

Lettre de Ducharger à D'Alembert, 6 décembre 1762

Expéditeur(s) : Ducharger

Les pages

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît.

10 Fichier(s)

Relations entre les documents

Ce document n'a pas de relation indiquée avec un autre document du projet.□

Citer cette page

Ducharger, Lettre de Ducharger à D'Alembert, 6 décembre 1762, 1762-12-06

Irène Passeron & Alexandre Guilbaud (IMJ-PRG) ; projet EMAN (Thalim, CNRS-ENS-Sorbonne nouvelle).

Consulté le 24/12/2025 sur la plate-forme EMAN :

<https://eman-archives.org/dalembert/items/show/2071>

Informations sur le contenu de la lettre

IncipitTous les ouvrages qui traitent de la musique m'intéressent trop pour ne point exciter ma curiosité...

RésuméA lu attentivement et avec plaisir les deux éditions des Elémens de musique. Lui envoie quelques remarques sur ses Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau. Origine donnée au mode mineur. Propose une nouvelle tablature.

Justification de la datationNon renseigné

Numéro inventaire62.39

Identifiant118

NumPappas421

Présentation

Sous-titre421

Date1762-12-06

Mentions légales

- Fiche : Irène Passeron & Alexandre Guilbaud (IMJ-PRG) ; projet EMAN (Thalim, CNRS-ENS-Sorbonne nouvelle). Licence Creative Commons Attribution - Partage à l'identique 3.0 (CC BY-SA 3.0 FR).
- Numérisation : Irène Passeron & Alexandre Guilbaud (IMJ-PRG).

Editeur de la ficheIrène Passeron & Alexandre Guilbaud (IMJ-PRG) ; projet EMAN (Thalim, CNRS-ENS-Sorbonne nouvelle).

Informations éditoriales sur la lettre

Format du texte de la lettreNon renseigné

Publication de la lettreNon renseigné

Lieu d'expéditionRennes

DestinataireD'Alembert

Lieu de destinationParis

Contexte géographiqueParis

Information générales

LangueFrançais

Sourceautogr., d., « à Rennes », s. « Ducharger de Dijon », 9 p.

Localisation du documentParis Institut, Ms. 2466, f. 69-73

Description & Analyse

Analyse/Description/RemarquesNon renseigné

Auteur(s) de l'analyseNon renseigné

Notice créée par [Irène Passeron](#) Notice créée le 06/05/2019 Dernière modification le 20/08/2024

lettre
de M. Duchassey à monsieur Dalember

à Paris le 6 Dec 1762.

1/69

Monsieur,

tous les ouvrages qui traitent de la musique m'ont intéressé trop
pour ne point exciter ma curiosité : j'avois lu la première
édition de vos élémens de musique avec une grande attention, et je
n'en ai pas moins ^{appris} à lire la seconde. pour vous prouver —
Combien je me suis plu à cette lecture, Voici quelques remarques
sur cet excellent traité ; je crois que vous aurez la bonté de
me permettre de vous les faire parvenir, et que vous les recevrez
avec autant de complaisance que vous avez reçu les réflexions
sur divers ouvrages de M. Rameau

l'origine que vous donnez, Monsieur, au mode mineur, dans la
seconde édition de ces élémens de musique, et que vous annoncez
comme étant plus simple et plus directe que celle qui est donnée
à ce mode dans la première, ne me satisfait pas encore. en effet,
si pour trouver cette origine, il faut supposer un son qui
ait, pour dièse septième majeure, la douzième d'un son donné, il
n'y a rien là, qui puisse nous faire préférer cette dernière
origine à la première.

Vous nous dites, Monsieur, que dans le chant ut, mi, sol,

Paris Institut BI 2466, P. 69-73
6 Decembre 1762 Duchassey à D'Alembert

0421

118

B. I.

2466

P. 69-73

68 = Lettres

M. Duchassey

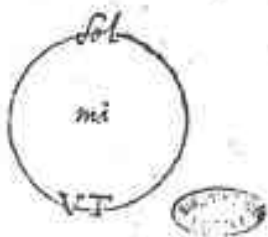
à P. DA

2.

