décembre 1781, par M. le baron de Servieres, officier de cavalerie au service de France.*

*Longum iter per præcepta; breve & efficax per exempla.*

QUINTIL.

**I**L n'est peut-être rien de si vague que le goût en musique. Ce qui plaît à l'un déplaît à l'autre. Celui-ci trouve gai un morceau qui, suivant un autre, est mélancolique. Celui-là traite de plain-chant ce qu'un autre appelle une marche militaire. De-là il est arrivé que les jugemens jusqu'ici portés de la musique étoient si arbitraires, qu'il sembloit impossible d'établir une théorie solide de cet art, & de la réduire à des principes systématiques & philosophiques.

Cependant on fonde en Allemagne des écoles & des colleges publics de composition, semblables à ceux qui existent pour les autres sciences. Quelle est donc leur utilité? Faut-il surcharger encore le systême de chiffres, & rendre la musique plus difficile? Toute la science consiste-t-elle à chercher des sublimités hypothétiques, sans jamais se rapprocher de la pratique? Voilà ce qui a donné lieu, par exemple, à l'éternelle dispute si la quarte est consonnante ou dissonnante

Un professeur public (\*) est-il dispensé de sca-

---

( \*) En France on appelle professeur ou maître de musique celui qui fait de cet art sa profession; le nom

A

voir composer ? Peut-il se taire & être un Orphée ? Sans doute il y a plus de mérite à instruire les hommes qu'à charmer les bêtes. Ce professeur gardera-t-il le silence, & ne servira-t-il pas plus à l'harmonie que ne serviront au jeu d'une orgue des tuyaux placés hors du courant d'air ? Ils seroient inutiles, quoiqu'ils contribuassent à la décoration de l'instrument & à la symétrie de l'église. Pour être professeur, faut-il avoir commencé par apprendre des méthodes synthétiques, ou bien par analyser & tirer les principes des effets ?

Est-il donc possible de créer une théorie certaine, & qui guide ceux qui entrent dans la carrière, sans avoir fait la même étude de la pratique, de toute l'étendue de l'art, & de la science tonique, & sans être formé par l'expérience ?

Non : il faut réunir beaucoup de parties pour qu'une théorie soit exacte. Le devoir d'un maître de chapelle, & surtout d'un professeur public de musique est d'avoir commencé par la pratique & l'analyse, c'est-à-dire, d'avoir éprouvé tous les effets possibles, les beautés déjà existantes, au moins chacune dans son espèce, & non pas dans les détails, puisqu'ils sont infinis.

Pour établir une théorie, il faut savoir accompagner du clavessin, chanter & composer. Il faut encore avoir composé dans nos trois genres, lesquels sont la musique instrumentale & vocale, la musique d'église & la musique théâtrale, parce que, 1<sup>o</sup>. un théoricien qui ne sait point accompagner, fixera des principes tout contraires à l'expérience qui s'acquiert en accompagnant beaucoup. L'on ne peut connoître

*d'amateur* est appliqué à celui qui en fait son amusement. Quand j'emploie l'expression de *professeur public de musique*, elle signifie toute autre chose, & exprime la même idée qu'on attache à cette dénomination dans toutes les autres sciences.

l'utilité de l'accompagnement & ses difficultés qu'après avoir pratiqué & bien étudié les choses conventionnelles, pour les ramener à des principes simples. Personne ne sera convaincu de toute la barbarie des préjugés, comme, par exemple, de la règle d'octave, sans avoir peu-à-peu reconnu dans mille circonstances le ridicule d'une fausse prétention.

2<sup>o</sup>. Un théoricien qui ne sait point chanter, établira des loix qui excluront tous les agrémens du chant, l'embellissement des voix, &c. Il sera incapable de réduire toutes les combinaisons arbitraires au son fondamental qui est la base de l'harmonie ; il introduira un faux scrupule, au lieu d'aider le chanteur & de le guider par l'analyse.

