

Société Française de Musicologie

Jean-Adam Serre: un juste milieu entre Rameau et Tartini?

Author(s): Brenno Boccadoro

Source: *Revue de Musicologie*, T. 79, No. 1 (1993), pp. 31-62

Published by: [Société Française de Musicologie](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/947445>

Accessed: 20-02-2016 18:10 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Société Française de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue de Musicologie*.

<http://www.jstor.org>

Jean-Adam Serre : un juste milieu entre Rameau et Tartini ?

Erwin Jacobi publiait, il y a trente ans, un article sur Jean-Adam Serre (1704-1783), dédié à la mémoire d'un « théoricien suisse oublié ». Et pourtant, cette éminente figure de l'histoire de la théorie de la musique demeure aujourd'hui encore méconnue. A la suite de l'admiration enthousiaste du célèbre éditeur de Rameau, quelques notices biographiques sont venues enrichir les pages de nos dictionnaires¹, dont la plupart empruntent leur matière à l'article d'Erwin Jacobi.

Les lignes consacrées par Jacobi à la « Rezeptionsgeschichte » de ce chapitre d'histoire de la théorie musicale, depuis le siècle des Lumières jusqu'au début du nôtre, nous dispensent de dresser un bilan des opinions plus récentes sur la question. Choisissons simplement pour point de départ les propos de Jacobi sur cette réception. Tout d'abord le verdict de Rousseau. Selon E. Jacobi, J.-A. Serre doit au soutien de Jean-Jacques Rousseau d'avoir échappé à la règle selon laquelle « un prophète n'est méprisé que dans sa patrie et dans sa maison »². Le mérite d'avoir sauvé « l'honneur de la patrie »³ reviendrait de droit au *Dictionnaire de Musique* dont plusieurs articles (« Système », « Double-Emploi », « Genre », « Diacommatique » et « Basse-Fondamentale ») rendent en effet au concitoyen tant estimé plusieurs témoignages favorables⁴. L'admiration de Rousseau s'expliquerait par

1. Hormis ces contributions, on ne peut guère citer d'autres études en dehors de l'article de E. Jacobi, « Jean-Adam Serre. Ein vergessener Schweizer Musiktheoretiker », *Revue Musicale Suisse*, XCVIII (1958), p. 145-148. Il est question de J.-A. Serre dans notre article, « Il sistema armonico di G. Tartini nel Secolo Illuminato. Due apologie del *Trattato di Musica* nella querelle fra J. A. de Serre e gli Enciclopedisti », *Annales Suisses de Musicologie*, X (1990), p. 73-102, mais seulement en rapport avec l'analyse critique du *Trattato* de Tartini.

2. Mathieu 13, 57.

3. « Die Ehre des Vaterlandes », E. Jacobi, art. cit., p. 145.

4. « Jean-Jacques Rousseau [...] der in seinem *Dictionnaire de Musique* auf Serre und seine musiktheoretische Arbeiten mehrere Male anerkennend hinweist. », Jacobi, art. cit., p. 145.

l'étroite parenté qu'il aurait perçue entre les idées de Serre et celles du grand Tartini. Ayant pris connaissance des systèmes de Rameau et de son homologue italien au cours de ses voyages et jugeant de leurs multiples insuffisances, J. A. Serre aurait, selon E. Jacobi, imaginé un système *mixte*, sorte de synthèse entre les deux, que Rousseau se serait empressé de recommander aux jeunes talents de son temps⁵. « On découvre ainsi chez Rousseau » — conclut Jacobi — « avec quelle vivacité et avec quel succès Serre a participé à la discussion des questions de théorie musicale qui étaient au cœur des intérêts du beau monde culturel de son temps... »⁶. La lecture que d'Alembert fait en 1757 des doctrines de Serre dans l'article « Fondamental » (*Encyclopédie*, t. VII) n'aurait rien à envier, en matière d'éloges, à celle qu'en fait Rousseau : « In Frankreich wies d'Alembert [...] lobend auf Serre hin »⁷. Non moins encourageant fut l'accueil de Rameau, qui mentionna « favorablement » les expériences du théoricien genevois dans sa « Lettre » de réplique aux articles « Fondamental » et « Gamme »⁸.

En un mot, par le biais du sentiment national de Rousseau, heureux de trouver dans la personne de son concitoyen l'incarnation d'un juste milieu entre Rameau et Tartini, l'histoire de la théorie musicale « helvétique », pauvre en exemples depuis Glaréan, recouvre un bien insoupçonné, que voici deux siècles les plus grandes autorités européennes en ce domaine n'ont pas hésité à porter aux nues. Le dessein de notre étude n'est pas à proprement parler de ramener à leur juste mesure les contours idéalisés de cette fresque édifiante aux teintes patriotiques⁹, d'un passé glorieux prétendument riche en éloges. Mais quelques précisions s'imposent, ne serait-ce que pour légitimer une nouvelle lecture des documents relatifs à l'activité de ce grand théoricien. En effet, une exégèse moins crédule des sources, menée dans les passages cités du *Dictionnaire de Musique*, autorise d'importantes réserves quant à l'hypothèse d'un Rousseau se faisant l'apôtre de son concitoyen, et discrédite sans équivoque celle d'une influence de ce

5. « Rousseau, dessen *Dictionnaire* nach seinem eigenem Bekenntnis auf Rameaus System fusst, weist insbesondere auf Serres ausgleichende und vermittelnde Haltung zwischen den Systemen von Rameau und Tartini hin.... Serre habe beide Systeme auf seinen Reisen an Ort und Stelle studiert, ihre Schwächen erkannt und seiner seits ein gemischtes System aufgestellt [...] », *Ibid.*, p. 145.

6. « Wir erfahren bei Rousseau wie lebhaft und erfolgreich sich Serre an den Musiktheoretischen Fragen beteiligt hat, welche damals im Brennpunkt des Interesses der gebildeten europäischen Welt standen... », *Ibid.*, p. 145-146.

7. *Ibid.*, p. 146.

8. *Ibid.*

9. « Wir finden bei Serre jene wertvolle, dem Schweizer Nationalcharakter eigentümliche Einstellung verkörpert welche sich bemüht, auch den im Gegensatz zueinander stehenden Parteien Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, durch das bestreben um Anerkennung des Positiven bei gleichzeitiger Ablehnung des Negativen », E. Jacobi, art. cit., p. 148.

dernier sur sa pensée. En outre les remarques de Rousseau sur la basse fondamentale, terrain d'élection pour l'hypothèse d'un point de rencontre entre les systèmes de Serre et Tartini, sont assez éloquentes : « mais ne croyons pas que la basse qui est le guide et le soutien de l'Harmonie [...] se borne à des règles si simples ; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sur & plus radical, principe fécond mais caché, qui a été senti par tous les Artistes de génie, sans avoir été développé par personne [...]. Je ne parle point ici du système ingénieux de M. Serre de Genève, ni de sa double Basse-fondamentale parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges ont été depuis développés par M. Tartini [...] »¹⁰. Chaque fois que la perspective d'une gloire à partager se dessine à l'horizon, Rousseau se fait un devoir de rappeler que Tartini a devancé son aimable concitoyen de quelques longueurs¹¹. Et cet écart s'accroît au fur et à mesure que s'enflamme l'enthousiasme de Rousseau pour le beau génie de son modèle italien. Rien d'étonnant, dès lors, que l'apologie du *Trattato*, à l'article « Système de M. Tartini », réceptacle de cette adhésion inconditionnelle, offre un exemple éloquent de cette diversité. En renversant la série des harmoniques dans le grave, Serre s'était vanté d'avoir su justifier différents points épineux de la théorie de son époque, dont la génération du mode mineur et les mécanismes du contrepoint renversable¹². Rousseau signale ce procédé dans le résumé du traité de Tartini, louant ce dernier d'avoir su trouver la clé de son application à ces indéchiffrables canons renversables élaborés par Bontempi¹³. L'artifice de ces barbarismes gothiques, dont le seul « mérite est d'avoir coûté beaucoup de peine à faire »¹⁴, le révolte. Mais si l'art du dénombrement mis en œuvre par le grand Tartini est à l'abri de toute critique, il n'en va pas de même de ces curiosités qui remplissent de joie son ingénieux homologue genevois : « C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très bien exposé dans son Livre cette curiosité Harmonique annonce une Symphonie de cette espèce, composée par M. de Morambert, qui avoit du la faire graver :

10. « Basse-Fondamentale », *Dictionnaire de Musique* (abrégé plus loin *DM*), (Paris, 1768), p. 48.

11. Cf. « Système (II) », *DM*, p. 474-475. Il n'y a aucune trace d'adhésion, ni d'éloges, dans la description du genre « Diacommatique » (*DM*, p. 144-145). En revanche l'explication des « Battemens » (*DM*, p. 50) est qualifiée de « très-spécieuse » ; et les expériences des sons différentiels, dont Serre est le premier détenteur, ont été « citées par M. Serre & depuis détaillées par M. Tartini » (*DM*).

12. *Essais sur les principes de l'harmonie* (Paris, 1753), p. 140.

13. « Canon », *DM*, p. 71. Bontempi, *Historia Musica* (Perouse, 1695), p. 246, avait souligné le caractère de cet art combinatoire transcendant toute tentative d'analyse mathématique. Mais aux instruments de l'arithmo-géométrie tartinienne rien ne résiste, et Rousseau est fier de le montrer.

14. « Canon », p. 71.

c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles »¹⁵. Enfin, l'hypothèse d'un système mixte réalisant la synthèse idéale entre Tartini et Rameau, relève d'une paraphrase, assez libre d'ailleurs¹⁶, d'une source connue, l'introduction de Rousseau à l'article « Système de M. Tartini » du *Dictionnaire*¹⁷, dont l'inexactitude a fait l'objet d'un démenti public par Serre¹⁸. En ce qui concerne les prétendus éloges de d'Alembert, les réactions de l'intéressé à l'article « Fondamental » parlent haut et fort. Quant aux propos encourageants de Rameau, ils se résument à une appréciation très laconique sur la valeur cognitive des sons différentiels, nouvellement exploités par Serre et Tartini : « mais ce que vous oubliez, M. [d'Alembert], & ce que ces mêmes Auteurs [Serre et Tartini] n'ont peut-être pas dit, c'est que la

15. « Système de M. Tartini », *DM*, p. 483. Le ton persifleur de cette remarque révèle l'une des causes du différend entre Rousseau et Serre : une dizaine d'années auparavant celui-ci avait réservé un accueil semblable à la symphonie dans le mode mixte de Blainville, dont Rousseau avait soutenu publiquement les mérites.

16. Rappelons que Rousseau ne parle pas des réserves de Serre à l'égard des deux systèmes (« ihre Schwächen... ») mais uniquement de l'insuffisance de celui de Rameau.

17. « Système » (II), *DM*, p. 474-475.

18. Voici le texte : « Je puis assurer à M. Rousseau que je n'ai jamais été en Italie avant l'année 1756. Ce fut dans ce tems-là seulement qu'étant à Londres, j'eus l'occasion d'en être informé ; un gentilhomme Anglois nouvellement arrivé d'Italie, m'ayant fait le plaisir de me prêter le *Trattato di Musica* &c de ce célèbre musicien, imprimé en 1754. Or, le manuscrit de mes *Essais* étoit entre les mains du censeur M. l'Abbé Barthélemy avant le mois d'Août 1752, ainsi que le prouve la date de l'*Approbaton*. Comme le nom de M. Tartini ne paroît point dans cet écrit, j'eusse été coupable d'un insigne plagiat, sans lui en faire le moindre hommage, sans le nommer une seule fois.[...] Comme ce paragraphe du Dictionnaire de M. Rousseau [...] se trouve copié mot à mot dans le supplément de l'Encyclopédie, Edition de Paris, à l'article *Système* (Musique), c'est pour moi un nouveau motif de proteser contre cette supposition [...]. J'ajouterais, & je le dois, que vu la manière honnête dont M. Rousseau parle de mes *Essais* en divers articles de son Dictionnaire, & particulièrement à la fin du paragraphe même où se trouve la méprise en question, je suis bien persuadé qu'il a cru recommander mon ouvrage, en le faisant envisager comme contenant un système fondé sur les expériences de deux musiciens aussi célèbres que M. Tartini & M. Rameau. Mais l'*Analyse critique* du *Traité de Musique* de M. Tartini, laquelle forme la seconde partie de mes *Observations sur les Principes de l'Harmonie*, indique assez le peu d'avantage que j'aurois pu retirer des lumières ou des expériences de ce célèbre musicien de Padoue, si je l'eusse en effet connu avant l'impression de mes *Essais* ». J. A. Serre, « Lettre de M. Serre [...] à M^{rs} les Imprimeurs de la nouvelle Edition des œuvres de M. Rousseau, au sujet d'un paragraphe qui le concerne dans l'article *Système* du Dictionnaire de Musique », *Collection des œuvres de Rousseau* (Genève, 1782), Suppl I, t. XIII, I, p. 343-345.

