

Rameau dans les traités italiens de XVIII^e siècle : une recherche systématique

Mariateresa DELLABORRA *

Les théories exposées par Jean-Philippe Rameau ont eu longtemps une grande influence sur les musiciens et les théoriciens. L'examen des traités écrits par des Italiens au XVIII^e siècle permet de mesurer les réactions, la compréhension de la théorie ramiste, et par-delà d'analyser les retombées et la réception des ouvrages de Rameau dans la péninsule, d'identifier également les éléments ou concepts de Rameau qui ont eu une importante diffusion, ceux qui, au contraire, ont été négligés ou mal interprétés, ceux enfin qui ont été approuvés ou, au contraire, critiqués, voire refusés.

Le programme italien [ITMI](#)¹ permet de repérer très précisément les citations sur Rameau soit comme musicien, mais surtout comme théoricien, dans les traités italiens entre 1722 et 1799.

Le nom de Rameau apparaît dans une vingtaine des 339 textes manuscrits ou imprimés recensés pour la période 1767-1798, dans 80 % des cas comme théoricien et dans 20 % comme compositeur. Les principes théoriques présentés et discutés appartiennent à la seconde série de ses œuvres, c'est-à-dire à la *Génération harmonique* (1737), au *Code de musique* (1760) et aux *Démonstrations du principe d'harmonie* (1750), mais quelques occurrences renvoient au célèbre *Traité d'harmonie* (1722)². Ils sont presque toujours discutés dans un rapport d'opposition ou de comparaison avec ceux de Giuseppe Tartini (1692-1770). Ils concernent également, fort souvent, la querelle franco-française sur les avantages respectifs des musiques françaises et italiennes ; dans ce cas, la position de Rameau est comparée avec celle de Jean-Jacques Rousseau. Nous passerons très vite, ici, sur les ouvrages les plus connus, ceux du padre Giovanni Battista Martini (1706-1784)³ et de Vincenzo Manfredini (1737-1799) qui admirent Rameau et défendent ses positions ; de même, nous synthétiserons l'opinion de Tartini, notamment lorsque, pour développer sa théorie du *troisième son*, il fait référence à Rameau, acceptant ou rejetant certaines idées du compositeur. De manière générale, nous chercherons à montrer comment furent diffusés les ouvrages et les concepts théoriques de Rameau, en recourant à des textes de la seconde moitié du XVIII^e siècle moins connus, moins étudiés que les précédents.

Avant tout, il faut souligner que les principes théoriques de Rameau ne sont pas tous compris de la même manière par les Italiens. Par ailleurs, certaines de ses observations sont quelquefois mêlées à celles de Tartini, parfois même confondues avec elles, comme par exemple : « Les consonances et les dissonances dérivent de raisons géométriques : le *troisième son* de Rameau, ou pour mieux dire, de l'Italien Tartini, conserve la proportion dite harmonique, et de même les autres »⁴.

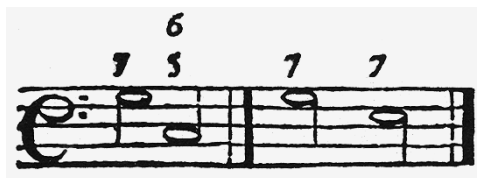
Dans ses *Regole armoniche* (1775 ; [2^e édition 1797](#))⁵, Vincenzo Manfredini fait le parallèle entre les deux auteurs et approuve – tout en reconnaissant quelques imperfections – leurs systèmes respectifs, fondés sur l'expérience de la corde tendue qui, lorsqu'elle est percutée, fait entendre une série harmonique de sons dont les plus perceptibles sont ceux émis naturellement par la corde, la douzième et la dix-septième – c'est-à-dire l'unisson, la tierce et la quinte. Mais Manfredini opte plus volontiers pour l'argumentation de Tartini qui démontre l'existence d'un *troisième son*, plus grave, qui se manifeste lorsque deux cordes différentes sont jouées en même temps (p. VIII de l'édition de 1775⁶). Par ailleurs, il reprend la position de Rameau sur les accords fondamentaux, qui estime qu'il n'y en a pas deux – c'est-à-dire l'accord consonant (composé de tierce, quinte et octave) et le dissonant (avec tierce, quinte, septième et octave) – mais trois, car il y a aussi celui de quinte et sixte majeur (voir éd. 1775, p. 34-35). Cette notion est encore reprise lorsque Manfredini évoque la question de la basse fondamentale qui existait, selon lui, bien avant Rameau (elle s'appelait tout

simplement « fondamento »). Elle figure encore, [à la fin des Regole](#), dans les premiers exemples de contrepoint et de basse continue. Pour Manfredini, le seul mérite de Rameau est d'avoir démontré que le fondement de l'harmonie consistait dans trois accords qui pour cela sont appelés fondamentaux (éd. 1775, p. 59) ⁷.