3<sup>o</sup>. Comment un théoricien qui n'a point fait de musique instrumentale, pourra-t-il donner des principes sans connoître toute l'étendue des instrumens, sans avoir approfondi les gammes si différentes des instrumens à vent, sans pouvoir déterminer les effets & les variétés dont ils sont susceptibles, sans savoir se rapprocher de leur foiblesse, ni modérer leur aigreur, lorsqu'ils sont bornés ? Voilà des cas qui dépendent toujours du système de l'harmonie.

4<sup>o</sup>. Un théoricien qui n'a point composé pour l'église, trouvera quelques consonnances dures, certaines combinaisons impraticables, & exclura des harmonies qui caractérisent si bien ce style sublime, majestueux & complet.

5<sup>o</sup>. Un théoricien qui n'a point travaillé pour le théâtre, pourra-t-il déterminer les effets de la gaieté, qui semblent toujours s'éloigner de ses propres principes ?

Il faut donc avoir senti tous les effets, avoir même éprouvé toutes les sensations différentes pour pouvoir les rassembler sous une loi générale, & en détruire toutes les règles particulières.

res destinées à faciliter les progrès des écoliers de musique, soit chanteurs, soit accompagnateurs, ou compositeurs.

Mais pour juger un morceau de musique n'est-ce pas assez de le bien sentir ? Pour le goûter faut-il être un professeur, des qualités duquel on vient de voir une discussion si rigoureuse ? Ne peut-on pas jouir d'un beau tableau sans être Raphaël ?

Peut-on déterminer les beautés, approfondir le mérite, être pénétré de l'effet d'une pièce de musique sans l'esprit créateur capable d'en produire de semblable ? Une théorie exacte, une analyse faite par l'auteur même dont le génie pour la composition s'allie à l'esprit de critique, ces deux guides ne suffiront-ils point pour faire entendre les raisonnemens à un amateur qui n'aura pas composé lui-même ?

Oui : c'est là mon but : dans ce court essai, je me propose de donner aux amateurs de la musique la facilité de juger impartialement un auteur, & de se rendre raison de leurs sensations.

Je m'engage donc à expliquer tout ce qui est beau dans la musique. Le nombre de tous ses élémens a été fixé dans mon traité systématique, approuvé par l'académie royale des sciences, & que je me propose de faire bientôt imprimer avec un nombre considérable de planches & d'exemples finis, tirés de morceaux complets en musique.

Mais il ne suffit point de connoître tous les tons & d'avoir tous les matériaux ; ils ne peuvent former un édifice que lorsqu'on les met en ordre, & qu'on les dispose avec goût. Cet arrangement s'appelle *composition*. La connoissance judicieuse de cette disposition est l'acte de l'amateur qui agréé un ordre harmonieux. Je nomme *goût* cette susceptibilité qui est dirigée par

la raison, par les sensations d'un cœur bien préparé, & les impressions d'une oreille bien formée.

Le nombre des matériaux est donc borné ; mais la beauté de la musique ne peut être fixée avant de l'avoir entendue en détail ; quoique tout ce qui est beau en détail puisse être analysé, la beauté de la musique ne peut être déterminée avant de l'avoir entendue, 1<sup>o</sup>. parce que le beau naît de la susceptibilité conventionnelle, comme les goûts si variés des différentes nations : car les principes de l'harmonie sont à-peu près les mêmes d'après tous les théoriciens.