B.F. ne sort point de l'instrument, c'est un pur effet de l'Air sur l'oreille »¹⁹

Une nouvelle lecture de ces documents devrait, à ce point, paraître légitime. On peut, pour mettre les choses au point et mesurer la position du physicien genevois à l'égard des grandes idées de son temps, interroger sur quelques thèmes significatifs ses écrits les plus polémiques, où la vraie physionomie de l'auteur devrait se présenter sous le jour le plus favorable.

*
* *

« Les suffrages, peut-être trop flatteurs, qu'ont accordé à mon premier ouvrage, soit en France, soit en Angleterre, diverses personnes très capables d'en juger, & dont l'approbation ne pouvoit que m'être précieuse, m'avoient fait espérer que M. d'Alembert auroit examiné avec plus d'attention qu'il ne paroît l'avoir fait, les idées et les vues nouvelles que cet Ouvrage pouvoit contenir ; & qu'en conséquence il en auroit dit son sentiment dans les occasions qu'il en a eues, & en particulier dans celles que lui offroient quelques Articles des volumes de l'Encyclopédie qui ont paru quelque tems après cet Ouvrage, comme celui que forme le mot *Dissonance* & sur-tout l'Article même *Fondamental* »²⁰.

Genève, 1763. D'Alembert vient de faire imprimer sa nouvelle édition des *Elemens de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Une note marginale, dans le *Discours préliminaire*, rectifie le contenu d'une rumeur que l'article « Fondamental » de l'*Encyclopédie* répand depuis bientôt six ans : le violoniste italien Giuseppe Tartini que l'on avait encensé pour avoir érigé un nouveau système harmonique entièrement fondé sur les sons différentiels, n'en est pas l'inventeur. A vrai dire nombreux étaient les lecteurs qui le savaient déjà ; on connaissait même le nom de celui qui le premier²¹ avait annoncé la

19. J.-Ph. Rameau, « Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique, insérées dans les articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie », *Complete Theoretical Writings* (abrégé plus loin CTW), E. Jacobi, éd. (Rome, 1967-1972), t.IV, p. 1 [267].

20. J. A. Serre, *Observations sur les principes de l'harmonie* (Genève 1763), p. VI.

21. Curieusement tout le monde ignorait que les sons différentiels avaient été décrits pour la première fois en 1744 par le facteur d'orgues A. Sorge (*Anweisung zur Stimmung und Temperatur* [Hambourg, 1744], p. 40-41 ; *Vorgemach der Musikalischen Komposition* [Lobenstein, 1745-1748], ch. 5). Dans ses « Observations » (p. 86-87), Serre revendique le droit d'« en avoir écrit le premier », ses *Essais* ayant été disponibles avant la fin 1752. Mais le 16 décembre 1751 Romieu avait lu à l'Académie des Sciences de Montpellier un mémoire sur ce phénomène, inséré l'année suivante dans le compte rendu de l'assemblée, sous le titre : *Nouvelle découverte*. Cf. A. Rubeli, *Giuseppe Tartini. Traktat über die musik gemäss der wahren Wissenschaft von der Harmonie* (Düsseldorf, 1966), p. 58-66 ; d'après : E. Roche, « Notice sur les travaux

découverte : le physicien polygraphe genevois Jean Adam Serre, auquel l'*Encyclopédie* avait rendu hommage en même temps que Tartini pour avoir effleuré le sujet dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie* une année avant le *Trattato* de Tartini²². Mais l'emploi fort habile de l'une des plus élémentaires parmi les règles de la rhétorique, était parvenu à représenter la vérité sous un autre jour, créant dans l'imagination du lecteur l'illusion d'une succession chronologique à rebours. « Amplifier et atténuer » — enseigne Aristote — « sont des [enthymèmes] destinés à montrer que la chose dont il s'agit est grande ou petite tout comme l'on montre que la chose est bonne ou mauvaise, juste ou injuste »²³. C'est ainsi qu'un bref *postscriptum*, placé à l'ombre de deux interminables colonnes *in folio* tissées d'éloges et remplies d'une analyse très détaillée des résultats obtenus par ce nouveau « Rameau » italien, rappelait, en toute hâte avant de conclure, le rôle tout à fait négligeable joué par Serre dans l'établissement de la nouvelle méthode de composition. Une formulation ambiguë²⁴ donnait tout de même à entendre que l'expérience « n'étoit point connue en France avant l'année 1757 »²⁵. Et puis l'impair était *vox dei* depuis que d'Alembert avait accusé Serre de « n'avoir fait aucun usage de cette expérience » — ce qui permettait de placer la primauté du *Trattato* au niveau du contenu plutôt que sur un plan purement chronologique. Un seul fait, bien qu'accessoire, semblait acquis, du moins aux yeux des lecteurs plus perspicaces : les dates de parution des deux ouvrages. Or, voilà qu'une précision, figurant dans le *Discours Préliminaire* de 1762, prive le physicien genevois du petit bout de mérite qui, jusque là, lui appartenait encore : « M. Romieu de la société Royale des sciences de Montpellier avoit donné à cette société en 1753 un Mémoire imprimé la même année et où l'on trouve cette expérience présentée dans un grand détail »²⁶. En réalité les *Essais* étaient disponibles depuis la fin de l'année précédente, comme le prouve leur compte rendu paru dans

scientifiques de J.-B. Romieu », *Mémoires de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, section des sciences* (Montpellier, 1876-1879), t. IX. Tartini assure avoir trouvé le troisième son en 1714 à l'âge de 22 ans « in Ancona dove alcuni ricordevoli testimoni sopravvivono ancora » mais sans apporter aucune preuve (*De' Principi dell'Armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Dissertazione* [Padoue, 1767], p. 36). En revanche, on dispose d'une lettre — datée — dans laquelle il en fait part au Père Martini : « Si degni riflettere che io non mi faccio Autore, scuopritore se non del solo terzo suono ». Lettre du 5 nov. 1751 ; Bologne, Civico Museo Bibliografico I.17.34 ; cf. A. Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters* (New York, 1979), n° 5178 ; texte dans : Parisini, ed. *Carteggio inedito del padre Martini* (Bologne, 1888), p. 335.

22. G. Tartini, *Trattato di Musica secondo la Vera Scienza dell'Armonia* (Padoue, 1754/R Padoue, 1973).

23. *Rhétorique*, 1403 a 17-20.

24. « Nous avons cru devoir nous presser de faire part à nos lecteurs d'une si belle expérience (« Fondamental », p. 63.)

25. Serre, *Observations*, p. 86.

26. *Ibid.*, p. 86 (n.).

le *Journal de Trévoux* de janvier et février 1753²⁷ et dans le *Journal des Savants*²⁸. Déçu, Serre riposte l'année suivante avec ses « Observations sur les Principes de l'Harmonie ». Une dialectique impitoyable s'attaque alors avec une causticité imprévue à tous les énoncés de l'article « Fondamental », et à toutes les divinités de son panthéon, dont le *Trattato* et le *Guide harmonique* de Geminiani.

En dépit de tout ce qu'on pourrait déduire de la prévention des Encyclopédistes à l'égard du théoricien genevois, il serait injuste de mettre la genèse d'une œuvre aussi limpide que les *Observations* sur le compte d'une cause aussi basse que la gloire d'un inédit. En réalité l'examen des documents précédents peut prouver que toutes les résistances à l'égard de cette théorie puisent leurs racines dans un malaise de vieille date remontant aux premières années du séjour parisien de Serre, qu'il est nécessaire, sur ce point, de rappeler.

L'histoire écrite des discussions qui ponctuent d'un bout à l'autre l'activité théorique de ce rentier académicien, peintre, émailleur, physicien, chimiste et expert en harmonie²⁹, s'ouvre en 1751 par une confrontation publique. Le 30 mars, Charles Henri de Blainville soumet sa *Simphonie dans un troisième mode*, au bon goût des habitués du Concert spirituel des Tuileries, en vue de tester les vertus efficaces du fruit de ses dernières recherches dans le domaine théorique : la tentative

27. « Essais sur les principes de l'harmonie... par M. Serre. A Paris chez Prault fils [...] », *Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux arts*, II, (Janvier, 1753), p. 306-335/(Février, 1753) p. 526-547.

28. (Mai 1753), p. 294-298. Pour la date de parution des *Essais*, cf. l'*Approbation* en date du 9 août 1752, le *Privilege du Roi*, le 15 septembre 1752, et la *Registration*, le 26 septembre 1752 ; ainsi que la « Lettre de M. Serre [...] à M^{rs} les Imprimeurs de la nouvelle Edition des œuvres de M. Rousseau », *op. cit.*, p. 344. De plus l'expérience est déjà décrite explicitement dans les « Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en Musique, pour servir de réponse à l'« Observation » de M. Blainville, insérée dans le *Mercure* du mois de Novembre dernier. Par M. Serre, peintre en Mignature & en émail de LL. MM. Imp. », *Mercure de France* (janvier 1752), p. 160-173 (R., p. 46-49) ; *Essais*, p. 148-159.

29. Né en 1704, mort en 1788. On le signale à Paris en 1751, à Londres en 1756 et puis à Genève. Peintre et chimiste, il tire le premier de la platine une couleur brune pour l'émail, entrée dans le vocabulaire sous le titre de « brun Serre ». Il construit un thermomètre en forme de balance en reliant le fléau de celle-ci au déplacement du centre de gravité d'une colonne de mercure placée horizontalement. Son ami Clairaut aurait présenté à l'Académie Royale des Sciences un baromètre-enregistreur entièrement automatique, conçu sur un principe analogue, mémorisant les variations subies en l'absence de l'observateur. En mars 1764 le *Journal des Savants* publie sa « Lettre à M. Clairaut sur les seiches du lac ». La bibliothèque de Genève conserve quelques *Extraits d'une lettre à Gabriel Cramer* (Ms. 2065 f. 98-101) traitant des phénomènes atmosphériques. Pour ces repères biographiques, cf. Sordet, *Dictionnaire des familles genevoises....* (Ms.) (Genève, vers 1869), *ad. loc.*, f. 1189. J. Senebier *Histoire Littéraire de Genève*. (Genève 1786), III, p. 326. A. L. Covelle, *Le livre des Bourgeois de l'Ancienne République de Genève* (Genève, 1897).

d'enrichir la composition musicale d'un nouveau mode à l'*ethos* « plus pittoresque », logé astucieusement entre le majeur et le mineur. L'*Essay sur un troisième mode*³⁰, l'acte de naissance du troisième mode, revendique la paternité exclusive de celui-ci pour Blainville, alors que sa forme, sa qualité et son *ambitus*, affichent d'étranges analogies avec le troisième mode ecclésiastique, dit *phrygien*, et en particulier avec ses harmonisations très fréquentes dans le répertoire baroque³¹. Blainville liquide la difficulté par un argument somme toute discutable : « 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 »³². Dès lors

30. *Essay sur un troisième mode présenté et approuvé par M^{rs} de l'Académie des Sciences* : (Paris, 1751) Texte intégral et partition de la « Simphonie » dans : Barry S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* (Paris, 1962) ; symphonie : p. 127-144, « Essay sur un troisième mode » et *Approbation* par l'Académie des Sciences : t. II p. 494-501..