Vincenzo Manfredini, *Regole armoniche* (1797), table I
© Bayerischen Staatsbibliothek

Enfin Manfredini réfute le principe de certaines cadences interrompues de Rameau et cite un exemple où les modulations ne peuvent pas s'appeler cadences, mais seulement modulations qu'il juge très fausses, surtout la première, dont il donne l'exemple (éd. 1775, p. 59) ⁸.



Vincenzo Manfredini, *Regole armoniche* (1775)
© Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica

Rameau est une nouvelle fois associé à Tartini, indirectement, dans l'*Orazione del signor abate Francesco Fanzago* ⁹ (p. 23). L'auteur, parlant de Jean-Jacques Rousseau, place l'ingénieux système de Tartini au-dessus de ceux de Rameau, de Serre, du P. Mersenne et de Sauveur : il est profond et génial, compris de fort peu de personnes, mais surtout plein de nouvelles expériences et de beautés ¹⁰. De plus (note à la p. 36), Fanzago confirme que le système de Tartini, « partant d'une expérience plus neuve, plus délicate, et non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé ».

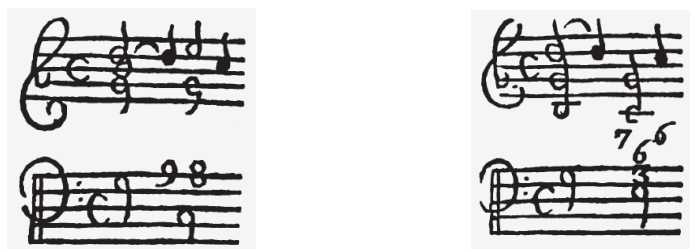
Giuseppe Liverziani évoque également très succinctement les théories de Rameau dans sa *Grammatica della Musica* en 1797. La citation est insérée dans le douzième chapitre « Del Suono, ed Accompagnamento sul Cembalo » au paragraphe 9 qui, comme les suivants, considère l'accompagnement comme la partie la plus noble, mais aussi la plus difficile, du son ¹¹.

« Prima di entrare nell'esposizione di queste regole tanto si avrebbe a dire, quanto abbraccia l'intera materia del contrapunto. Ma siccome questa ispezione non appartiene al caso presente, darò una qualche idea delle cose più necessarie. I celebri Rameau francese, è Giuseppe Tartini da Padova, per cui l'Armonia ha il suo principio dalla Natura, e ne osservarono il Fenomeno Fisico Armonico con moltissime esperienza, che per brevità tralascio. » ¹²

Il souligne donc que Rameau et Tartini, qui ont prouvé que l'harmonie tient son principe de la nature – et donc des harmoniques naturelles contenues dans le son – ont, chacun de son côté, procédé à de multiples expériences pour observer ce phénomène physico-harmonique.

La *Lettera dell'Abate Francesco De' Gori* publiée en 1782¹³ est un peu plus précise et argumentée. L'auteur se réfère principalement à l'œuvre de Tartini, qu'il juge parfaite et complète, et compare quelques-unes de ses idées au système de Rameau, notant à la fois les contradictions ou les similitudes. Après avoir présenté le problème de la « risonanza della tesa corda sonora » de laquelle provient le *troisième son* (p. 14-15)¹⁴, De' Gori aborde la question du « suono perduto di M. Rameau » : il en cherche le rapport avec le son principal ou fondamental et le trouve dans le rapport 1/7. Un peu plus loin (p. 22), il décrit l'échelle diatonique de six notes déterminée par Rameau et remarque que le théoricien se fourvoie : il lui manquait « les principes suffisants et utiles » pour justifier la septième note, au contraire de Tartini qui a pu démontrer la gamme complète d'*ut*, en ayant recours à la septième note *si*¹⁵. La dernière remarque de De' Gori (p. 38) concerne l'approche et la méthode que ces deux auteurs ont utilisées pour étudier la science harmonique : tous les deux, avec beaucoup d'autorité, ont mêlé la raison et l'expérimentation¹⁶.

Le *De' principi dell'armonia*¹⁷ de Giuseppe Tartini vis-à-vis de Rameau, nettement plus précis et développé que les précédents, aborde plusieurs thèmes particuliers. Il en appelle au théoricien français (p. 23) pour affirmer que le phénomène du *troisième son* est « de genre » (*i.e.* : naturel) et que, dans l'émission du son, l'on entend aussi ceux de 1/2, 1/4, 1/6, quoiqu'on ne les perçoit pas directement avec le sens de l'ouïe¹⁸. Tartini poursuit (p. 25-27) sa démonstration physico-mathématique et établit que les cinq intervalles qui se trouvent en proportion harmonique – « in armonica proporzione » – (c'est-à-dire l'octave, la quinte, la quarte, les tierces majeure et mineure) sont de même nature que le phénomène du *troisième son* et qu'ils se résolvent en lui. Mais au moment d'aborder la question des dissonances, Tartini, en désaccord avec le théoricien français, le critique vertement en affirmant qu'une faute si grave et évidente ne fait pas honneur à un maître de contrepoint¹⁹. En effet, il note que, selon Rameau, toutes les dissonances proviennent de la septième et se résolvent de même manière. Tartini, ne pouvant pas critiquer directement Rameau, mort trois ans auparavant, s'adresse donc à ses disciples (p. 86-87)²⁰ à propos de la cadence avec la neuvième de dominante qui peut s'écrire soit avec la basse fondamentale, soit, au contraire, avec la tierce :