2<sup>o</sup>. Parce que le beau naît ordinairement de la variété des combinaisons nouvelles : or, pour déterminer toutes les beautés, il faudroit prévoir toutes les combinaisons possibles, ce qui excludroit l'art de combiner, & par conséquent, celui de composer. Je m'explique : on peut facilement analyser un air, un récitatif, un chœur, une ouverture d'opéra que l'on a entendus, & y trouver les raisons pourquoi ces pièces sont analogues au sujet ; si les caractères sont bien exprimés ; si la longueur du morceau est proportionnée ; si le sujet est bien conduit, bien ordonné : on peut encore deviner pourquoi l'harmonie est agréable, simple & naïve dans un chant où au premier ton *ut* succede le cinquième, *sol* ; pourquoi l'harmonie est variée quand, par une opposition forte, le sixième & foible mode mineur suit le cinquième accompagné de la septième, appelée *d'entretien* dans mon système, &c. ; pourquoi le point d'orgue bien placé est si avantageux pour le chanteur & quelquefois pour l'expression ; pourquoi le récitatif produit un bon effet lorsqu'il a beaucoup de modulation, & qu'il est appliqué à différens passages où la passion & le sujet changent ; pourquoi dans les chœurs, les voix des femmes rendent plus intéressant un

fujet déjà plaintif , &c. ; pourquoi dans une symphonie , dans une ouverture , lorsque le mouvement de basse , le fujet principal est mis au grave , il a une force si étonnante , & pourquoi l'accompagnement de cor-de-chasse & de hautbois produit un si grand effet.

On peut donc rendre raison des beautés déjà existantes , quoiqu'on ne puisse établir pour principe qu'il faut pour chaque air un tel point d'orgue , pour chaque récitatif une certaine modulation , pour tous les chœurs , telles voix , & toujours dans la musique instrumentale un accompagnement de hautbois & de cor de même genre.

On peut aussi enseigner les beautés musicales communes , de même qu'on enseigne les lieux communs de rhétorique ; par exemple , que le chant soit toujours simple , & que l'auditoire puisse aisément en retenir quelque morceau par cœur ; l'accompagnement de second violon & d'alto est fort agréable , lorsqu'il tient les notes par tierces , & qu'il marche par tierces ; que quand on tient l'harmonie , elle devient mélancolique ; qu'au contraire , lorsqu'on suit un mouvement plus rapide , il résulte des mêmes tons un effet plus gai. Dans le premier cas , le mouvement , languit de lui-même ; dans le second , sans avertissement , on le presse , & par-là on augmente la force , comme le mouvement moins vif la diminue. Par ce moyen il est possible de produire un effet d'autant plus sûr , que la nature seconde l'art & coopere avec lui.

On peut enseigner que les cors-de-chasse rendent la musique très-complète , par une espèce de mugissement agréable ; si l'on peut se servir de ce terme , surtout lorsqu'on emploie les tons de la gamme naturelle , & qu'on exclut ceux de la gamme artificielle.

Que les hautbois aiment les *bé-mols* , & que leur étendue est de *sol* à *sol* , pour n'avoir pas

de tons trop hauts , qui sifflent , ou des tons trop bas qui ressemblent aux cris d'une oie.

Que les flûtes veulent les *diezes* , & que leur étendue la plus flatteuse est d'*ut* à *ut* ; qu'on emploie les tons plus hauts pour les plus grands bruits , ou pour exprimer le souffle du vent ; les tons plus bas , pour adoucir leur jeu.

Que les bassons sont très-chantans , mais que quand on leur donne des tons trop bas , ou qu'on ne cherche pas les tons les plus hauts possibles , l'effet est mauvais , trop sombre , plutôt confus qu'agréable , moins distinct & moins mélodieux.

Qu'il faut faire parler les trompettes & les timbales d'une manière bien prononcée , mais rarement.

Que le choix des tons demande une discussion bien exacte. ( J'ai donné dans mon système une *Table pittoresque de l'effet de tous les tons.* )

Qu'il faut ménager la voix chantante par un accompagnement simple qui ne couvre & ne gêne point le rythme , excepté dans les cas de grandes combinaisons & d'effets pittoresques.

Voici donc sur le beau musical quelques principes déduits de l'expérience & par-là même constans & infaillibles. Il faut toujours bien prendre garde de concilier l'unité avec la variété , & d'empêcher que l'unité ne dégénere en monotonie ; la *variété* , en cacophonie & confusion.