31. Soit, en montant, l'octave diatonique Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Ré-Mi.

32. *Essay*, p. 495. On serait tenté d'y voir une allusion au quatrième mode ecclésiastique, *deuterus plagal*, ou « hypophrygien » Si-Mi-La-Si. Tel, en effet, est bien le sens exact donné à cette locution par Brossard « ton du quart » (qui dérive, selon toute probabilité, de l'artifice mnémotechnique : Pri(mus) Re La ; Sec Re Fa ; Ter Mi ut ; Quart. quoque mi la (*Dictionnaire de Musique* [Paris, 1705], p. 209). Vu le caractère plagal du mode mixte, l'hypothèse paraît suggestive. Cependant, aussi bien les cordes essentielles (Si-Mi-La-Si), que l'aspect d'octave de l'hypophrygien ecclésiastique (Si-Do-Ré-Mi-Fa-Sol-La-Si —Fa au lieu de Fa[♯]) diffèrent de celles du mode mixte (Mi-La-Do-Mi et Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Ré-Mi). En effet une simple vérification démontre que Blainville entend par *Ton du quart* la transposition « par bémol » du mode de Mi d'une quarte plus haut (Mi-La-Do-Mi, *finalis la*) selon les normes formulées au début du xvii^e siècle par différents « organistes » soucieux de réduire toutes les dominantes des tons ecclésiastiques à un même registre (cf. A. Banchieri, *Cartella Musicale* [Venise, 1614], p. 75). Conformément à la « tyrannie de cet usage », Brossard en propose une table en rappelant toutefois que « c'est maintenant une espèce de crime de noter les huit tons de l'Eglise autrement & sur d'autres Chordes que celles de la table suivante » (*Dictionnaire*, p. 213). Compilant hâtivement Brossard, Rousseau traduit sans hésitation ces transpositions modales en tonalités : il définit le « Ton du quart » : « le plagal du mode mineur qui s'arrête & finit sur la dominante au lieu de tomber sur la tonique. Ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrième *ton* dans le Plain-Chant » (« Ton du quart », p. 517-518). Ce qui transforme le quatrième mode en un « La mineur finissant sur la dominante » (« Tons de l'Eglise », p. 517-518. C'est à cette version que Blainville se tient dès le départ. « C'était » note en 1751 Rousseau « notre ancien mode Plagal » (*Lettre à M. Raynal, infra*, p. 9 (n). Seize ans plus tard Blainville réduit toujours son mode à une « extension de l'autentique La, Ut, Mi, La » en « Mi, La, Ut, Mi » (*Histoire de la Musique* (Paris, 1767/R Genève, 1972), p. 127) —ce qui est assez inexact, puisque l'*aspect* du quatrième ton transposé est Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Ré-Mi et ses cordes essentielles Mi-La-Ré-Mi.

B. S. Brook note, à propos de l'identité de ce mode, que « le problème n'est

deux préjugés vont peser fatalement sur la destinée du nouveau mode, tracée en quelque sorte par son caractère de *mixte* : le manque d'originalité par rapport au système ecclésiastique et, au niveau tonal, l'amalgame avec le mode mineur ; deux éventualités contre lesquelles Blainville tâche déjà, mais avec peu de succès, de se prémunir au cours de *l'Essay*³³. Un second élément permet de prévoir d'emblée la tournure des discussions futures : l'évolution du goût, invoquée pour légitimer l'introduction de ce troisième mode, dont le système tonal, à la rigueur, pourrait très bien se passer. Le mode mineur, assure Blainville, est défectueux. « Le majeur est une production de la Nature, l'autre est une production de l'art ». Cependant il a été adopté avec pour seul juge l'autorité de l'oreille. Dès lors il n'y a aucune raison pour que le progrès de l'art arrête son cours. « Le temps ou l'on redoutoit la seconde et la quinte superflue n'est pas éloigné ». On connaît la suite. Fruit de l'artifice, le mode mixte n'a pas moins le droit de s'établir dans la pratique en enfant de l'histoire. Aux règles objectives de l'art et de la science, aux vérités éternelles du dénombrement harmonique, à la fixité des canons parnassiens, répond le devenir indéterminé de l'évolution stylistique, et avec cela, le génie artistique, spécifique et irréductible, le relativisme des goûts et des tempéraments. Cette séduction pour une multiplicité de perfections interchangeables, tout aussi légitimes les unes que les autres, qui, poussée à l'extrême exclurait la possibilité même d'une grammaire de l'art, Blainville ne l'a pas inventée. En revanche les valeurs qu'elle renverse, l'objectivité des canons artistiques, le mythe de l'harmonie comme science exacte, brillent d'un lustre nouveau grâce aux résultats obtenus par Rameau³⁴.

pas résolu », le *Grove*, 5^e édition, article « Blainville », — le disant « équivalent du mode phrygien », et *MGG* « mode dorien commençant par Mi » (p. 130). On peut concilier ces divergences en admettant que l'aspect d'octave du pseudo-phrygien ecclésiastique coïncide avec l'aspect d'octave qualifié de phrygien par les auteurs antiques. Cependant la difficulté formulée par l'analyse de ce mode hybride reste : les cordes essentielles Mi-La-Ut-Mi n'appartiennent ni au phrygien ecclésiastique Mi-Si(do)-Mi, ni même à son plagal hypophrygien Si-Mi-La-Mi (qui d'ailleurs présente un aspect d'octave différent). En voulant à tout prix l'étiqueter on pourrait parler d'une *mixtio modi* entre le plagal et l'autente. Cela dit, les remarques des connaisseurs contemporains quant à l'étroite parenté de sa couleur locale avec les harmonisations baroques du groupe « phrygien » n'ont rien d'étonnant.

33. Cela dit, on aurait tort de minimiser la nouveauté des recherches de Blainville. L'enjeu n'est pas de rendre disponibles de vieilles règles modales, mais de justifier l'harmonie que ce mode doit porter selon les critères d'analyse de la science musicale contemporaine.

34. La thèse soutenue en mai 1752 suivant laquelle « l'harmonie est fille de l'expérience et de l'art ; la mélodie est fille de la nature et du génie » (« Dissertation sur les droits de la Mélodie et de l'Harmonie », *Mercur de France*, [mai 1752], p. 138.) n'a rien de surprenant ; pas plus d'ailleurs que l'alliance avec Rousseau. Reste que Blainville n'est pas moins théoricien que Rameau, et que ses réserves quant à l'objectivité du langage artistique ne l'empêcheront pas de confier son troisième mode aux bons soins de l'Académie

Rousseau : Lettre à M. l'Abbé Raynal.

Dès la première audition de la « Symphonie », de nombreuses voix s'élèvent quant à la prétendue nouveauté de son mode ³⁵. La discussion gagne rapidement l'audience du *Mercure de France*. L'Abbé Raynal, éditeur de la revue, obtient de Rousseau « un jugement » sur la découverte, en date du 30 mai « au sortir du concert », paru dans le *Mercure* de juin 1751 sous le titre de *Lettre à M. L'abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique* ³⁶. Le 17 juillet un arrêté de l'Académie

des Sciences, dans le dessein de rentrer « en possession d'une liberté de modulation diatonique que nous avions pressentie, il y a long-temps mais sans règle » (*Essay*, in : B. S. Brook, p. 499).

35. Dont celle de Serre *Essais*, p. 153. Le souvenir de la polémique est encore vivant après une trentaine d'années. « Le jour de l'exécution, dimanche de la Pentecôte — note en 1780 Jean Benjamin de La Borde en agrémentant la « Lettre à M. Raynal » d'un tissu de gloses au vitriol — « l'on venait de chanter le Psaume “ Dixit Dominus ” du troisième ton, c'est à dire [...] précisément la même chose que le prétendu nouveau mode : on aurait dû s'en apercevoir, puisque on venait de l'entendre à l'église. [...] Tous les Organistes mettent de l'harmonie à des morceaux de plain-chant, comme *Introïts, Kyrie Proseo, &c* qu'il est d'usage de jouer sur l'orgue dans la plupart des Eglises. Or, dans ces morceaux, il y en a [...] sur le prétendu nouveau mode » (*Essai sur la Musique Ancienne et Moderne* [Paris, 1780], iii, p. 577 et 580). Mais il faut remarquer, à la décharge de Blainville, que la plupart des diagrammes contemporains concernant la modalité ecclésiastique à sa disposition réduisaient les modes au majeur et au mineur, frappant tous les autres d'ostracisme, y compris le phrygien dans lequel il aurait pu retrouver une affinité avec le sien. Cf. Rousseau, art. « Tons de l'Eglise », *DM*, p. 519.

36. Texte et notes dans : R. A. Leigh, *Correspondance complète de J. J. Rousseau* (abrégé plus loin *CCJJR*) (Genève, 1965), t. II, 1744-1754, n° 161, p. 156-159. La source de Rousseau est difficile à identifier. Il assure avoir « saisi les idées de M. Blainville durant la rapidité de l'exécution du morceau » ; mais une entrevue préalable avec celui-ci n'est pas à exclure. D'après la datation de la *Correspondance* de Rousseau on est amené à la conclusion que la rédaction de la *Lettre à Raynal*, n'aurait pas été établie sur la base de l'*Essay*, puisque celui-ci aurait été envoyé à Rousseau en septembre par Blainville. La lettre d'accompagnement a été conservée ; elle nous apprend même que l'intermédiaire est Diderot (« J'ai rencontré ces jours Monsieur Diderot qui m'a témoigné que vous aviez quelqu'envie de mon *Essay* sur un troisième mode », *CCJJR*, t. II, n° 164, p. 164). Mais elle n'est pas datée (l'argument en faveur du mois de septembre est la date de publication de l'*Essay*, déterminée au moyen d'un extrait de l'Académie des sciences daté du 17 juillet, contenu dans le livre. En vertu d'un témoignage du 4 octobre (cf. note 4), où l'abbé Raynal note qu'en conséquence du suffrage de l'Académie des Sciences Blainville « vient de faire graver une symphonie où il a employé son mode », l'éditeur de la *Correspondance* place la publication de l'*Essay sur un troisième mode* en « août 1751 ». Rien, cependant, ne prouve que cette œuvre coïncide avec la « symphonie » exécutée le 30 mai. Ce qui est certain, en revanche, c'est que la « Lettre à Raynal » (*CCJJR*, t. II, n° 161, p. 157) fait allusion, le 30 mai 1751, à l'*Essay*

Royale des sciences apporte à l'invention son imposant suffrage³⁷. Durant l'été le débat a gagné de l'ampleur. « On commence » — note le 4 octobre l'Abbé Raynal dans ses *Nouvelles littéraires* manuscrites — « à se partager assez vivement sur cette découverte ; les uns prétendant qu'elle est fort belle, les autres que c'est peu de chose, et les derniers que ce n'est qu'un chant en usage dans quelques églises d'Allemagne. [...] L'Académie des sciences vient de se déclarer pour M. de Blainville qui, en conséquence d'un suffrage aussi imposant, vient de faire graver une symphonie où il a employé son mode »³⁸.

Deux éléments, lourds de conséquences, se dégagent de la *Lettre à Raynal*. Revendiquant le titre de tonique pour la finale Mi, et celui de dominante pour la quarte La, Rousseau n'hésite pas à reconnaître la réalité d'un nouveau mode. Un droit parfaitement naturel, établi sur des critères purement mélodiques, inconcevables selon la résonance et par conséquent *indépendants de l'harmonie*, fonde la souveraineté de cette nouvelle société harmonique. D'où le renvoi au « diagramme des Grecs » et l'allusion à ce « Mode institué dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoissoit pas l'harmonie »³⁹.

Serre à « Blainville » : Lettre à l'auteur du Mercure de France.

Le qualificatif de « fort belle » fait certainement allusion à Rousseau et au cercle des *Philosophes* qui l'entourent. Quant aux tenants du « peu de chose », le lecteur dispose d'une lettre anonyme, signée « Philætius », parue le mois précédent dans *Le Mercure* sous le titre de « Lettre à l'Auteur du Mercure de France, sur la nature d'un mode en E-si-mi naturel & sur son rapport, tant avec le Mode majeur, qu'avec le Mode mineur »⁴⁰. Aucun des arguments de « l'ingénieuse lettre de M. Rousseau », ne fait, à part quelques détails, comme le déplacement de la tonique sur La, l'objet d'une réfutation explicite. L'optique adoptée dans l'analyse des propriétés de la nouvelle gamme, reposant sur la considération des rapports arithmétiques et sur l'attraction de la basse fondamentale opérant à l'état latent dans le mode, marque en revanche un bouleversement d'une portée considérable. C'est un procédé « gothique » relevant d'une spéculation numérique abstraite sans rapport avec la résonance qui amène Serre à reconnaître dans le troisième mode le

que Blainville « a donné au public ». Ainsi la lettre de « Blainville à Rousseau » pourrait bien avoir accompagné l'*Essay* en vue de la rédaction de la *Lettre à Raynal*.

37. Texte de l'approbation dans B. S. Brook, II, p. 500-501.

38. Cité par R. A. Leigh, *CCJJR*, t. II, n° 164, p. 169.

39. *CCJJR*, t. II, n° 161, p. 157.

40. *Mercure de France* (septembre 1751), p. 166-170 [R., 1970], p. 157-158]. Lettre reliée deux ans plus tard dans l'édition des *Essais*, p. 143-147.

renversement du mode majeur, et non une séquence horizontale de fonctions modales ⁴¹.