Giuseppe Tartini, *De' principi dell'armonia*,
Capo terzo : « Del fondamentale musicale », § 11, p. 87
© Firenze, Biblioteca nazionale centrale

Il se demande s'il est bien nécessaire de transformer, comme le propose Rameau, le chiffre 9 8 du premier exemple en 7 6 du deuxième. Il ne donne aucune réponse, mais formule une autre question : si l'on place la septième au lieu de la neuvième, la septième qui est ici sur le *mi* de la basse, n'est pas et ne pourra jamais être la même que celle qui est placée sur le *mi* de la basse de la deuxième cadence ?



Giuseppe Tartini, *De' principi dell'armonia*,
Capo terzo : « Del fondamentale musicale », § 11, p. 87
© Firenze, Biblioteca nazionale centrale

Il se demande plus précisément si le *si*, quinte du *mi* de la basse dans la première cadence, où il était consonant, peut être toujours considéré comme consonant dans cette dernière cadence ; c'est-à-dire si ce même *si* changerait ou non de nature dans les deux cadences harmoniques proposées :



Giuseppe Tartini, *De' principi dell'armonia*,
Capo terzo : « Del fondamentale musicale », § 11, p. 87
© Firenze, Biblioteca nazionale centrale

Sa démonstration est la suivante : « celui qui soutient cette idée, convaincu du fait, de la formule, et du sentiment-même qui fait connaître jusqu'à l'oreille musicale la plus indigente l'importante diversité entre les deux harmonies, est tenu de confesser sa faute, et de désavouer ses propos erronés. Il est certain qu'une erreur si flagrante et si grave ne fait pas honneur au premier auteur [Rameau] qui, étant professeur de contrepoint l'a proposée et soutenue »²¹.

Giuseppe Pizzati (1732-1803) est également persuadé de l'imperfection et de l'insuffisance du système de Rameau. Il consacre tout le chapitre XII de la quatrième partie de *La scienza de' suoni e dell'armonia*²² (« *Del sistema di Mr Rameau* », p. 242-260) au système harmonique en partant du principe que celui-ci est fondé sur le phénomène de la résonance du corps sonore – « sul fenomeno della risonanza del corpo sonoro ». Après avoir décrit d'une manière très ample et minutieuse les principes de Rameau, l'auteur s'arrête (p. 249) à l'examen du mode mineur et, ne trouvant pas de précédent, il critique les conclusions du Français qui ne peuvent être prouvées par l'expérience pratique. En même temps, il conteste la création de l'échelle mineure et toutes les explications de Rameau pour justifier sa structure et les intervalles qui appartiennent à un genre différent du diatonique. Pour Pizzati, la théorie du Français selon laquelle « tout le système se réduit à la déduction de la gamme sur une basse qui procède par quintes et à la déduction de la septième qui est la base de toutes les dissonances, soit majeures soit mineures »²³ (p. 254) n'a aucun sens. Dans ce système-là, donc, Pizzati reconnaît comme « parfaite la déduction des six notes initiales de la gamme diatonique par la succession des quintes dans la basse, afin que l'on puisse constituer le ton ou plutôt le mode sur trois cordes fondamentales »²⁴ (p. 256). Mais, à ses yeux, il est absolument vain de prétendre que chaque accord ait une seule base fondamentale ; par conséquent la déduction du mode mineur proposée par Rameau est tout à fait insuffisante. Pizzati conclut qu'il n'a pas l'intention « de rejeter comme vain le principe physique de la résonance du corps sonore. Notre auteur [Rameau] aura toujours le plus haut mérite de l'avoir bien démontré. Moi, je l'approuve et je m'en prévaut dans ma théorie, et je serais mal avisé si je n'en faisais pas grand compte ; mais ce seul principe n'est pas suffisant pour justifier un système harmonique complet »²⁵ (p. 258).

Dans son *Introduzione ad una nuova teoria di musica*²⁶, Alessandro Barca (1741-1814) attribue à Rameau la théorie de la résonance du corps sonore. Il admire le *Traité d'harmonie* et la *Démonstration* qui ont fait des disciples et il retrace la genèse de cette théorie en en rappelant l'idée centrale : « considérer la résonance comme le premier principe de l'harmonie » (« erigere la risonanza in primo principio dell'armonia », p. 334). Il en décrit ses fondements : le premier principe est que le son est composé par un son principal et ses harmoniques (p. 335)²⁷. Si les qualités du son dépendent de la résonance, alors celle-ci peut servir aussi de guide à l'harmonie. On crée le bruit, c'est-à-dire « il suono incondito », lorsque les harmoniques ne résonnent pas bien ou lorsqu'il n'y a pas de résonance régulière (p. 338). Il décrit aussi l'harmonie de tierce mineure en se référant aux différentes analyses de Rameau (p. 340), mais il rappelle que cette théorie fut refusée par Jean-Adam Serre en 1763. Enfin il s'attarde sur la théorie du *troisième son* de Tartini qu'il défend fortement (p. 344-345).