Par ce moyen on distinguera facilement , 1°. le caractère de la musique d'église , à laquelle convient un style majestueux , enchaîné par des ligatures , plein de dissonances , & où l'on ne rencontre pas une cadence parfaite dans 8 à 10 mesures consécutives ; 2°. le caractère de la musique de théâtre ; le caractère gai du rondeau , qui est coupé en 4 & 4 , souvent en 2 & 2 mesures , dont les premières & 2e. , les 5e. & 6e.

sont tout-à-fait les mêmes, dont les 3e. & 4e. fournissent la cadence pour le cinquieme ton, comme les 7e. & 8e. mesures la dirigent sur le premier ton.

Voilà pourquoi tous les amateurs sont plus susceptibles de petites compositions laconiques, nettes, naïves & agréables, que toutes les oreilles peuvent retenir aisément, & chanter par cœur ; au contraire, une musique trop modulée & sublime embarrasse l'auditeur, qui ne peut deviner la marche au premier abord. C'est par cette raison qu'on ne sçauroit bien entendre, analyser & approfondir la premiere fois un œuvre de grand effet qui renferme de longues périodes, des combinaisons sublimes, & qui est enchaîné par une suite d'harmonie bien compliquée. C'est encore par la même raison qu'une musique pittoresque fait plus d'effet quand elle a été entendue plusieurs fois, & mieux pénétrée.

Il y a donc plusieurs genres de musique, aussi variés que les parties qui les composent. La musique qui flatte seulement l'oreille, n'a que le moindre mérite ; un menuet peut rendre aux yeux la beauté d'une taille bien proportionnée ; la musique militaire étouffe les tendres souvenirs, qu'au moment d'un combat on traite de foiblesse ; mais la musique qui parle au cœur, qui arrive à lui par l'entremise de l'oreille, qui joint la grace à la force, & surtout qui est bien raisonnée, une semblable musique est parvenue au dernier degré de perfection, qui consiste dans les trois qualités suivantes, auxquelles convient le proverbe : *Docet, delectat, movet. Delectat* en flattant l'oreille ; *movet* en touchant le cœur ; *docet* en persuadant l'esprit.

Pour toucher le cœur ; il y a deux objets : 1°. l'expression des passions ; 2°. la peinture des objets. Nous avons deux modes, le majeur & le mineur. Le premier est la *triade harmonique* ou

*l'accord parfait* : cet accord est si consonnant, qu'en faisant vibrer une seule corde, on entend les deux autres tons qui constituent le mode majeur. Cela lui donne une force extraordinaire, lui seul est décidé & propre à faire la cadence : tellement que dans le mode mineur, pour finir un morceau, l'on est obligé d'introduire des tons étrangers, & de hauffer tantôt la tierce pour le cinquieme ton, tantôt le septieme ton de la gamme.

Voilà une cause fondée sur la nature, pourquoi le mode majeur est plus énergique, plus perçant, & le mode mineur plus foible ; pourquoi on peint la gaieté & les passions fortes par le mode majeur ; la tristesse par le mode mineur. Par cette raison, le mode majeur est plus avantageux pour la musique d'opéra, & le mode mineur pour la musique d'église, & surtout pour le plain-chant, qui dérive des six modes anciens des Grecs.

Les amateurs auxquels je présente cet essai, n'ont pas besoin d'apprendre toutes les proportions possibles des tons, & de rendre raison de tout : il doit leur suffire de connoître les effets déduits de la chaîne philosophique des principes : par exemple, de sçavoir que la septieme diminuée produit un effet fort triste, & plus triste encore lorsqu'elle est accompagnée de la tierce diminuée. Il doit leur suffire aussi de sçavoir dans la pratique l'effet du mode mineur. Ils doivent se contenter de pouvoir juger tous les morceaux selon les circonstances qui les environnent, & de faire une juste comparaison de la musique, de son caractère, de sa liaison avec le sujet.