Alors que la totalité, le tiers et le cinquième d'une corde sonore produisent l'accord majeur, le triple et le quintuple de cette même corde reproduisent à l'autre extrémité du registre les relations d'un accord mineur plus grave d'une quinte, reflet spéculaire du majeur. L'extension de cette manipulation à tous les sons d'une gamme diatonique peut prouver que le mode mixte est bien le palindrome arithmétique du majeur ⁴² :

41. On savait depuis longtemps qu'un mode plagal — c'est ainsi que Rousseau qualifie le mode mixte — était le reflet spéculaire de l'authentique. Plusieurs autorités antiques en matière de mathématiques « pythagoriciennes », Théon, Plutarque, Jamblique, l'auteur des *Problèmes d'Aristote*, et beaucoup d'autres, montraient que la série 12:9:8:6 pouvait se concevoir dans deux sens : soit en comparant des rapports de longueurs, soit, au contraire, des « quantités de mouvement » (*plegai aeros*) (cf. B. L. Van der Waerden « Die Harmonielehre der Pythagoreer », *Hermes* (78, 1943), p. 172 ss. ; W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft*, p. 357 ss. A. Barker, *Greek Musical Writings* [Cambridge], 1989, p. 192). La valeur 12 pouvait soit indiquer la corde plus longue et la note plus grave, soit, au contraire, désigner la *Nete diezeugmenon* placée une octave plus haut. L'étape suivante consistait à montrer que la progression harmonique 12:8:6 formait l'authentique Mi-Si-Mi et son renversement arithmétique 12:9:6 Mi-La-Mi (cf. par ex. J.-J. Rousseau, « Authentique », *DM*, p. 36). Cette relation entre la fréquence et la longueur d'une corde ($F=1/l$) était devenue actuelle, et, somme toute, assez banale, depuis la description exacte de la résonance, par Sauveur. A la différence près que la nouvelle parenté établie « abusivement » par le calcul des fréquences entre l'accord majeur, la division autente de l'octave et la proportion *arithmétique* (propriété exclusive du mineur, du plagal, et définie « ordine accidentale » par Zarlino), signait l'effondrement de toute l'arithmétique qualitative tant vénérée dans les arts libéraux. Considérant les deux systèmes d'analyse comme parfaitement interchangeables, Serre en tire parti pour la génération du mode mineur, dû à ce qu'il appelle « nombres renversés ». Ce moyen est identique à celui déjà exploité par Rameau. La difficulté, on le sait, a été un abus de confiance dans les potentialités de la résonance. Serre contourne cette difficulté — propre, d'ailleurs, à une cause perdue — et choisit de faire « un moment abstraction du principe de la Résonance » (*Essais*, p 131).

42. La série 1-3-5-9-15-27-45 exprime, dans l'ordre de naissance, les numé-

Cela dit, la résonance ne cesse pas moins d'instaurer son ordre hiérarchique : de même qu'en majeur la sensible Si monte à Ut, c'est à la seconde mineure Fa-Mi de descendre à la « tonique » ; et les droits de la dominante reviennent à la quarte, renversement de la quinte dans le mode majeur⁴³. Le mode, à ce point, est un monstre à deux têtes se disputant chacune l'hégémonie de la gamme. La candidature de Mi pose quelques difficultés. L'harmonie que devrait porter cette note n'est pas Mi-Sol -Si mais l'accord « fondamental » de quarte et sixte Mi-La-Ut ; ce qui confirme le bien-fondé d'un transfert du titre de tonique à la quarte La. Reste que le pouvoir de Mi se trouve en quelque sorte reposer sur un droit naturel, que lui décerne la sensible Fa-Mi qui l'annonce, et dont La est privé. La démonstration s'engage sans pour autant parvenir à lever cette difficulté. De sorte qu'une ambiguïté, qu'on pourrait qualifier de « somatique », caractérisera dès lors l'*ethos* instable du *semi-mineur*. Après quoi la démonstration pourra prendre un tour moins mathématique, l'« expédient »⁴⁴ d'un recours au son étranger Sol♯, tierce de Mi, confirmant, par exemple, la prérogative de la quarte à la fonction de tonique. « L'addition de ce seul nouveau son » en conclut l'auteur, « suffit parfaitement pour décider en faveur de La la qualité de vraie Tonique. Dès lors, 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 cet accord sensible⁴⁵ qui lui est propre »⁴⁶. Ce qui conduit, avec une explication « élégante & très simple » de l'accord de septième diminuée Sol♯-Si-Re-Fa, à une « théorie lumineuse du mode mineur »⁴⁷. Le sens de cette affirmation n'est pas, ici, très explicite ; car il s'agit, bien entendu, d'éviter d'anticiper le contenu des *Essais*, destinés à paraître de façon imminente⁴⁸. Mais on peut l'éclairer au moyen des précisions données dans la réplique suivante. On apprend alors que la « tonique » Mi, « âme et centre harmonique » du mode de La mineur, est concevable en tant que double harmonique commun de La et de Do. Nous avons là la première mention publique de la théorie du double fondement du mode mineur.

« *Blainville* » à Serre : Observation de M. de Blainville.

A part sa désinvolture, la *Lettre à l'auteur du Mercure* se borne à apporter un complément d'information dont le but, assure l'auteur,

rateurs de toutes les *fréquences* du mode majeur Fa-Ut-La-Sol-Mi-Ré-Si, dont l'inverse, à partir du dernier Si ($45 = 1$) ($1-1/3-1/5-1/9-1/15-1/27-1/45$), désigne les éléments de la série Si-Mi-Sol-La-Ut-Ré-Fa.

43. *Essai*, p. 144. *Mercury*, p. 167 [R.157].

44. *Ibid.*

45. Soit la septième Si-Ré-Fa-La. Cf. *Essais*, p. 146, note *i*.

46. *Lettre à l'Auteur du Mercure*, p. 169 [R :158]. *Essais*, p. 146.

47. *Ibid.*

48. Cf. *Essais*, p. 147.

était tout autre que « l'odieux dessein de vouloir nuire à la fortune du troisième mode »⁴⁹. Blainville ne partage pas cet avis, bien sûr. Mais le point de mire de la controverse n'est pas le mode mixte, faible ressource à l'égard du projet infiniment plus ambitieux d'assurer une place à une « nouvelle Théorie de la basse fondamentale », en plein territoire ramiste⁵⁰. Reste que dans les mains de l'ingénieux physicien toute la spécificité du mode mixte a fini par se dissocier dans ses composantes élémentaires en un mélange sans différences apparentes avec celles du mode mineur⁵¹. Et cela sans compter une légère atteinte à la propriété intellectuelle, principe peu en vigueur, il est vrai, mais tout de même reconnu par quelques-uns.

En novembre, les colonnes du *Mercure* affichent une « Observation de M. de Blainville sur la lettre de M***, insérée dans le *Mercure* du mois de Septembre »⁵². Tous les arguments soulevés au cours du réquisitoire, convergent vers le même but : en rejetant « la possibilité » d'un troisième mode, l'étranger anonyme a essayé de priver le système d'une *varieté de plus*⁵³. Il ne reste donc qu'à préserver la diversité de celui-ci en évitant toute contamination avec les deux autres⁵⁴. Tout ce que Serre a établi au moyen du renversement se voit rejeté, ce principe entraînant avec lui « des différences & applications sans nombre ». Suivent quatre « différences & oppositions » qui fondent la spécificité de ce mode, à savoir : 1. « demi ton au premier degré suivi d'un ton majeur » (en vertu de quoi la *qualité* de sa tierce diffère de la première tierce du mode mineur) ; 2. « quatrième note pour dominante, avec tierce mineure » ; 3. notes-pivot au quatrième et au sixième degré ; 4. caractère modulant, dû au fait qu'il « parcourt dans sa gamme différents modes »⁵⁵. Après quoi la tâche d'une conclusion revient à une réflexion sur l'« énergie » et la « force » pathétique de la « mélodie » chez les Grecs — dont la couleur locale suggère une curieuse analogie avec les

49. « Reflexions sur la supposition d'un troisième mode... » *Mercure*, p. 161 [R., p. 46] ; *Essais*, p. 148.

50. « Je pourrais 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 », *Mercure de France*, p. 170 [R., 158], *Essais*, p. 147.

51. Blainville, au contraire, comptait enrichir la composition d'un troisième caractère, « puissant et audacieux », à ajouter au majeur « gai et brillant », et au mineur « délicat et triste » (« Charles Henri de Blainville à Rousseau », *CCJJR*, t. II, n° p. 164, p. 166).

52. *Mercure de France* (novembre 1751), p. 119-124 [R., p. 256-257].

53. *Ibid.*, p. 123 [R., p. 257].

54. « 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 ; [...] que signifie donc que cette épithète, *semimineur* ? 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. »

55. *Ibid.*, p. 122-123 [R., p. 257].

formules rousseauistes : « Enfin, jusqu'à présent, nous avons décidé nous modes par l'harmonie, & celui-ci ne veut être décidé que par la mélodie, qui constituoit jadis le chant des Grecs [...] »⁵⁶.

Serre à « Blainville » : Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en Musique.

Le public peut constater à ce point que l'artisan du troisième mode s'est acquitté de la dette contractée avec Rousseau lors de la *Lettre à Raynal*. Mais un nouvel élément vient décevoir cette certitude. Complétant par « M. Serre, peintre en Mignature & en émail de LL.M-M.Imp. » le titre de ses *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en Musique...* l'artisan-philosophe ôte son masque⁵⁷. En échange, Serre fait part au lecteur d'une indiscretion, suivant laquelle le signataire de l'« Observation » ne serait pas Blainville, mais un interprète de ses idées, le style de ce texte ne coïncidant en rien avec la « douceur » et la « politesse » de la personne dont il porte le nom. En un certain sens c'est un avantage : la discussion pourra bien dégénérer sans pour autant porter outrage à la gloire du vrai Blainville ; d'autre part, vu la parenté entre le texte et sa glose, il s'avérera difficile de réfuter les idées de l'Anonyme sans discréditer celles de Blainville. Pour prévenir toute équivoque, Serre n'entre pas en matière sans esquisser le signalement de l'Anonyme, rappelant qu'il était aussi présent à l'exécution du 30 mai et que comme lui il a partagé son enthousiasme⁵⁸. Vu que la *Lettre à l'auteur du Mercure* de Serre est une réplique à la *Lettre à Raynal*, l'hypothèse que la paternité de l'*Observation* revienne à Rousseau, nous paraît assez vraisemblable. La plupart de ses arguments affichent une étrange affinité avec les idées formulées dans la *Lettre à M. Raynal*⁵⁹.

56. *Ibid.*, p. 124 [R., p. 257].

57. « Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en Musique, pour servir de réponse à l'« Observation » de M. Blainville, insérée dans le Mercure du mois de Novembre dernier. Par M. Serre, peintre en Mignature & en émail de LL.MM.Imp. », *Mercure de France*, (Janvier 1752), p. 160-173 (R., t. LXII, p. 46-49). *Essais*, p. 148-159.

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

59. Il est probable, en effet, que voyant la controverse née autour du troisième mode à la suite de sa récension, celui-ci ait insisté auprès de Blainville pour en faire les frais, se réservant le plaisir de riposter à son nom. On s'expliquerait alors le motif d'un certain nombre de coïncidences entre le contenu de la « Lettre à Raynal » (1) et celui de l'« Observation » (2). En voici un exemple : « On donnera facilement tort à ce mode, lorsque on le prendra dans le même sens que les autres » (2) ; « sa marche diatonique est directement opposée à la notre » (1) ; le mode mixte « parcourt dans sa gamme différents modes » (2) ; « il s'excusera d'avoir entremêlé les trois modes » (1) ; « le

Et qui plus est quelques arguments non négligeables de ce réquisitoire contredisent les énoncés de l'*Essay sur un troisième mode*. Le rejet, par le Pseudo-Blainville, de la thèse sur le renversement des parties a certainement dû éveiller les soupçons de Serre quant à l'identité de son interlocuteur ; puisque, comme nous l'avons vu, Blainville reconnaît ce principe, fier de « satisfaire aux règles plus Rigides »⁶⁰.