Le padre Martini, dans *Delle proporzioni, o ragioni armoniche*²⁸, développe lui aussi un aspect de la théorie de Rameau : la création de la résonance. Il explique que le Français montre comment Zarlino a été contraint d'abandonner son principe²⁹. Martini affirme notamment que le système créé par Rameau est le fondement de toute la musique théorique et pratique (« tecnica e pratica musica ») et que ses démonstrations sont complètes et parfaites, peu de choses restant à faire pour les

prouver³⁰. Martini accepte donc le principe d'un son fondamental produisant d'autres sons aigus et il fait référence, en les validant, à des passages de *La Génération harmonique* qu'il cite abondamment.

L'autorité de Rameau vaut aussi pour expliquer d'autres concepts théoriques et c'est au Français que fait recours l'auteur anonyme du manuscrit *Principi di musica*³¹ pour les différentes acceptions du « diesis enarmonico ». Ces termes ne signifient pas seulement un type de musique un peu étrange qui passe tout d'un coup d'un caractère gai et amusant à une atmosphère sombre et lugubre, mais aussi il indique une différente intonation du son qui fait monter d'une « demi-voix », c'est-à-dire d'un demi-ton, une note déjà altérée par le dièse³².

Par ailleurs, le nom de Rameau est associé à des questions spécifiques, liées à des problèmes terminologiques ou à des principes harmoniques. Il apparaît très souvent dans un contexte plus ample que celui de son siècle et son autorité est reconnue et incontestée, aux côtés d'autres théoriciens et musiciens.

La typologie des citations, la qualité des références et les thèmes retenus se présentent de façon très variée, comme on pourra le constater ci-dessous.

Francesco Maria Colle, dans sa *Dissertazione sopra il quesito: « Dimostrare che cosa fosse, e quanta parte avesse la Musica nell'educazione dei Greci... »*³³ (LXX) associe le nom de Rameau à ceux de Zarlino, Salinas, Doni, Kircher, Banchieri, Burette, Tartini et Riccati, auteurs qui ont traité les questions de théorie musicale les plus complexes, mais qui ont su les expliquer d'une manière claire et compréhensible pour tout le monde. Grâce à eux, la science musicale a fait des grands progrès. Si Francesco Azopardi (1748-1809), dans *Le musicien pratique*³⁴, affirme dans un style lapidaire que « Les écrits théoriques de l'école de Rameau contiennent les premiers traits de la classification des accords universellement adoptée aujourd'hui », le chevalier Vincenzo Oliveri (*Lettere di un Accademico Filarmonico*³⁵) en appelle à Moïse pour affirmer que la science harmonique est très liée aux mathématiques et à la géométrie car ces trois sciences se fondent sur les nombres : et d'ajouter que Moïse, élu de Dieu, était impartial et non possédé par des idées fanatiques comme Eulero, Tartini et Rameau, ou bien d'autres auteurs anciens ou modernes³⁶. Rameau est donc associé à d'autres théoriciens pour appuyer la théorie d'Oliveri contre Eximeno³⁷.

Les propos de Florido Tomeoni³⁸ dans sa *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie*³⁹ sont d'une teneur différente. Il reconnaît que : « La découverte de la basse fondamentale, attribuée à Rameau, a quelque chose d'ingénieux, mais elle ne suffit pas pour rendre raison de tous les accords usités en bonne harmonie » (p. 2)⁴⁰ et il poursuit en précisant que : « Rameau prétendoit avoir trouvé dans la nature le vrai fondement de toutes les loix de l'harmonie »⁴¹. Il réfute cette idée en affirmant que seules l'expérience et les conventions des artistes ont fixé les règles de l'harmonie. À la p. 12, il détaille tous les « accords fondamentaux et leur dérivés selon le système de Rameau » et, à la p. 19, « la manière de chiffrer la basse simplifiée par Rameau » qu'il considère « la plus convenable », mais à laquelle il a apporté « quelques corrections, qui consistent à donner une marque distinctive à plusieurs accords qui en manquoient ; les ouvrages de Rameau et celles qui sont calquées [*i.e.* ceux qui sont calqués] d'après ses principes, présentent cet inconvénient, sur tout parmi les cept [*sic*] acc. de septième ».

V^{me} Leçon . 12

Des Accords Fondamentaux et leurs Dérivés .

Il y a deux Accords Fondamentaux dans L'harmonie, selon le Système de Rameau; Sçavoir: L'acc: Parfait, et L'acc: de Septième. Il se divident en sept Espèces, Sçavoir: Acc: Parfait, Majeur et Mineur, ce qui fait deux: Acc: de 7 Sensible, 7 Simple, 7 2 7 Majeur. C'est de ces Accords que tous les autres dérivent, toujours Selon Rameau .

Il faut S'écarter à toucher ces Acc: dans tous les Tons comme ici de feu: C'est en cela seul que la Basse Fond: est de quelques utilité, parce qu'elle facilite le placement de plusieurs Accords.