On peut goûter un menuet agréable ; mais on ne peut pas en être satisfait, lorsqu'il est lié avec des paroles dont le sujet invite moins à la danse.

L'un aime le hautbois ; l'autre , la flûte ; celui-ci , la harpe ; mais il ne faut point se laisser entraîner par son goût particulier , & applaudir un morceau qui n'a d'autre mérite que celui d'être joué sur un instrument favori.

Aussi les symphonies & la musique instrumentale , outre l'expression pantomimique , ont un mérite réel. Leur langage , quoiqu'indécis , s'il est sublime sans confusion , simple sans bassesse , annoncera toujours un grand homme dans le compositeur. Il est des tableaux qui présentent quelques idées arbitraires applicables aux hommes connus , & propres à devenir des portraits , lesquelles peuvent aussi s'adapter à certains faits , & atteindre au mérite des tableaux d'histoire.

Mais il faut examiner avec soin , goûter judicieusement , considérer si le plan est régulier , si la conduite est sage , si le nombre des périodes n'est ni confus , ni monotone , ni trop long , ni trop coupé , ni trop lié , ni trop détaché. Il ne faut pas se laisser entraîner par un morceau qui invite à danser. Sans doute une contredanse a son mérite ; un air de danse peut être joyeux ; mais le mouvement , les notes détachées , la basse dansante ne font pas le mérite d'une pièce , & ne caractérisent point un chef-d'œuvre. Par la même raison , il ne faut pas se livrer à l'ennui lorsqu'on entend un morceau de musique qui a des nouveautés , qui est bien compliqué , & dont , la première fois , personne ne peut avoir une connoissance approfondie , comme on l'a d'un rondeau coupé à 4 & 4 , & à 2 & 2 mesures.

On ne doit pas juger un morceau détaché sans avoir fait attention à l'ensemble de la pièce , comme , par exemple , dans le cas où le 3<sup>me</sup> acte d'un opéra de Métastase seroit réduit à deux airs & à un rondeau amoureux chanté par un

héros qui n'a jamais connu l'amour ; genre de mutilation pratiqué quelquefois en Italie pour accélérer la fin du spectacle.

Un homme bien organisé , & plus sensible à l'harmonie d'un concert qu'au bruit d'un carillon , doit sentir avec le compositeur , déclamer avec l'acteur , se transporter avec le poète dans le lieu de l'action , suivre les nuances de la passion , se pénétrer des différens caractères , examiner le chant , l'accompagnement ; si la simplicité de la mélodie exprime des idées analogues à la situation ; si la variété de l'accompagnement est pittoresque , & subordonnée au sujet , sans être lourde , ni trop forte ( les instrumens de l'orchestre couvrent quelquefois tellement la voix du chanteur ou plutôt de l'acteur , malgré son élévation sur la scène , qu'il ne peut se faire entendre qu'en poussant d'épouvantables cris ; cet abus rappelle la fable de la naissance de Jupiter : les Corybantes , auxquels il fut confié , afin de le soustraire à la voracité de son père , faisoient continuellement avec des cymbales un bruit affreux , qui empêchoit les cris de leur nourrisson d'arriver jusqu'à Saturne ) ; si les agréments du chant sont bien placés ; s'ils servent à embellir & non à détruire le sentiment , comme , par exemple , lorsque *Caton mourant* finit par un point d'orgue bien modulé & par un élégant tremblement.

J'ai remarqué que les hommes enthousiastes ou trop froids ne sont pas propres à une saine critique. Les derniers ne sont point émus ; si les timbales & les trompettes ne frappent vivement leurs oreilles. Ils ne sentent point ; ne s'intéressent nullement à l'action , & se moquent en riant quand il faudroit pleurer. Ils regardent la musique comme l'écriture chinoise , qui occupe les yeux sans réveiller aucune idée dans l'esprit de ceux qui ne la connoissent pas. Le caractère de ces hommes insensibles , cette insouciance

pour les beaux-arts annoncent le plus souvent une ame incapable de bienfaisance & d'amitié. La musique peut donc, en développant la sensibilité, disposer à la vertu & à des actions généreuses. Si quelquefois elle a fait du mal, comme le prétendent ses détracteurs, ce n'a été que par l'abus de cet art magique.