La majeure partie des *Réflexions* est consacrée à la détermination de la tonique du nouveau mode. Cette insistance quasi maniaque sur l'établissement d'une note hégémonique peut paraître singulière : l'ambiguïté du nouveau mode avait déjà été reconnue à plusieurs reprises ; par Rousseau, dans la *Lettre à l'Auteur du Mercure*, et par l'auteur de l'*Observation*, qui, somme toute, en avait convenu. Et puis ce déploiement inutile de forces paraît démesuré par rapport à l'issue d'un débat en définitive assez oiseux. En réalité il est facile de deviner que cette levée de boucliers autour d'une simple tonique cache un malaise plus profond, agissant à l'état latent et capable de subir les métamorphoses les plus inattendues. Serre s'explique dès l'exorde de son apologie : renonçant au pseudonyme de Philaetius, il ne renonce pas moins à l'attitude de l'« homme qui aime à connoître les causes des choses et en particulier celles du plaisir musical ». Comme si le plaisir musical avait une cause, et que celle-ci était du ressort d'une science exacte de l'harmonie. Nous sommes ici au cœur du débat, où l'on saisit le mieux l'essence de l'académisme classique de Serre : l'accord entre le fondement physique et l'expérience de l'harmonie. Art et science, perception sensible et mathématiques, « Géométrie », « Physique » et « Métaphysique »⁶¹ peuvent, ici, concorder à l'unisson en un sens quasi expérimental, au point de faire coïncider la notion arithmétique de la consonance avec le témoignage de l'oreille ; et ce au *comma* près : « Si dans la Théorie de M. B. les commas sont des minuties, 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

mode...[...] ne veut être décidé que par la mélodie qui constituoit le chant des Grecs » (2) ; « la gamme de son mode est précisément semblable au diagramme des Grecs » (1). *Semi* en terme de l'art veut dire moindre de moitié. De plus l'exorde de l'*Observation* : « *Semi* en terme de l'art veut dire moindre de moitié », n'est pas sans rappeler le ton des articles de l'*Encyclopédie*, que Rousseau rédige en quantité à cette époque. La conclusion, enfin, est assez évocatrice : « M... n'a peut-être pas encore considéré, que la mélodie 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 les proportions harmoniques, il faut encore sentir toute l'énergie des chants », *Mercur de France*, p. 124 [R., p. 257].

60. Et notamment qu'« on ne peut refuser à la Quatrième de suppléer à la Dominante » vu que « l'une partage l'Octave en montant, l'autre en descendant » (B. S. Brook, t. II p. 497).

61. *Ibid.*, p. 171 [R., p. 49] ; *Essais*, p. 157.

Peintre de prendre une artère pour une veine, mais non pas à l'Anatomiste »⁶². Ce parallélisme entre les catégories de l'*aisthesis* et du nombre entraîne une conséquence capitale pour la suite des discussions : la subordination de la mélodie, art du goût *et de la liberté*, langage de l'âme que d'après Blainville aucun système ne saurait asservir, à l'hégémonie de l'harmonie et du calcul. Le tout placé sous la tutelle mythique de l'énergie émotionnelle de la musique antique. L'occasion est propice pour répondre à la remarque de « Blainville » suivant laquelle la nature du mode mixte ne saurait être décidée que par la « mélodie qui constituait jadis le chant des Grecs »⁶³. « Je pense même que les Grecs — ajoute Serre —, qui faute de connaître l'harmonie proprement dite, rapportoient tout à la mélodie, ont dû et même dû regarder cette gamme, comme la plus naturelle [...] je conçois donc que si nous étions encore aussi novices en fait d'harmonie que l'étoient les Grecs, l'idées des modes seroit uniquement relative à la mélodie & nous serions en droit de regarder le mode d'e-la-mi, comme un mode aussi légitime que celui d'Ut et de La »⁶⁴. Autrement dit, une question concrète, la généalogie délicate d'un mode hybride, enfant de l'art et d'un système modal révolu, déplace immédiatement le problème sur la valeur cognitive des méthodes d'analyse fondées sur la considération des rapports. Nous sommes au cœur du même différend qui va bientôt opposer Rousseau à Rameau : il s'agit de savoir si les propriétés gravitationnelles d'une succession linéaire d'intervalles dépendent ou non de la résonance ; si la mélodie suggère d'elle-même la basse fondamentale, ou bien si elle en est totalement affranchie ; si la composition mélodique est une science ou une grâce ; si l'inspiration créatrice dicte des chants ou des basses fondamentales. La seule recherche d'une tonique permet de répondre de manière tranchée à toutes ces questions, car si ce titre revenait à la quarte La, ce serait en faveur d'un calcul harmonique ; s'il fallait désigner un Mi, ce serait consacrer la mélodie. Sur tous ces points, passés en revue les uns après les autres dans la *Réflexion*, Serre se prononce clairement. « 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 »⁶⁵. « Que la mélodie dicte un chant un sujet qui commence et 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 prescrire la vraie basse »⁶⁶.

Suit la démonstration. Serre confirme tout d'abord le principe du renversement. Le premier pas consiste à trouver un argument suffisant pour placer l'axe de rotation du mode majeur sur Mi, plutôt que sur un autre degré de la gamme diatonique. Or, il s'avère que dans le mode mineur la note qui établit le plus grand nombre de relations harmoni-

62. *Ibid.*, p. 163 [R., p. 47] ; *Essais*, p. 151.

63. « Observation », p. 121 [R., p. 257].

64. *Ibid.*, p. 164 [R. p. 47] ; *Essais*, p. 151.

65. *Ibid.*, p. 168 [R., p. 48] ; *Essais*, p. 155.

66. *Ibid.*, p. 167 [R., p. 48] ; *Essais*, p. 154.

ques avec les autres notes de la gamme est la note Mi, quinte de La, et tierce d'Ut. Contrairement à l'accord majeur Ut-Mi-Sol, la fondamentale La de l'accord mineur n'est pas génératrice de sa tierce ; en revanche sa quinte Mi est à la fois tierce majeure d'Ut et quinte de La ⁶⁷. De plus, Serre est parfaitement au courant — comme, plus tard, Tartini ⁶⁸ — du fait que les sons différentiels générés au grave par l'accord mineur La-Ut-Mi donnent sur le double, voire même le triple fondement Fa-La-Ut ⁶⁹. Ces fondamentales naissent, on le sait, du concours de deux sons quelconques de l'accord, de sorte qu'il serait erroné de qualifier la note Mi de génératrice des sons graves. Reste que cette note, « ame » et « centre harmonique » ⁷⁰ du mode mineur est la note vers laquelle convergent toutes les relations les plus simples ; peu importe que ce rapport soit celui du générateur au généré, ou vice-versa. Il suit de là que Mi est au mineur ce que le son Ut est au majeur ⁷¹. Cela dit, Serre refuse à la note Mi le titre de « tonique d'un nouveau mode distinct des deux autres » ⁷². On reconnaît un mode à ses cordes essentielles. Or de l'avis même de « Blainville », celles-ci sont Mi-La-Ut-Mi, soit celles du mode mineur La-Mi-La. Ce que confirme d'ailleurs la *Simphonie* — dans laquelle « il n'y a rien qui indique un nouveau mode » ⁷³ —, malgré les précautions prises au début d'éviter soigneusement cet accord. Toute la nouveauté de celle-ci repose sur l'équivoque, mal débrouillée par Blainville, entre mode et modulation, qui tend à assigner à la *forme* du mode mixte la cause des excursions dans les tons voisins. Tout ce qu'il allègue pour établir la réalité du nouveau mode ne prouve que celle d'une modulation « équivoque » et la possibilité de composer une agréable symphonie en s'écartant de la régularité en usage. D'où la formule « Le génie excuse l'irrégularité, mais ne la consacre pas » ⁷⁴.

67. « [...] La et Ut » — précise Serre dans un passage des *Essais* (p. 126) — « qui naturellement ne sont point fondamentaux l'un de l'autre, le sont tous deux de leur Harmonique commun Mi. »

68. *Trattato*, p. 67.

69. « L'accord parfait porte sur un seul son fondamental, mais tout accord dissonant, s'appuie sur un double fondement, sur deux sons fondamentaux. Ce principe conduit à un système fort simple de basse ou de succession fondamentale [...] » « Réflexions sur la supposition d'un troisième mode », *Mercur de France* (Janvier 1752), p. 172 [*R.*, p. 49] ; *Essais*, p. 158. La date de cet article démontre que Serre est bien le premier dans l'entourage de d'Alembert — qui place Romieu en 1753 — à annoncer la découverte des sons différentiels.

70. *Ibid.*, p. 162 [*R.*, p. 47].

71. Les deux gammes sont pourtant différentes : non parce que l'une commence, comme l'estime « Blainville », par la troisième note de l'autre, mais parce que le Ré du renversement est plus bas d'un comma du Ré appartenant au mode majeur (Ré est quinte grave de La et non quinte aigue de Sol). Cf., *infra*, p. 22.

72. *Ibid.*, p. 165.

73. *Ibid.*, p. 166 [*R.*, p. 48].

74. *Ibid.*, p. 167 [*R.*, p. 48] ; *Essais*, p. 154.

Blainville à Serre : Dissertation sur les droits de la Mélodie et de l'Harmonie.

Le verdict, qu'illustre le qualificatif de « supposition », est mal reçu et suscite une réaction immédiate, cette fois de la part du vrai Blainville, qui au bout de deux mois d'intense travail, publie, en mai, la *Dissertation sur les droits de la Mélodie et de l'Harmonie*⁷⁵. « Le but de M. Serre dans ses deux réponses étoit apparemment ou de m'éclaircir, ou d'amuser le public. La première [...] ne m'a rien appris ; la seconde sous le nom propre de l'Auteur [...] ne m'a pas instruit davantage. » Bien que le ton s'élève, le débat se déplace sur un plan plus élevé. Nature, mélodie et génie, d'un côté, artifice, expérience et harmonie de l'autre, se partagent le sort d'une dizaine de colonnes du *Mercure*⁷⁶. Fait son entrée devant l'Aréopage de la Mélodie le portrait pathétique de Geminiani, figure de proue, comme plus tard Tartini, de l'hagiographie encyclopédiste. Violoniste, italien, mélodiste, compositeur versé dans l'art et dans la théorie, sa conduite exemplaire dans les moments d'extase, offre la preuve plus redoutable que l'enthousiasme créateur, infiniment supérieur aux règles scolaires — et à la basse fondamentale —, inspire des mélodies et non des accords. « J'ai entendu raconter du célèbre Geminiani, que quand il avoit un adagio touchant & pathétique à composer, il commençoit par se recueillir en lui-même, à se représenter les plus grands malheurs, la mort de ses enfants, le désespoir de sa femme, l'incendie de sa maison, l'abandon de tous ses amis, & que quand il étoit bien affecté de toutes ces cruelles peintures, alors il prenoit son violon & se livroit aux lugubres images errantes de son imagination. M. de Serre croit-il, en bonne foi, que ce fut l'harmonie qui occupoit alors principalement le célèbre Musicien dont je viens de parler ? »⁷⁷. Une péroraison où l'on voit défilé, à l'enseigne d'un pan-musicalisme tout puissant, les arts mimétiques, la peinture, l'expression éloquente des caractères par le dessin et le contour mélodique, la poésie et le chant, conduit l'interlocuteur à résoudre une série de difficultés formulées par l'hypothèse suivant laquelle « un son dissonant porte toujours sur un double son fondamental »⁷⁸.

75. P. 137-147.

76. « C'est au chant à suggerer l'harmonie et non pas à l'harmonie [...] ». « La nature entraîne d'abord & presque invinciblement le Compositeur dans les routes de la mélodie, surtout quand il est plein du sujet qu'il veut rendre [...] L'harmonie est fille de l'expérience & de l'art ; la mélodie est fille de la nature et du génie ».

77. *Ibid.*, p. 140 [R., p. 322].

78. Voici le questionnaire : « 1° Quels sont les deux fondamentaux de l'accord de septième de la dominante tonique Sol, dans le ton de Ut, Sol, Si, Ré, Fa. 2° Pourquoi dans la progression fondamentale il se trouve de Fa à Si un intervalle de fausse quinte en descendant ou de triton en montant, deux intervalles contraires à la mélodie. 3° Quels accords peuvent relier entre elles la dominante à la sixième note et celle-ci à la sensible. 4° pourquoi dans les

Serre : Essais sur les principes de l'harmonie.

Après quoi la discussion se poursuit définitivement en dehors du *Mercure* : Serre consacre une partie du second de ses *Essais sur les principes de l'harmonie*⁷⁹ à agréments de quelques remarques quelques « conjectures » de Blainville. La discussion s'ouvre sur une esquisse plus réaliste des affects de Geminiani, lequel, consulté par Serre au sujet de son comportement durant les moments d'extase, déclare n'avoir jamais eu ni femme ni enfants et qu' « en pareil cas il ne touche jamais son violon, ni aucun autre instrument ; mais qu'à l'ordinaire il conçoit et il écrit une suite d'accords ; qu'il ne commence jamais par une simple succession de Sons, par une simple Mélodie ; & que s'il y a une partie qui dans l'ordre de ses conceptions ait le pas sur les autres, c'est bien plutôt celle de la Basse que toute autre »⁸⁰. Suit une réflexion sur l'union des arts, où l'on trouve une confirmation de plus que l'auteur de l' « Observation » n'est pas Blainville : selon le premier l'harmonie est comme le dessin et la mélodie comme la couleur ; d'après Blainville c'est tout le contraire. Aux yeux de Serre les deux phénomènes sont indissociables : l'harmonie est comme la figure humaine et la mélodie « un trait tracé dans le Corps de l'Harmonie ». Et puis, de même que la nature ne connaît que deux sexes, la musique n'admettra que deux modes, et aucun contour ne prouvera jamais l'existence d'un troisième sexe.