- » les sons mi et sol sont tels, que le son principal ^{le} fait
 » résonner tous deux; mais que le son mi ne fait point résonner
 » sol qui n'est que la tierce mineure. Si cela est, d'en tirer ^{ce principe} cette proposition par l'addition suivante :
- » or imaginons (ajouté - Nous, Monsieur), qu'au lieu de ce son mi,
 » on place entre les sons ut et sol un autre son qui ait, ainsi -
 » que le son ut, la propriété de faire résonner sol, et qui soit
 » pourtant différent d'ut; ce son qu'on cherche doit être tel, qu'il
 » ait pour dix-septième majeure le son sol ou l'une des octaves de
 » sol; par conséquent le son cherché doit être à la dix-septième
 » majeure au-dessous de sol, ou, ce qui revient au même, à la
 » tierce majeure au-dessous de ce même sol. or le son mi est à
 » la tierce mineure au-dessous de sol, et la tierce majeure étant d'un
 » demi-ton plus grande que la tierce mineure, il s'ensuit que le
 » son qu'on cherche sera d'un demi-ton plus bas que mi, et sera
 » par conséquent mi b.

Si le son sol ne peut-être produit que par le son mi b; ce
 dernier ne peut provenir que d'un son plus bas que le son ut;
 mais j'ai déjà démontré à M. Rameau, que dans un corps
 sonore, il n'y avoit point de son plus grave que le son principal.
 au surplus, si le son principal ^{fait}, par exemple ut, et qu'il
 produise une dix-septième mineure, pourquoi ôter à mi, dix-septième
 majeure d'ut, la puissance de produire à son tour, une
 dix-septième mineure !

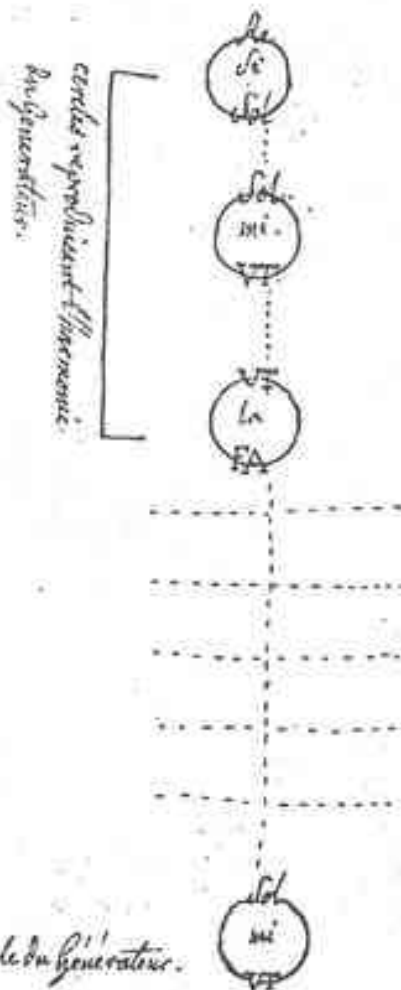
Quand je cherchois l'origine du mode mineur, il me
 sembloit la trouver dans une autre source. un son
 donné, me disois-je, fait raisonner avec lui et sa
 Douzième, et sa Dix-Septième majeure à l'aigu de
 ce premier son. or, Soit le ton Dut; le Sol forme
 une Douzième avec ut, premier son donné, et mi,
 Dix-Septième majeure Dut, forme une Sixte majeure
 avec Sol. en réduisant ce calcul aux degrés les
 plus simples, c'est à dire en confondant ces sons avec
 leurs octaves, le produit se présentoit à mon imagination
 sous cette figure, et me sembloit être circonscrit dans
 ce cercle et troisième son tenoit à peu près le milieu.



un corps sonore produisant, par la division de ses parties
 aliquotes, un grand nombre de pareilles progressions triples,
 nous en offre trois, composées de mêmes intervalles; liés
 ensemble par l'union des sons qui terminent chaque
 cercle; et qui résonnent plus fortement qu'aucun des
 autres, attendu que les sons qui les composent sont les

4.

premiers à répéter leurs propres octaves. (a)