Tandis que les hommes indifférens ne s'échauffent jamais, les enthousiastes, au contraire, manquent toujours d'une réflexion froide. On peut obtenir leurs applaudissemens par un coup de foudre qui diffère autant du bon goût que Jupiter de Melpomene. Le bruit de plusieurs pédales unies sans ordre fera plus d'effet sur eux qu'un morceau de ligatures de fugues, convenable au style d'église. Quelques passages de voix qui imitent le caquet de la poule, charment ces hommes bouillans. La comparaison d'une musique à une autre, l'examen du caractère, de l'expression, de la peinture, en un mot toutes les proportions disparaissent devant ces juges qui se laissent séduire comme les enfans par des hochets : une réflexion tranquille condamneroit toutes les pièces qui leur ont semblé des chefs-d'œuvre.

Mais dans ce cas une musique qui a paru belle, ne pourra-t-elle pas devenir mauvaise ? Il en est comme d'un tableau qui, admiré pour son cadre, fait pitié au connoisseur qui le regarde & l'examine de près. Il voit que le coloris en est mauvais, le dessin incorrect : là, il apperçoit un bras trop long ; ici, une figure colossale ; dans cet endroit, un personnage sans passion ; ailleurs, un autre affecté tout au contraire de ce qu'il devoit paroître. La même chose arrive en musique. Quelquefois un enthousiaste est trompé par une beauté accidentelle, comme par le cadre du tableau. Il ne découvre point qu'il n'y regne ni ordre, ni dessin, ni vraie imitation

de la nature ; que si la mélodie est un peu supportable, les ritournelles sont fatigantes & monotones ; que l'accompagnement est plein de confusion ; que la suite brusque de l'harmonie enfreint les loix de la succession graduelle ; que la basse n'a point de bur ; que les modulations sont mal placées, &c., &c. Quel tourment pour une oreille exercée ! Quel martyre pour un cœur sensible ! Quel ennui pour une tête raisonnable ! Ne faudroit-il pas corriger ce vice commun, & former l'oreille, qui de tous nos sens est le moins exercé, de même qu'on rectifie la vue par des principes & des leçons d'optique ?

Mais comment donc former l'oreille ? Plus aisément par l'analyse des beautés musicales que par des raisonnemens synthétiques, surtout si les principes abstraits & mathématiques ne sont point liés à la pratique, comme on ne le voit que trop souvent dans les ouvrages de ces théoriciens qui ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils veulent enseigner aux autres. Lorsqu'on analyse les œuvres des grands maîtres, il faut être aussi froid pour leurs foiblesses qu'enthousiaste pour leurs traits de génie. En Allemagne j'ai démontré dans mes ouvrages toutes les beautés de la simplicité du *Stabat* de Pergolèse. Appuyé sur des principes philosophiques & certains, j'ai prouvé & corrigé ses fautes, & conduit les mêmes sujets de fugues à quatre parties de la manière la plus vraie, la plus sublime & la plus harmonieuse : j'ai aussi donné les raisons pour lesquelles les autres œuvres du même mérite & dans le même style n'ont pas conservé la même réputation ; pourquoi sa *Serva padrona*, comme un objet plus gai, a été soumise aux caprices de la mode ; pourquoi les *Miserere* d'Allegri & de Baji, chanteurs de la chapelle du pape, pourquoi l'*Improprium* de Palestrina, en vogue depuis plus de deux siècles, pourquoi les 50 pseau-