D'ailleurs le problème du conflit entre harmonie et mélodie est mal formulé : il n'y a aucun doute que les principes de la composition mélodique relèvent de facteurs supérieurs à l'analyse, mais il n'en demeure pas moins que ce « fond musical de l'oreille » doit constituer le principal souci de la théorie et de la composition musicales. On apprend aussi que les italiennes de l'énoncé suivant lequel un *Paysan ne pourra supporter l'ensemble d'un duo de flutes dont les parties l'auront émerveillé tour à tour* ont été transcrites à la lettre des *Mémoires sur différents sujets de Mathématiques* de Diderot, ouvrage rempli de calculs algébriques et différentiels⁸¹. Après quoi une réflexion de fond clôt la réfutation proprement dite des propos de l'adversaire : on apprend que la question singulière d'un troisième mode n'a été qu' « une occasion naturelle pour débiter » dépourvue de toute intention polémique à l'égard de Blainville ; « s'il est entré un peu de cet esprit dans mes

progressions de tierce, quarte ou quinte, le dessus est dans un mode & la basse dans un autre. 5° Pourquoi un dessus pris séparément & supposé comme basse, comporte une harmonie qui n'est plus la même, quand on vient à y faire une basse continue. »

79. « Réflexions sur les droits respectifs de l'Harmonie & de la Mélodie, & sur la Basse fondamentale, occasionnées en partie par une Dissertation de M. de BLAINVILLE sur les droits de la Mélodie et de l'Harmonie », *Essais*, p. 19-101.

80. *Essais*, II, p. 24.

81. *Ibid.*, p. 31.

Réflexions précédentes, c'est à l'Auteur de l'*Observation* qu'il peut s'en prendre »⁸².

S'il est permis d'en douter en ce qui concerne les *Réflexions*, cet aveu est indéniable pour toute la suite de l'ouvrage, dont les propos, hormis Rameau, ne visent personne en particulier ; d'ailleurs, plutôt qu'une réplique, le livre va devenir le point de départ de nouvelles controverses. Le cadre de notre analyse et l'affinité des propos tenus dans les *Essais* avec le contenu des *Observations* nous dispensent d'en examiner tous les détails. Bornons-nous simplement à quelques remarques sur ce qu'il apporte de neuf en 1753. Un bref exorde tisse les éloges d'une science exacte de l'harmonie placée sous la tutelle de deux disciplines sœurs, la Physique et les Mathématiques. La considération des rapports mérite la première place, au dessus du principe de la résonance⁸³. Son point de mire : « devancer [...], expliquer, évaluer, [...] prévenir les opérations de l'oreille »⁸⁴. Inscrite dans un développement scientifique en expansion depuis le début du siècle précédent, la trajectoire de cette discipline n'est pas bien éloignée de son point de perfection. Mais avant il s'agit, bien sûr, de devancer Rameau sur son propre terrain, celui de l'harmonie réduite à un même principe ; non pas sur la voie d'un pythagorisme visionnaire supérieur à toutes les sciences, mais en se conformant à une théorie plus « géométrique & et plus analogue à la pratique »⁸⁵. Terrain idéal de cette confrontation, la basse fondamentale, indigne, aux yeux de Serre, de cette dénomination. Trois éléments nouveaux confèrent une puissance incendiaire d'une portée extraordinaire aux problèmes formulés et résolus par les *Essais* : l'idée d'une basse plus « rigoureusement fondamentale » que celle de Rameau, ainsi que deux méthodes d'analyse des accords plus efficaces que la résonance, élaborées en vue de cette basse : le partage des commas, et les sons différentiels. Serre distingue trois sortes de basses : l'une, rigoureusement fondamentale, qui ne renferme que des toniques, des sous-dominantes et des dominantes⁸⁶, la seconde, au milieu, identique à celle de Rameau, qualifiée de *directrice et de méthodique* et, enfin, la basse continue⁸⁷. La réalisation de la première condition entraîne un corollaire important : l'inutilité, pour la théorie, de toute succession fondamentale établie sur la base du tempérament égal ; conclusion sur laquelle nous aurons à revenir⁸⁸. Disons tout de suite en revanche, que l'objection de fond à l'égard de cette théorie dugenre « diacommatique », bornée somme

82. *Ibid.*, p. 32.

83. *Ibid.*, p. 90. L'argument est que si la plupart des corps sonores naturels, cloches ou cordes, produisent des harmoniques brouillés de sons discordants, l'Art les purifie en choisissant les plus conformes aux rapports les plus simples. Cf. *Ibid.*, p. 120.

84. *Ibid.*, p. 1-2.

85. *Ibid.*, p. 3.

86. Succession qui seule est susceptible d'une démonstration « physico-mathématique », *ibid.*, p. 38.

87. *Essais*, p. 34-35.

88. Cf. *infra*, p. 25 s.

toute à la considération de relations numériques, concerne évidemment le peu de fondement physique sur lequel elle repose. Rien ne prouve en effet qu'en affaiblissant une tierce pythagoricienne d'un comma l'oreille entende, selon l'avis de Serre, une basse fondamentale différente. Mais la découverte des sons différentiels démontre le contraire.

Avec deux cordes Serre trouve ce que la résonance d'une seule corde ne produit jamais : un son fondamental plus grave que celui du corps générateur. A chaque fois que deux sons aigus entonnent un intervalle, quel qu'il soit, un faible bourdon plus grave se fait entendre. Une simple vérification peut prouver que tous les intervalles compris dans la série des harmoniques, depuis l'octave (1:2) à l'infini, en passant par les quarts de ton et les commas⁸⁹, consécutifs ou combinés, reproduisent au grave leur son fondamental (1)⁹⁰. Ce palindrome de la résonance où les branches de l'arbre harmonique indiquent d'elles-mêmes le noyau générateur est à la fois l'indication plus naturelle de la basse fondamentale et en même temps l'instrument d'analyse le plus respectueux de ses objets : il permet de reconstruire la généalogie des accords les plus complexes en l'absence de leur fondamentale. C'est la boussole de l'oreille la plus performante qu'on n'ait jamais trouvée. En tant que palindrome de la résonance, les sons différentiels semblent confirmer les thèses ramistes, dont la doctrine du renversement. Mais les objections du grand théoricien laissent songeurs, du moins en ce qui concerne les résultats obtenus par Tartini : « Je crois fort que l'imagination y a plus de part que l'oreille [...] la B.F. ne sort point de l'instrument c'est un pur effet de l'oreille »⁹¹. En réalité c'est tout simplement le dogme de la sacro-sainte Unité de Principe qui s'effondre. Pour s'en convaincre il suffit de consulter un ouvrage de trois ans plus récent, caché dans le tiroir de Rousseau, l'*Examen des deux principes avancés par M. Rameau* : la « duplicité d'harmonie observée par M. Serre » dans l'accord mineur et « dans tout accord dissonant complet où les sons fondamentaux se multiplient par la composition de l'accord », prouve « que l'accompagnement ne peut représenter le corps sonore »⁹². L'expérience démontre en effet que seules les triades majeures présentent un

89. Serre ne mentionne que les tierces ; mais il n'ignore pas moins l'étroite parenté de ce phénomène avec celui des battements ; la thèse suivant laquelle la « dissonance extrême des intervalles, en les rendant plus rares, les rend plus sensibles [...] » prête un bourdon à tous les intervalles, y compris les commas.

90. La valeur des sons différentiels dépend de la différence entre les vibrations élémentaires des deux extrêmes d'un intervalle. En attribuant un seul son à tous les harmoniques Serre fait erreur ; tous les intervalles autres que $n : n + 1$ ne portent pas sur la fondamentale : la quinte 600:400 donne 200 Hz (600-400), la dixième 500:200, 300Hz. Mais il reste que tous les termes consécutifs de la série des harmoniques 600:500:400:300:200, font entendre la fondamentale 100 Hz. Lorsque la différence décroît la fréquence des différentiels diminue. L'intervalle 400:401 produit un battement par seconde, qui finit par disparaître lorsque la consonance rejoint la justesse.

91. J.-Ph. Rameau, « Lettre à M. d'Alembert », *CTW*, t. IV, p. 1 [267].

92. *Ecrits théoriques* (Paris, 1838 [R. : 1979]), p. 363.

son fondamental unique⁹³, tandis que l'accord mineur, et toutes les dissonances produisent plusieurs fondamentales à la fois, autant, souvent, que les intervalles renfermés. Des formes hybrides à deux, à trois et à plusieurs têtes, produites par diffraction. C'est la voix de la Nature qui s'exprime, indépendamment de l'art et des conventions. Mais en même temps c'est l'idéal millénaire d'une harmonie régie par l'Unité qui se scinde par dichotomie, tel le rayon de soleil diffracté par les angles tranchants du prisme.

L'année suivante d'Alembert insère un compte rendu détaillé des expériences du célèbre Tartini et de Serre à l'article « Fondamental ». L'atmosphère est particulièrement tendue. Les *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie* viennent d'attiser le désir de revanche de Rousseau, ravi de trouver dans la multiplication des fondamentales causée par le *troisième son* la preuve que la mélodie n'est pas un produit univoque de la basse⁹⁴. L'*Encyclopédie* en est bientôt au tome VI, et d'Alembert ne cache plus son hostilité à l'égard des idées de Rameau. Mais curieusement, l'honneur de la réplique ne revient pas à Serre, censeur attiré de la basse fondamentale, mais au *Trattato* de Tartini, que d'Alembert place à la pointe du progrès, en conclusion à l'examen de toutes les opinions sur la basse fondamentale. On connaît la suite : six ans plus tard d'Alembert récidive, et Serre riposte en 1763 avec ses *Observations*, pourvoyant de remarques acerbes l'article « Fondamental », le *Trattato* de Tartini et le *Guide harmonique* de Geminiani. Mais tout n'est pas aussi simple : la controverse est un nœud d'équivoques. Pour donner à Rameau un exemple de rigueur scientifique, d'Alembert fait appel aux démonstrations du *Trattato*, dont la mathématique est affaire d'opinion, qualifiant de *verbiage* les hypothèses physiques sur l'élasticité des particules de l'air reçues dans la *Génération harmonique*⁹⁵. Moyennant le *troisième son* on croit affranchir la mélodie de la tyrannie de l'harmonie, alors que Tartini démontre le contraire. On met à l'*index* la « fureur de quelques musiciens qui entassent dans leurs écrits chiffres sur chiffres, et croient tout cet appareil nécessaire à l'art », faisant semblant d'ignorer le projet pythagoricien du *Trattato* de

93. Soit : $6:5:4 = 1$ d'après Serre (*Essais*, p. 112-115). En réalité la quinte 600:400 Hz donne 200 Hz, alors que les deux tierces 600:500 Hz et 500:400 Hz donnent 100 Hz.

94. « M. Rameau fait engendrer les Dessus par la basse : M. Tartini fait engendrer la basse par les Dessus : celui-ci tire l'Harmonie de la Mélodie, et le premier fait tout le contraire. » (*DM*, « Harmonie », p. 240). En réalité Tartini n'est pas du même avis : « par-tout où le système a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie (« Système de M. Tartini », p. 42). Rousseau est probablement au courant de l'expérience par le *Mercure de France* de 1751. Il est certain en revanche qu'une allusion à l'expérience de Tartini figure déjà dans le brouillon du *Principe de la Mélodie*, conservé à la Bibliothèque de Neuchâtel (*Ms. R. 68*), avant d'être absorbé dans l'*Examen de deux principes* qui en est issu.

95. « Fondamental » p. 62 ; Hypothèse de M. de Mairan ; cf. Serre, *Observations*, p. 80.

condenser toutes les règles de l'art dans un modèle circulaire. On y trouve un exemple de méthode expérimentale, alors même que le livre est censé démontrer la *subordination de toutes les sciences* à la nouvelle géométrie tartinienne, discipline prioritaire, en tant que *metafisica delle scienze note di quantità*, sur toutes les sciences universellement reconnues⁹⁶. Entraîné par une « Force Supérieure qui m'entraîne à comparaître en témoin devant le monde des doctes, même s'il se compose d'Euclides et d'Archimèdes »⁹⁷, Tartini se donne pour intermédiaire d'un savoir révélé, voué à la destruction du « matérialisme » si répandu dans ce siècle « philistin » « prétendument éclairé ». Pour confondre les langues il enferme tout son savoir dans une crypte d'énigmes, livrant, ignare de la conjoncture, la reformulation de son ouvrage à des mains plus expertes que la sienne. Arme à double tranchant, le verbe tartinien se retourne contre son maître : d'Alembert y trouve un idéal d'empirisme, Rousseau l'antithèse des doctrines de Rameau et Serre attaque l'*Encyclopédie* en publiant la première analyse critique complète du livre. La « République de l'harmonie »⁹⁸, enfin, porte Tartini aux nues, frappant Serre d'ostracisme en oubliant que c'est aux *Essais* que revient le mérite d'avoir démontré le peu d'« analogie » entre la basse fondamentale et le principe de la résonance.