XI^{me} Leçon

De la manière de chiffrer la basse

La manière de chiffrer simplifiée par Rameau est la plus convenable, et je l'ai employé avec quelques correctifs, qui consistent à donner une marque distinctive à plusieurs accords qui en manquoient, les ouvrages de Rameau et celles qui sont calquées d'après ses principes, présentent cet inconvénient, sur tout parmi les sept acc. de septième. L'on y voit l'accord de 7^{me} simple, 7^{me} sensible, 7^{me} majeur chiffrés tous les trois par un simple 7, ce qui embarrasse celui qui accompa-

La manière de chiffrer selon l'école Italienne est encore plus équivoque et compliquée, car pour donner une marque distinctive à chaque accord on ne se sert que du ♯, du ♭, et du b. ce qui fait que dans les ouvrages chiffrés d'après cette école (qui est cependant parfaite dans tous les autres points) l'on trouve plus souvent les différents acc: chiffrés de la même manière, mais pour éviter les méprises que cela entraîne on surcharge la basse de chiffres; autre embarras pour celui qui accompagne: en voici l'exemple .

Manière italienne équivoque, ou compliquée.

Manière française bonne.

Florido Tomeoni, *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie,*
V^{me} et XI^{me} Leçons

© Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica

Ce dernier exemple est aussi très intéressant pour le parallèle entre la manière de chiffrer en Italie et en France.

Giovan Battista Dall'Olio, évoqué plus haut⁴², rappelle en 1794 que Jean-Jacques Rousseau élevait les livres de Tartini bien plus haut que ceux de Rameau qui, néanmoins, restera toujours un des plus importants et distingués maîtres français. Il est jugé trop « systématique » même si ses *Éléments de musique*, sa *Génération harmonique* et son *Code de musique pratique* méritent les louanges les plus sincères⁴³.

En 1788, Lazaro Venanzio Belli, dans sa *Dissertazione sopra li pregi del Canto Gregoriano*⁴⁴, reprend à son compte le jugement sur Rameau que publie le père Martini dans son *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*⁴⁵ à propos du chant ecclésiastique. Belli s'en sert pour se défendre contre « ses propres censeurs »⁴⁶ et Rameau est le seul Français avec le père Mersenne cité parmi les « autorités » en musique (p. XVI): « Monsieur Rameau considère le plain chant comme une chose insipide et qui plaît aux hommes sans goût, et il avoue ensuite que la Musique n'est pas faite que pour chanter les louanges de Dieu »⁴⁷.

L'œuvre théorique de Rameau fait l'objet d'un jugement esthétique, quoique dans une forme synthétique, dans le *Saggio sulla musica*⁴⁸ d'Ignazio Martignoni (1757-1815). Discutant de la supériorité de la musique italienne sur la française, l'auteur défend le caractère des deux langues : la française, riche de consonnes et de syllabes muettes et pauvre de voyales sonores, l'italienne dont il vante les accents marqués, la prosodie rythmique, la douceur et la flexibilité de prononciation. Pour

surmonter ces défauts, les Français cultivent l'harmonie au détriment de la mélodie qui pourtant est seule à servir l'expression. Lully, qui peut être quelquefois profond dans ses récitatifs, fut généralement faible dans les airs. Quant à Rameau, ses calculs l'amènèrent à négliger la métaphysique du cœur : « Surgit Rameau : il portait dans sa main la philosophie : les cœurs sensibles jurent qu'il la portait en vain ». Pour lui, par conséquent, le chant français est monotone, et les passions les plus différentes ont, entre elles, le même ton. La langue italienne est plus harmonieuse et se prête à toutes les subtilités de la mélodie ⁴⁹.

Rameau sert donc à alimenter le débat des intellectuels de France et d'Italie durant la seconde moitié du XVIII^e siècle : il est considéré trop intellectuel et cérébral, presque un géomètre de la musique.

La lecture de tous ces passages permet de constater que, dans la première période – c'est-à-dire dans les traités conçus entre 1767 et 1780 –, se développe une critique plus ou moins virulente à l'égard des théories de Rameau, presque toujours présentées en opposition à celles de Tartini. Dans la dernière période du siècle, au contraire, on commence à mieux comprendre son système et à apprécier son rôle.

Ce changement est bien synthétisé dans la seconde édition des *Regole armoniche* de Vincenzo Manfredini ⁵⁰ qui emploie, par rapport à la première édition, un ton moins critique et présente des conclusions plus objectives et claires en nous faisant comprendre l'importance de la théorie de Rameau et ses répercussions sur l'harmonie moderne.

Mais avant tout, Manfredini reprend à son compte quelques idées du système de Rameau, qu'il compare à celles du padre Martini, du padre Paolucci et de Jean-Jacques Rousseau (p. 3-4). Il admire beaucoup le théoricien français et surtout apprécie sa méthode tout à fait admirable. À propos de la basse fondamentale (p. 38), il reconnaît que, « si Rameau n'a pas été le premier à découvrir l'origine des accords dérivés, il a été assurément le tout premier à expliquer et à éclairer la basse fondamentale, qui a justifié cette origine. [... Avant Rameau], les musiciens, et surtout les praticiens, croyaient que chaque accord, chaque note de la basse, étaient fondamentales » (p. 181) ⁵¹.