mes de David , mis en musique par le patricien Vénitien Marcello , n'ont pas encore vieilli ; pourquoi la musique de quatre voix au tombeau de Notre Seigneur par le pere Vallotti cause toujours la même frayeur ; pourquoi le *Dixit* de Pittoni à 16 voix , exécuté par 100 & quelques chanteurs à St. Pierre de Rome , reçoit , chaque année , les mêmes applaudissemens ; enfin , pourquoi certains morceaux de musique frivole & volage , faits par hazard , & qui suivent le goût éphémère , perdent tout leur mérite avec la nouveauté ; pourquoi au bout de quelques mois on les met au rang des airs des rues ; pourquoi un tel morceau perd si vite sa fraîcheur.

C'est toujours la raison pour laquelle les morceaux monotones que chaque auditeur peut retenir si facilement , ne renferment rien de sublime ; c'est aussi pourquoi ces morceaux sont épuisés à la première fois , & ne peuvent plus entretenir l'auditeur , qui , au lieu d'y trouver plus de beautés subalternes , y découvre , au contraire , des défauts , des choses triviales , basses & communes ; la véritable rhétorique , dont le but est de persuader , y est absolument outragée ; en un mot , il en est de cette musique comme de tous les corps sonores , dont l'impression cesse avec les sons qui l'ont produite , selon le proverbe latin , *transit memoria cum sonitu*.

Quoique ce soit par l'oreille seule que nous recevons les impressions de la musique ; si celle-ci étoit bornée à flatter cet organe , l'homme à cet égard n'auroit aucun avantage sur les animaux : le fait que je vais rapporter en fera la preuve.

J'ai eu occasion d'observer que les animaux mêmes sont sensibles à l'harmonie , & qu'on peut trouver l'origine des consonnances dont ils sont capables. J'avois à Venise<sup>1</sup> , dans un appartement où je composois , un perroquet élevé en Portu-

gal , & qui parloit avec la plus grande facilité. Sa voix étoit si argentine , qu'elle m'invita à essayer jusqu'à quel point on pouvoit tirer parti de la capacité de ces animaux. Pour cet effet , je commençai à me familiariser avec cet oiseau , en lui donnant quelquefois des marrons. Je saisis le moment où il étoit pressé de la faim , & pendant lequel mon cadeau devoit lui être plus agréable : je lui chantai différens tons jusqu'à ce qu'il en eut adopté un : ce fut celui du *re* de haute-contre bien net.

Cette première observation me fournit une règle pour les suivantes , & la gamme de *re* ( \* ) me servit à former sa voix. Je continuai donc à lui chanter les autres tons de la gamme ; & toutes les fois qu'il entonnoit bien juste le ton que je lui avois donné , je ne manquois point de le récompenser sur le champ , & de l'encourager avec des marrons. De cette manière je parvins à lui faire chanter toute la gamme du *re* de haute-contre jusqu'au *re* en dessus.

Jusques-là sa voix fut fine & distincte , sa prononciation claire , & son haleine soutenue ; mais sa gamme se termina à *mi b* au dessus. Cet animal devint très-plaisant , lorsque je voulus l'engager à chanter plus haut & à forcer sa voix jusqu'au *mi b* , en lui présentant des marrons , quand il avoit grand appétit. La faim , le desir d'avoir son mets favori , les limites de sa gamme au-delà desquelles il ne pouvoit rendre aucun ton , ces diverses passions formerent un combat bien extraordinaire : il commença de crier comme un enragé , à battre des ailes , à voltiger ; ses positions , ses tons , ses grimaces , ses efforts pour prendre le ton que je lui demandois , tout cela

( \* ) En Italie , c'est l'usage de changer les monosyllabes pour chaque gamme. Le premier ton s'appelle *do* , le second *re* , ensuite *mi* , *fa* , *sol* , *la* , *si*. Ce *do* peut être *fa* , *sol* , &c.