Mais ces représailles constituent peut-être la seule conséquence logique de toute l'affaire. Homme à système, certes, Serre n'échappe pas moins, — contrairement à Tartini, fautif par son absence —, à toutes les tentatives de récupération ; son système est irrécupérable. S'il dénonce ouvertement, avec grâce et estime, les faiblesses de celui de Rameau, il ne cache pas pour autant son aversion pour les catégories monolithiques du procès que l'école encyclopédiste s'obstine à tenter au grand théoricien. Quant à la possibilité d'une science de l'harmonie, Serre est d'accord avec Rameau ; preuve en est qu'en plein milieu du réquisitoire prononcé contre les prétendus ennemis de l'enthousiasme-créeur-de-belles-mélodies, son nom est le premier à tomber sous la plume de d'Alembert. On apprend alors que sa destinée est toujours liée à celle du célèbre Geminiani, compagnon d'armes, malgré lui, du célèbre Tartini. Le récit de l'anecdote rapportée dans les *Essais*, conduit à la conclusion que « d'un autre côté il me paroît difficile, je l'avoue, de produire une musique de génie & d'enthousiasme, en commençant ainsi par la basse »⁹⁹.

Examinons de plus près quelques points de la discussion formulés

96. Lettre du 4 août 1752, CMB I.17.47 : Schnoebelen 5194 ; Parisini, p. 369 ; *Trattato*, p. 24.

97. « Una Forza superiore, ché anziché condurlo lo strascina a comparire in pubblico e ad esporsi a prova contro tutto il matematico mondo, sebbene fosse composto di Archimedi e di Euclidi. » Tartini, *Scienza Platonica fondata nel Cerchio* (Padoue, 1977), p. 81.

98. *Observations*, p. XII.

99. « Fondamental », p. 61.

dans les *Observations*. Dans l'« Observation préliminaire », consacrée en grande partie à d'Alembert, le sentiment de l'estime se mêle à celui d'avoir été oublié par le grand géomètre. Mais la réaction ne relève pas uniquement de l'envie de contredire : quelques énoncés de Rameau sont toujours en vigueur, malgré leur inexactitude scientifique. L'opinion sur l'origine de l'accord mineur — rendu par le triple et le quintuple de la fondamentale 1, en est l'exemple le plus probant, qui, d'ailleurs, ouvre le débat sur une revendication de la propriété intellectuelle. Reconnaisant l'absurdité de cette explication, d'Alembert puise le fondement de cet accord ¹⁰⁰ dans les *Observations sur les principes de l'harmonie*, « p. 82, 109 et 126 » ¹⁰¹.

La méthode suivie par d'Alembert dans l'analyse des accords fondamentaux fait l'objet d'une sévère critique. La *sixte superflue* Fa-La-Si-Ré[♯], note d'Alembert, « n'est pas proprement un accord de sixte, car du Fa au Ré dièse, il y a une vraie septième ». Il s'en suit qu'un Ré[♯] est un vrai Mi^b, une quinte superflue une sixte mineure, une septième diminuée une sixte majeure, et la dissonance la plus dure une vraie consonance. La réplique est une image : « Si un Grammairien nous disoit que *père & paire, fin & fain, champ & chant &c.*, vû la ressemblance de la prononciation, sont des mots synonymes, il n'avanceroit rien, ce me semble, qui ne fût aussi-bien fondé que l'assertion de M. d'Alembert » ¹⁰². L'interprétation de la septième diminuée Sol[♯], Si, Ré, Fa illustre les conséquences concrètes de ces deux points de vue : transformant l'intervalle Sol[♯]-Fa en une sixte, d'Alembert fait de cet accord un « mixte », réalisé en partant de la dominante et de la sous-dominante du mode mineur. « Point du tout » — répond Serre — « le système ne s'en accomode point : on trouve dans cet accord un intervalle Sol[♯]-Fa qui porte le nom de septième [...] ; le Sol[♯], en vertu de cette dénomination, sera le fondement & de cet accord & de ses renversements [...] » ¹⁰³. L'occasion est propice pour soumettre la détermination des fondamentales à la loi du fractionnement « diacommatique ». Une allusion explicite à Rameau renvoie au chapitre 7 de la *Génération harmonique*, où l'on apprend que le Tempérament est « une altération [...] nécessaire aux intervalles pour que le même son Harmonique puisse y appartenir à différens sons fondamentaux » ¹⁰⁴. Serre, au contraire, part du tempérament « juste » au sein duquel *différens sons fondamentaux* génèrent *différens sons harmoniques*, reliés, parfois, à des tonalités différentes. En accordant les notes du mode majeur de Do par quintes ascendantes en partant de Fa, la note La (81:16) excède la tierce du mode majeur La-Fa (5:4) d'un comma (81:80). Le violoniste ou le chanteur a le choix entre deux notes : un

100. *Supra*, p. 15.

101. *Observations*, p. 3.

102. *Ibid.*, p. 10.

103. *Ibid.*, p. 15.

104. VIII, p. 75, sq ; *CTW*, III, p. [52 sq.].

La 80 et un La 81. Or, seul le premier appartient au mode majeur ; le second, le La 81 — *quinte de Ré* — doit être considéré comme une propriété exclusive de La mineur ; car la troisième *quinte descendante* à partir de Si produit un Ré (40:3 soit 45:27 élevé de trois octaves — 45:27x8) plus grave d'un comma que le Ré du mode majeur (27 :2)¹⁰⁵. Ce procédé n'est qu'un modèle d'analyse théorique : un son « qu'on suppose demeurer sur le même degré en passant d'un Accord à un autre, se trouve cependant quant au fond de l'harmonie, monter ou descendre d'un Comma »¹⁰⁶. Mais il ne permet pas moins d'établir le diagnostic le plus sûr quant à la véritable généalogie des accords. D'un côté la succession fondamentale d'un mode donné peut se limiter aux seuls sons dignes de ce nom. De l'autre, la prolifération des intervalles qui s'ensuit multiplie les ambiguïtés d'une note, facilitant les modulations les plus immédiates : rien que le mouvement *diacommatique* de la tonique Ré (80) vers la seconde Ré (81) du mode majeur d'Ut entraîne, « comme dans la *Folie d'Espagne* », la transition du mode de Ré au majeur d'Ut et *vice-versa*¹⁰⁷. Même réflexion en ce qui concerne les transitions enharmoniques. En considérant la distinction d'un petit quart de ton entre Mi#, *sixte superflue* de Sol (4 :7), et Fa *septième mineure* (9 :5) de la même note on s'aperçoit que Mi# peut suivre ou précéder le Fa, et que la succession fondamentale Fa Sol, que Rameau voudrait bannir de l'harmonie comme vicieuse, est fondée en nature.

Une basse fondamentale, déclare Serre, cesse d'être une basse de convention lorsque ses notes répondent à une double condition : que les accords représentent véritablement les corps sonores qui les génèrent, et qu'en même temps ce principe, réduit à ses relations les plus simples, détermine la progression de ces sons fondamentaux, manifestant le fondement qui lie ce qui précède à ce qui suit. La succession Fa-La-Ut-Mi et Si-Ré-Fa-La, conseillée par Rameau, « manque souvent » à ces deux conditions : leurs rapports avec les fondamentales Fa et Si n'ont rien d'harmonique ; de plus, le premier parmi les quatre sons Si-Ré-Fa-La, est celui qui a le moins de rapport avec la fondamentale qui le précède. C'est ainsi que la progression de quintes¹⁰⁸ :

7 7 7 7 7 7
Ut-Fa-Si-Mi-La-Ré-Sol-Ut

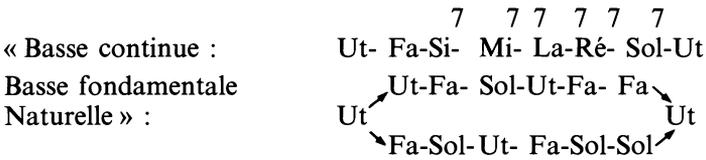
105. $40:3/27:2 = 81:80$.

106. *Ibid.*, p. 41.

107. On s'explique dès lors la remarque faite à « Blainville » selon laquelle le Ré du mode mixte était, en tant que renversement du majeur, plus bas d'un comma que le son du même nom prétendument homologue. Serre, « Réflexions sur la supposition d'un troisième mode », p. 163 [R., p. 47.] ; *Essais*, p. 151.

108. *Observations*, p. 18.

préconisée par Rameau, nécessite, en majeur, le double fondement :



A part le peu d'analogie avec la résonance, Serre est avare d'explications sur le motif qui autorise la suppression des notes Si Ré et Mi ; mais il n'est pas impossible d'en deviner la cause : la difformité de la quinte Ré-La, faible d'un comma au profit de la tierce Fa-La. Cette quinte, qu'il est impossible d'ajuster sans sortir du mode, prive la note Ré de toutes ses prérogatives au titre de fondamentale et entraîne le partage de l'accord Si-Ré-Fa-La en deux accords différents Fa-La-Ut et Sol-Si-Ré— fondés sur Fa et Sol.

Le rejet du tempérament explique aussi celui de quelques accords nouveaux de basse extraction suggérés par d'Alembert aux jeunes talents de son temps afin de reconsidérer leur exclusion abusive de la liste des accords fondamentaux¹⁰⁹. La candidature du premier, la quinte augmentée Ut-Mi-Sol♯-Ut, est d'autant plus souhaitable qu'il « n'a proprement aucune dissonance ». Cette « singulière affirmation », n'a rien de surprenant : « l'intervalle Ut Sol♯ n'est pour lui qu'une sixte mineure, & l'intervalle Sol♯-Ut qu'une tierce majeure »¹¹⁰. En réalité, en traitant cet accord par supposition comme fondamentale, les redoublements de cette note formeraient plusieurs quarts diminués, intervalle « peu pratiqué et même, selon Rousseau, banni de l'harmonie »¹¹¹. On serait tenté de mettre ce rejet sur le compte d'un académisme obtus et conservateur. Mais Serre note avec complaisance que dans l'espace de six ans la plupart des accords prétendument nouveaux ont déjà quelques rides à leur compte. De plus celui-ci est le premier à restituer à l'harmonie le plus redoutable de tous les accords : la *sixte superflue* dans ses deux formes Fa-La-Do-Ré♯ et Fa-La-Si-Ré♯. « Comment assigner » — remarque d'Alembert — « l'origine d'un accord *fondamental* qui renferme autant de dissonances ? [...] D'ailleurs si on en croit M. Rousseau au mot *accord*, l'accord fondamental Fa, La, Si, Ré♯ ne se renverse point »¹¹². « Un pareil intervalle » — réplique Rameau — « ne doit pas se confondre avec ce que l'on appelle accord, il n'est susceptible de B.F. ni de renversement »¹¹³ « Choisissez donc » rétorque d'Alembert, assurant avoir cherché cette basse durant une dizaine d'années — « ou de ranger, comme je l'ai fait, cet accord parmi les accords fondamentaux ; ou de convenir que la basse

109. *Ibid.*, p. 33.

110. *Ibid.*, p. 29.

111. *Ibid.*

112. « Fondamental », p. 57.

113. « Lettre à d'Alembert », *CTW*, t. IV, p. 7 (273).

fondamentale ne satisfait point à tout »¹¹⁴. « Ce qu'on peut imaginer de plus plausible là-dessus ne l'est guères » assurait d'Alembert¹¹⁵. « Oui, sans doute » — commente Serre — « il ne l'est guères quand on s'en tient à un système de basse fondamentale aussi défectueux »¹¹⁶. La doctrine du contrepoint fondamental peut prouver que la *sixte superflue* Fa-La-Si-Ré# associe l'harmonie naturelle de deux différents générateurs : Fa et Si¹¹⁷, tandis que les sons différentiels permettent de relier tous les intervalles de la septième naturelle 4:7, accord très proche de la *sixte superflue* Fa-La-Do-Ré#, à un seul et unique son fondamental Fa¹¹⁸, pour harmoniser le genre enharmonique ; ou bien, encore, pour agrémenter les notes du mode majeur d'une basse plus favorable que celle de Rameau.