NOTES

- *. Mariateresa Dellaborra, professeur d'histoire de la musique et d'esthétique musicale, est aussi vice présidente et membre du comité scientifique de la Società Italiana di Musicologia ainsi que de la Fondazione Arcadia de Milan. Auteur d'ouvrages et d'articles sur la musique italienne du XVIII^e siècle, elle a publié en édition critique des œuvres inédites de G. B. Viotti, Giovanni Battista et Giuseppe Sammartini, Mercadante, Rolla et Traetta.
1. Indici della Trattatistica Musicale Italiana, projet auquel participe l'auteur.
 2. Il est étrange que Giambattista Dall'Olio, [La musica, poemetto](#) (Modena, Presso la Società tipografica, 1794, p. 73, note 95) attribue à Rameau les *Éléments de musique* qui sont de d'Alembert.
 3. Voir Patrizio Barbieri, *Martini e gli armonisti « fisico-matematici » : Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, dans *Padre Martini Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, p. 173-209 ; Giovanni Battista Martini, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna 1774-76*, a cura di Elisabetta Pasquini, Lucca, LIM, 2012 ; Oscar Mischiati, *Padre Martini e la sua biblioteca in Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento- La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 127-157 ; *id.*, « Il catalogo originale dei codici manoscritti di padre Martini », *Studi musicali*, 28, 1999/1, p. 118-218.
 4. *Efemeridi letterarie di Roma* tomo decimottavo contenente le opere enunciate nell'anno MDCCLXXXIX, Roma, Giovanni Zempel, 1789, p. 263 : « I consoni e i dissoni derivano dalle ragioni geometriche : il terzo suono di Rameau, o per dir meglio, dell'italiano Tartini, serba la proporzione chiamata armonica; e così degli altri ».
 5. Vincenzo Manfredini, *Regole armoniche*, fac-simile of the 1775 Venice edition, with an annotated English translation by Robert Zappulla, Turnhout, Brepols, 2013.
 6. L'édition de 1797 contient un passage similaire, [p. 148-149](#).
 7. « Facendo l'analisi degli accordi, il gran numero dei medesimi si riduce a pochi, e per conseguenza, che il fondamento dell'armonia consiste in tre soli accordi che perciò sono detti fondamentali. »
 8. « Le due modulazioni [...] non solo non possono dirsi cadenze, ma sono eziandio due modulazioni alquanto cattive, specialmente la prima. »
 9. *Orazione del signor abate Francesco Fanzago padovano delle lodi di Giuseppe Tartini recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova, li 31 marzo l'anno 1770 con varie note illustrata, e con un breve compendio della vita del medesimo*, Padova, stamperia Conzatti, 1770 ; réimpression comme *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella cappella del santo di Padova*, Padova, Carlo Cozatti, 1792.
 10. « Chiamandolo sistema di profondità e di genio, a portata di pochi, di nuovi esperimenti, e di bellezze ricolmo. »
 11. Voir Giuseppe Liverziani, *Grammatica della Musica, o sia nuovo e facile metodo per istruirsi nell'intero corso della Musica, non per anche posto in ordine da alcuno, ove premesse le Notizie Istoriche, e le Proprietà della medesima, s'insegnano fin dai più remoti principi le Regole per ben Cantare, e Suonare il Cembalo, indi si procede allo studio del Contrapunto, e Composizione Pratica. Di Giuseppe Liverziani Romano compositore di Musica*, parte prima, Roma, stamperia Pilucchi Cracas, 1797. Le volume, conservé dans la bibliothèque du Museo internazionale e biblioteca della musica de Bologne (H. 31), a été décrit par Donata Bertoldi, que je remercie beaucoup. Liverziani défend l'idée que l'harmonie tire son principe de la nature.
 12. *Ibid.*, p. 64.
 13. *Lettera dell'Abate Francesco De' Gori Pannilini di Siena Cavaliere Gerosolimitano sopra l'opera dell'abate Giuseppe Pizzati che ha per titolo La scienza de' suoni e dell'armonia diretta specialmente a render ragione de' fenomeni, e a conoscer la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto. Opera dell'ab. Giuseppe Pizzati divisa in cinque parti*, Venezia, appresso Gio. Gatti, Pisa, Per Jacopo Grazioli, 1782.
 14. Le volume, conservé dans la bibliothèque du Museo internazionale e biblioteca della musica de Bologne (G. 103), a été décrit par Antonio Carocchia, que je remercie beaucoup pour ses précieuses communications.
 15. « Per mancanza di principi sufficienti e necessari per una completa teoria si smarrì per istrada, né seppe passare alla settima nota. Invece Tartini ha proseguito intrepidamente e ha condotto la scala dal modo di do fino all'ottava, trovata avendo felicemente la settima si. »
 16. « Ragione con la sperienza, e con tanto più di sodezza e di autorità. »
 17. *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, stamperia del Seminario, 1767.
 18. « Il fenomeno del terzo suono è di genere [...] non possibili a rilevarsi col senso. »
 19. « Si patente, e sì grave non fa molto onore » a chi « essendo professore di contrappunto lo ha proposto, e sostenuto. »
 20. « Le dissonanze derivano tutte dalla settima e nella settima risolvono. »
 21. « Chi sostiene questa proposizione, convinto dal fatto, dalla formola, e dallo stesso sentimento, che anche all' orecchio musicale il più infelice fa conoscer la sostanzial diversità delle due successive armonie, è costretto a confessar il proprio errore, ed a disdirsi della sua falsa proposizione. Certo è, che un errore sì patente, e sì grave non fa molto onore al primo, ch'essendo Professore di contrappunto lo ha proposto, e sostenuto. »