offrit la scène la plus comique aux professeurs qui venoient voir & entendre cet oiseau, & qui, d'après cela, raisonnoient sur l'étendue de voix accordée par la nature à chaque animal, & de laquelle il ne peut s'écarter, quelques tentatives qu'on l'oblige à faire dans cette vue. Plusieurs chanteurs ou exécuteurs de musique tombent donc dans un grand abus lorsqu'ils veulent agir contre les loix de la nature, & renverser les bornes insurmontables qu'elle a posées. Quand j'eus fini l'éducation de ce perroquet, il me fut impossible de composer ou de chanter : car toutes les fois qu'il avoit faim, il m'accompagnoit avec sa haute-contre en soutenant une note blanche jusqu'à ce que je lui en eusse donné la récompense qu'il attendoit, & je ne pouvois en obtenir des pauses qu'en lui présentant beaucoup à manger.

Mais la chose la plus remarquable, la plus démonstrative contre ceux qui attribuent tout à l'oreille ; ce qui excita l'admiration des maîtres de chapelle & de chant qui me rendoient visite, c'est que lorsque cet oiseau pressé par la faim ou l'ennui commençoit à chanter un ton au moment où je jouois ou composois, il ne manquoit jamais de choisir une consonnance juste, & de répondre par la tierce, la quinte ou l'octave, à ce que je jouois ou composois.

Cette digression prouve bien clairement que la facilité de retenir un morceau ou d'entonner un ton donné ne peut mettre personne dans le cas de bien juger un morceau de musique, puisque mon perroquet avoit la même aptitude à chanter, entonner & trouver un accompagnement harmonieux.

Convenons donc que, pour bien juger en musique, il faut des règles tirées des derniers principes analytiques, qui sont les premiers synthétiques. Pour démontrer la théorie & son ap-

plication à la pratique, il n'est pas nécessaire de saisir tout l'enchaînement que démontre un professeur ; il suffit d'en sçavoir les résultats, & de connoître la rhétorique musicale qui indique tous les matériaux propres à exprimer les passions ; il faut encore connoître la poésie musicale, qui consiste dans la *table pittoresque des tons* ; il faut s'être formé l'oreille, non par des essais imparfaits en s'appliquant de préférence à un instrument, mais pour avoir entendu beaucoup de bonne musique, & l'avoir comparée. On ne doit épouser aucun parti personnel ou national. Il faut encore lire les analyses faites sur des œuvres de musique : c'est la marche que j'ai toujours préférée, & je publierai encore à l'avenir mes compositions toujours avec des analyses complètes : car personne ne peut mieux sçavoir que moi les raisons que j'ai eues, & si j'en ai eu pour produire tel ou tel effet.

Ayant donc bien goûté une pièce de musique par une oreille formée, l'ayant bien sentie avec un cœur pénétré de la situation, l'ayant examinée avec un esprit plein des règles d'expression, & de la philosophie de la combinaison entière, on jouira d'une nouvelle beauté ; alors la musique sera plus essentielle, plus vraie, plus durable, & le plaisir s'accroîtra toujours par la répétition des morceaux dignes d'une exécution renouvelée ; l'ennui gagnera moins vite ; la musique parlera au cœur & persuadera l'esprit. Le résultat sera ou l'hommage rendu au créateur par une harmonie majestueuse, ou l'amour des supérieurs, excité par une musique sublime, ou l'amitié inspirée par une musique agréable qui portera à la bienfaisance ou à la gaieté, & dans les cas d'adversité, à la dissipation & à la distraction.

Je desiré que chaque musique produise son effet déterminé ; que tout auditeur soit sensible à cet effet ; qu'ainsi cette divine harmonie serve à

( 18 )

nous instruire , à nous émouvoir , à diriger  
nos sensations , à flatter nos oreilles , & à nous  
récréer ; en un mot ,

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

La musique bien conduite & bien entendue  
établira une éternelle harmonie entre l'homme  
d'esprit & l'homme de génie , entre l'homme ha-  
bile & l'homme ingénieux.

**F I N.**