La tâche de réfuter les propos sur la gamme et sur sa basse fondamentale avancés par Rameau et son disciple revient habilement à Tartini. On connaît le sujet de ces remarques. Les deux tétracordes composant la gamme majeure tiendraient à partir de Sol et de La 81 — quinze juste de Ré en Sol —, aux modes de Do et de Sol. Vu l'imperfection du triton Fa-Si ainsi que le peu de rapport entre les harmoniques de Fa et de Sol, cette succession fondamentale sera proscrite. A cela on attire l'attention sur le paradoxe de concevoir un mode contenant un son qui lui soit étranger ; et on répond que la note Si fera bien sentir la réminiscence des harmoniques de Fa, mais que l'attraction de la sensible ne la révoltera pas plus que la satisfaction d'une dissonance sauvée régulièrement. Suit un argument *ex auctoritate* : dans le *Trattato*, d'Alembert lira avec profit qu'en lieu et place de la basse Ut, Sol, Ut, Fa, Ut, Ré, Sol, Ut préconisée par Rameau, le divin Tartini donne pour très *naturelle* la succession Ut, Sol, Ut, Fa, Ut, Fa, Sol, Ut¹¹⁹.

Le peu d'intérêt accordé aux propos sur la primauté de la mélodie occasionnés par l'exemple de Geminiani témoigne d'un rare bon sens ; sans doute parce que le problème est mal formulé. Faut-il commencer par la basse ou par les dessus ? La réponse est une nouvelle question : « Mais ces deux méthodes doivent-elles s'exclure l'une l'autre ? ». Il y a des morceaux destinés à faire briller le chant ; dans d'autres c'est l'harmonie qui gouverne. Et rien ne prévient le Génie de se faire sentir

114. « Réponse à la Lettre de Rameau », *Elemens* (1762), p. 221, note e. ; *CTW*, t. VI, p. 484.

115. « Fondamental », p. 15.

116. *Observations*, p. 14.

117. *Essais*, p. 60-61. *Observations*, p. 9, 14, 34.

118. Égale à deux tierces majeures séparées par un ton, la *sixte superflue* Fa Ré# ($4/5 \times 8/9 \times 4/5 = 128:225$) est plus forte d'environ un tiers de *comma* ($225:224$) que la *septième naturelle* (4:7 = 128:224). Tartini, amené aux mêmes conclusions par un cheminement analogue, n'hésite pas à accorder à cet intervalle le titre de consonance ; on peut l'attaquer sur les temps forts sans préparation et sans se soucier de sa résolution.

119. *Ibid.*, p. 47 ; cf. *Trattato*, p. 131.

« dans la succession des accords »¹²⁰. Un chant est-il susceptible de plusieurs basses aussi favorables les unes que les autres ? Certainement. Mais le « chant » Sol-Ut pour lequel Rameau propose vingt harmonisations différentes ne comprend en réalité que six notes propres à entrer dans une basse de convention, dont une seule digne du qualificatif de fondamentale : la note Do¹²¹.

Font l'objet d'une analyse minutieuse, en revanche, les preuves apportées par Rousseau et d'Alembert relativement à l'inutilité d'une arithmétique qualitative pour l'appréciation des intervalles. Le premier argument de l'article « Consonnance » de Rousseau, cité en exemple par d'Alembert, ne prouve rien. La seconde objection — pour quelle raison les harmoniques 7:6 forment-ils une dissonance et 6:5 une consonance ? — « très forte » et « exposée avec beaucoup d'énergie », est plus délicate, mais non sans réponse. Selon d'Alembert, l'appartenance à la résonance suffit pour accorder à un son quelconque le titre de consonance. Or tel est bien le cas des harmoniques 7:6. En outre la Nature génère d'abord les rapports les plus simples ; et puis elle leur accorde suffisamment de force pour étouffer la dissonance des intervalles plus complexes¹²². Il n'y a, bien sûr, aucun argument permettant d'élever une cloison étanche entre le sixième et le septième harmonique. Mais il reste que Serre n'est pas prêt, comme Tartini, à accorder à la septième naturelle le titre de consonance : en vertu de l'équivalence des octaves, le sixième harmonique, homologue du troisième, s'efface devant le septième, nombre premier, qui n'est guère précédé d'autres sons graves avec lesquels on pourrait le confondre. Et puis la dissonance relève surtout des *rappports* établis par la mémoire dans l'âme de l'auditeur : un intervalle amené en tant que tierce mineure paraît très dur dans un contexte qui ferait de lui une seconde augmentée¹²³. Suivent quelques remarques acerbes sur l'anathème jeté par d'Alembert sur tous les harmoniciens-géomètres. « Il est beau de voir un grand Géomètre, un subtil calculateur reconnoître avec un si grand désintéressement l'inutilité de la Géométrie & des calculs pour l'avancement de la théorie musicale [...] oserois-je dire que cet illustre Académicien n'a peut-être condamné [...] l'emploi du calcul [...] que parce que sa théorie musicale est trop dépendante du tempérament du clavecin ? »¹²⁴. L'occasion est alors très propice pour rappeler à d'Alembert que : « M. Tartini n'a pas à divers égards une application plus heureuse de la Géométrie à la science musicale, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la suite »¹²⁵. En 1777, d'Alembert reconnaitra que « Tartini ajouta à son système des idées étranges

120. *Ibid.*, p. 65.

121. *Ibid.*, p. 62.

122. *Ibid.*, p. 66.

123. *Ibid.*, p. 73.

124. *Ibid.*, p. 78.

125. *Ibid.*, p. 79.

comme Rameau avait fait au sien ; il trouva dans le cercle je ne sais quelles propriétés harmoniques »¹²⁶.

Un bref rectificatif sur la lecture du *Trattato* de Tartini termine la réponse à d'Alembert. Accusé d'avoir borné l'expérience du troisième son aux deux tierces, Serre renvoie habilement à un chapitre très explicite des *Essais*, relatif à l'analogie des différentiels avec les battements, d'où il résulte que tous les intervalles, de l'octave aux relations infinitésimales, produisent un troisième son¹²⁷. Entre temps la connaissance du mystérieux phénomène a progressé. Serre dispose d'un moyen infaillible pour prévoir la nature et l'ordre d'importance des racines physiques de n'importe quel accord. Cette méthode, assez arbitraire, consistant à isoler le plus grand diviseur commun d'un accord¹²⁸, conduit, bien entendu, à des résultats en partie erronés — ce qui discrédite bon nombre de réserves relatives à l'hypothèse de Tartini d'un bourdon placé à l'octave de la fondamentale¹²⁹. Mais en 1763 elle n'offre pas moins un nouveau moyen très efficace pour semer la discorde dans le camp de l'adversaire. Dès lors c'est à l'expérience de *Tartini* de prouver que la septième mineure Sol-Fa porte sur Fa ; que « ce serait un énorme paralogisme que de donner Sol ♯ pour son fondamental de l'accord de septième diminuée Sol♯, Si, Ré, Fa »¹³⁰ ; que l'accord de septième Sol, Si, Ré, Fa produit avec d'autres notes un Fa pour bourdon principal ; et enfin, pour la gloire du « double-emploi », que l'accord de grande sixte Fa, La, Ut, Ré porte, avec ses renversements, sur la fondamentale Fa 1.

*
* *

Il va sans dire que notre résumé est d'un sommaire intolérable. Il faut avoir lu quelques-uns des 372 alinéas qui scandent l'itinéraire mental des *Observations* et suivi point par point les opérations de cet

126. « Réflexions sur la théorie de la musique (lues à l'Académie des Sciences en 1777) », d'Alembert, *Oeuvres et correspondance inédites*, C. Henry éd. (Paris, 1887), p. 139.

127. *Essais*, p. 114.

128. « Deux sons quelconques de la suite 1, 2, 3, 4, 5... rendront toujours pour troisième son celui qui se trouvera désigné par leur plus grand diviseur commun ». Formule qui finira par suggérer à Tartini le moyen le plus efficace pour désagréger définitivement l'appareil géométrique du *Trattato*. Cf. l'auteur du présent article « Il sistema Armonico di Giuseppe tartini nel secolo Illuminato », *art. cit.*, p. 89.

129. Et notamment la réflexion suivant laquelle la basse fondamentale de l'octave résonnerait à l'aigu du son générateur, et celle des répliques 1:3, 1:5 au centre de l'intervalle. En réalité Serre ignore tout de l'existence de nouveaux bourdons de second ordre générés par le concours de chaque bourdon avec les harmoniques supérieurs ; par conséquent l'octave relevée par Tartini n'est pas illusoire (4-2=2, 3-1=2) et la douzième 3-1 résonne bien au centre de l'intervalle.

130. *Ibid.*, p. 96.

extraordinaire esprit de géométrie qui les caractérise pour avoir une idée de ce qu'est l'art de débrouiller les écheveaux de ce langage si souvent réfractaire à l'analyse, que tout le monde comprend mais que personne ne sait traduire. Mais, mis à part que la tâche d'une synthèse exhaustive des propos serriens franchirait le cadre de cet article, leur organisation dialectique est telle qu'il serait téméraire de vouloir y intervenir sans trahir leur caractère intrinsèque. D'ailleurs aucun des livres qu'il faudrait examiner ne prétend donner une théorie complète de l'harmonie. Il s'agit plutôt d'un florilège de *quaestiones* portant sur toutes les difficultés qui maintenaient encore la théorie ramiste en deçà de son « point de perfection ». *Ars perfecta*, la Musique sur laquelle écrit Serre est à la fois une discipline scientifique soumise à la considération des rapports et une opération fertile en plaisirs innocents. A l'instar de tous les produits d'une bonne théorie elle est « un fruit tardif » qui n'est pas bien loin de mûrir, « perçant tôt ou tard les nuages des préjugés »¹³¹ : on n'ose plus, note l'auteur, mettre en doute la circulation du sang ; on cessera bientôt de disputer sur le double mouvement de la terre, sur la nécessité du vide. C'est ainsi que la Musique, à la faveur des lumières qu'elle emprunte à un *concours de causes*, — le principe des rapports simples et la résonance —, deviendra toujours plus claire. Reste, bien entendu, le caprice de l'oreille qui « fait tout, dicte tout mais ne raisonne point ». Cet heureux législateur reconnaît dans toute son étendue la souveraineté de celle-ci, sans oublier pourtant qu'un « souverain n'est pas moins Souverain parce que toutes les lois qu'il publie lui sont dictées par la raison »¹³². Le point de départ de cette science de l'art, Serre l'a dit expressément à plusieurs reprises, est Rameau, « illustre Compositeur, Musicien Ami de la Philosophie »¹³³. Rameau l'incontournable, dont le système est d'autant plus controversé que vénéré en secret, dont l'intuition fondamentale de donner une assise scientifique à l'harmonie exerce tant de séduction que même ses adversaires ne peuvent pas s'empêcher de le suivre sur un point ou sur un autre. L'œuvre que nous avons essayé de comprendre serait inconcevable en dehors de cette présence imposante, après laquelle la seule marge de liberté possible n'est qu'un travail de rectification, de sélection, ou de déduction plus rigoureuse. Esprit pénétrant et large à la fois, doué d'une rapidité d'opération extraordinaire¹³⁴, Serre occupe une place de choix dans l'évolution des idées de son temps.

*
* *

131. *Essais*, p. 5.

132. *Ibid.*, p. 8.

133. *Essais*, p. 14.

134. Cf. le verdict de L. Chevaillier, « Les Théories harmoniques », in : Lavignac, *Encyclopédie de la Musique* (Paris, 1925), II, I, p. 550.

SUMMARY

Some observations need to be made on the *Rezeptionsgeschichte* formulated by Erwin Jacobi concerning the work of Jean Adam Serre. According to Jacobi, Serre conceived a mixed system half-way between those of Rameau and Tartini that was favorably regarded by Rousseau, who admired Serre as much as did d'Alembert. The lack of evidence of this positive analysis, publicly disavowed by Serre himself, leads us to take a new look at the latter's position with respect to the major philosophical discussions of his own time. The refutation of d'Alembert's review of Serre's ideas which appeared in the *Observations sur les principes de l'harmonie* (Serre 1763), reveals a longstanding dispute that can be traced back to the controversy surrounding Blainville's *troisième mode* (1751). A specific matter — the search for the tonic of the new mode — served as a pretext for Serre to elaborate a new theory of the fundamental bass which was more "precise" than that of Rameau. At the same time, however, the complex origin of a hybrid harmonic structure, the offspring of artifice and the modal system, inevitably transforms the discussion into a dichotomy between harmony and melody, rational knowledge and creative enthusiasm. The various stages of this controversy reveal a penetrating sense of criticism, original and unyielding.