-
22. *La scienza de' suoni e dell'armonia diretta specialmente a render ragione de' fenomeni, ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto*, Venezia, appresso Giovanni Gatti, 1782.
23. « Tutto il sistema di esso si riduce alla deduzione della scala dal basso che cammini per quinte, e alla deduzione, della settimana che è l'origine di tutte le dissonanze, distinte in maggiori e minori. »
24. « Buonissima la deduzione delle prime sei note della scala diatonica dalla successione di quinte nel basso onde si viene a costituire il tuono, o sia modo in tre fondamentali corde. »
25. « Con ciò io non intendo di rigettare, come vano il principio fisico consistente nella risonanza del corpo sonoro. Il nostro autore avrà sempre il sommo merito di aver posto in buona vista. Io lo approvo, e me ne prevalgo nella mia teoria, e sarei troppo male avveduto, se non ne facessi gran conto ; ma questo solo principio non è sufficiente al bisogno di un completo sistema armonico. »
26. *Introduzione ad una nuova teoria di musica. Memoria seconda*, 1786, dans *Saggi scientifici e letterari dell'accademia di Padova*, tomo secondo, 1789, p. 329-362.
27. « La vera cagione immediata per la quale l'armonia del principale e aggiunti equisoni agli armonici ci piaccia e ci diletta non solamente, ma nel pieno di più equivalga al suono solo principale rabbellito e rinforzato » et la suivante : « Essere il suono fisicamente composto dal suono principale e suoi armonici della più volte descritta serie. »
28. *Delle proporzioni, o ragioni armoniche*, manuscrit autographe, 28 I Bc, l. 37, f. 163-180, notamment f. 178, 180 et 180^v.
29. « Il Zarlino per avere li semitoni è forzato d'abbandonar il suo principio. »
30. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Bologna, Lelio della Volpe, 1774, vol. 1, p. 93 : « seppa ridurre a tal segno il suo sistema, che poco a quasi nulla vi rimane, che non sia dimostrato, e comprovato ».
31. Le volume, conservé dans la bibliothèque de la Fondazione Greggiati di Ostiglia (Mus MSS B. 14), a été décrit par Elena Previdi, que je remercie beaucoup pour ses précieuses communications. Le passage cité se trouve au f. 12^v.
32. « Accrescere di mezza voce, ossia semitono una nota più alterata dal diesis ordinario vi debba essere un altro diesis di diversa figura e più tosto sembra, che se le possa adattare il nome di doppio diesis perché non può accadere senonché in una nota ove prima vi sia inteso un altro Diesis. »
33. *Dissertazione sopra il quesito: « Dimostrare che cosa fosse, e quanta parte avesse la Musica nell'educazione dei Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione, e qual vantaggio sperar ei potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione » presentata dal Signor Francesco Maria Colle de' nobili di S. Bartolommeo de Colle e de' conti di Cesana, Bellunese, socio dell'Accademia Letteraria, e Georgica di Belluno al concorso dell'anno 1774, e coronata dalla reale accademia di Scienze e belle lettere di Mantova*, Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, 1775, p. 114. Sa thèse est commentée dans *Giornale de' Letterati d'Italia*, Modena, tomo XIII.
34. *Le musicien pratique, ou Leçons qui conduisent les élèves dans l'art du Contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique; etc., par il Signor Francesco Azopardi maître de chapelle de Malthe*, traduit de l'italien par M. Framery, Paris, Leduc, 1786, p. 734.
35. *Lettere di un Accademico Filarmonico risponsive a due suoi amici, colle quali dimostra che la Teoria Musicale esiste nelle ragioni numeriche contraddette dal Sig. abate D. Antonio Eximeno nella sua Opera Origine della Musica*, In Pesaro, Casa Gavelli, 1781, p. 8.
36. « Sicché convien credere, che Mosè, (il quale certamente non avrà preso abbaglio,) intenda, come nella scienza dell'aritmetica, della geometria e del ritmo sia inclusa come inseparabile l'armonica, perché ai numeri à immediata relazione. [...] Di fatto essendo egli uomo eletto da dio per intimare alla nazione ebrea la sua santissima legge, non sarà stato certamente invaso da fanatici trasporti, come vuole il sig. abate (benché ingiustamente) sia accaduto ad Eulero, al Tartini, al Rameau, ed a tanti altri sì antichi come moderni armonici. »
37. Le volume, conservé dans la bibliothèque du Museo internazionale e biblioteca della musica de Bologne (K. 40), a été décrit par Antonio Carocchia, que je remercie beaucoup.
38. Fils aîné de Pellegrino Tomeoni, auquel, pendant une certaine période, ces deux œuvres furent attribués par erreur. Pour approfondir, voir *Nuova rivista musicale italiana*, 1981, p. 124 ; *Et facciam dolci canti : studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2003, vol. 2, p. 990.
39. *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples*, Paris, chez l'auteur, [1798].
40. Cette idée est présente aussi dans la *Théorie de la musique vocale, ou des dix règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter [...]*, Paris, chez Charles Pougens, [1799], où Tomeoni se déclare « professeur de musique ». À la p. 125, il écrit : « D'Alembert a senti aussi cette vérité, et voici comme il s'explique dans ses éléments de musique page 220 ». Tous les passages gardent la graphie originale.
41. Dans sa *Théorie de la musique vocale*, (p. 128-129), Tomeoni complète cette explication : « mais sur cela il suffit de rappeler les contestations de Rousseau et de d'Alembert sur la basse fondamentale ».
42. Voir la note 2.
43. « Innalza molto al di sopra di quello del basso fondamentale e della generazione armonica di Rameau » (p. 68, note 78) ; « Rameau occuperà sempre un posto distintissimo fra i maestri di cappella francesi, e i loro più profondi scrittori. I suoi

-
- Elementi di musica, la sua Generazione armonica, il suo Codice di musica pratica* ec. meritano le più sincere lodi» (p. 73 note 95).
44. *Dissertazione sopra li pregi del Canto Gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo, con le regole principali, e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre. Opera diretta alli Signori Chierici del V. Seminario Vescovile Tuscolano da Lazaro Venanzio Belli Canonico della V. Chiesa Cattedrale, e Maestro di esso Canto nel suddetto Seminario*, Frascati, stamperia dello stesso Seminario, 1788, p. 35
45. Bologna, per L. dalla Volpe, 1774, « [Prefazione](#) », p. V.
46. « La giusta difesa contro i miei censori », *op. cit.*, p. 35.
47. « Monsignor Rameau caratterizza il canto fermo come cosa insulsa, e da Uomini senza gusto, e poi confessa che la Musica non è fatta che per cantare le lodi di Dio : La Musique n'étoit [sic] faite que pour chanter les loyanges de Dieu. », *id.*, p. 35 ; on noterà le contre-sens de la traduction française.
48. Milano, si vende da Carl'Antonio Ostinelli librajo in Como, 1783 (p. 101-102). Pour approfondir son oeuvre Ignazio Martignoni, *Saggio sulla musica* a cura di Andrea Luppi, Como, AMIS, 1997.
49. « Nella sola Francia la superiorità della nostra musica è ancora un problema : ma ivi puro gli enciclopedisti, e la miglior parte della nazione sono d'accordo con noi. Consultiamo diffatti l'indole delle due lingue, e ne vedremo lo scioglimento. Una lingua abbondante di consonanti, e di sillabe mute, e scarsa di vocali sonore, qual è la francese, non è certo musicale: per esser tale debbe avere accenti marcati, prosodia ritmica, dolcezza e flessibilità di pronuncia, doni da nessuno contesi alla nostra lingua. Altrimenti a' vezzi naturali si supplisce con vezzi di convenzione, e tutto il pregio consiste nella difficoltà vinta. E difatti coltivavan essi l'armonia a danno della melodia, e in questa sola consiste l'espressione. Lully grande talvolta nei recitativi, riuscì debole per lo più nelle arie, e non di rado i calcoli matematici fecero trascurare a Rameau la metafisica del cuore: *sorse Rameau: reggeagli | filosofia la mano: | giurano i cor sensibili, | che gliela resse invano*. Quindi il loro canto riesce generalmente monotono e le passioni le più contrarie hanno fra loro lo stesso tono, mentre la nostra lingua più cantante, ed armoniosa si presta a tutte le modulazioni della melodia. Quindi il loro canto riesce generalmente monotono e le passioni le più contrarie hanno fra loro lo stesso tono, mentre la nostra lingua più cantante, ed armoniosa si presta a tutte le modulazioni della melodia. »
50. Voir note 5.
51. « Se il sig. Rameau non è stato il primo a scoprire l'origine degli accordi derivati, è stato il primo certo a spiegare, e mettere in chiaro il basso fondamentale, in cui appunto consiste la detta origine; onde anche per questa parte egli si è reso assai benemerito dell'arte, e della scienza musicale. intatti , prima che venisse alla luce il suo trattato sull'armonia, credevano i musici, e specialmente i pratici, che ogni accordo, ogni nota di basso, per così dire, fosse fondamentale. »