(a) je sçai que le générateur, par exemple ut, produira bien des cercles d'harmonies avant que d'arriver à celui qui donnera les sons fa, la, ut, mais quand on est parvenu à celui qui fait résonner les sons la#, ut#, mi#, ce dernier son mi#, étant pour ainsi dire, égal à fa naturel, le son ut qui est la quinte de ce fa, répète l'harmonie qui produit le générateur.

de ces trois cercles d'harmonie, j'en forme et l'échelle 3.
Diatonique, et tous les accords consonnants. et j'y trouve 71
l'origine des trois clefs; celle des be-mols, celle des Diezes;
celle du mode majeur, et peut-être, y trouverois-je, celle
du mode mineur.

ce mode mineur s'y présente de deux manières. Dans le
premier cercle, c'est à dire, dans le plus bas des trois; le
premier degré de ce mode est composé d'un ton; la, si.
Dans les deux autres, du premier au second degré, il n'y
a qu'un demi-ton; mi, fa; et si, ut.

Quoique je pense que le mode mineur tire son origine de
l'intervalle qui est entre la douzième et la dix-septième majeure;
cependant, je regarde, quelques-fois, ce mode comme
étranger à la nature. ce qui me porte à le croire, c'est
que si je n'envelopper dans un cercle ces trois sons.

(ut), ou ceux-ci (ut), je serois d'abord arrêté par
le principe établi dans le premier chapitre de Nos éléments:
principe qui nous enseigne que » si on fait résonner un
» corps sonore, on entend, outre le son principal, et son
» octave, deux autres sons très aigus, dont l'un est à la douzième
» au dessus du son principal, et l'autre à la dix-septième
» majeure.

je ne serois pas moins arrêté en cherchant la raison qui à

6.

porte les modernes à arranger les sons de l'échelle de ce mode comme ils le font ; mais ce qui me surprendroit d'avantage, ce seroit, en comparant cette échelle avec celle des anciens ; de voir, dans celle des premiers, le demi-ton placé au haut de la tierce qui constitue ce mode, tandis que dans celle des anciens, ce demi-ton est au bas. enfin, ce seroit de voir que nous avons de la difficulté à le chanter ; et de n'avoir jamais vu d'oiseaux en chanter les intervalles. nous nous le sommes rendu familier ; nous avons du plaisir à le entendre ; mais ce mode plairait-il aux asiatiques ? plairait-il aux Africains ? je reviens à mes trois cercles ; ils ont trop de rapport aux chapitres de votre traité ou vous parlez des accords diffonans pour que je les abandonne sitôt.

Les consonances étant circonscrites dans chaque cercle, on ne peut sortir des limites de ces cercles sans occasionner de faux accords : supposons qu'on ajoute, soit au-dessus, soit au-dessous de chacun d'eux, un son éloigné d'un demi-ton, d'un ton, ou d'une tierce : le son qu'on ajoutera aux trois sons principales, formera une septième composée de trois tierces, et l'on sait que de la septième, dérivent toutes les diffonances. après cette première licence, prenons en de nouvelles ; alterons les sons qui terminent ces cercles et qui forment la quinte, augmentons celle quinte, diminuons la d'un demi-ton, voilà une quinte superflue,

Voilà une fausse quinte: diminuons d'un demi-ton les tierces qui séparent les quintes de ces cercles, augmentons-les, Voilà des Sixtes mineures, majeures, Superflues, et l'introduction aux différents modes, aux différents tons de la musique se trouvera par les mêmes altérations.

Je passe du premier livre au second: j'espère, Monsieur, que Vous me permettrez encore de Vous dire mon sentiment sur le chapitre XI, ou Vous enseignez à trouver la basse-fondamentale, quand la basse-continue est chiffrée.

Ce chapitre est semblable à celui de la première édition, et j'en suis surpris: il me semble, cependant, qu'il étoit susceptible de perfection; pour Vous dire naturellement ma pensée, je le trouve beaucoup trop long, et quoi qu'il soit un abrégé de toutes les règles qu'on nous a données sur ce sujet, je le réduirois à cette unique règle.

pour trouver la basse-fondamentale, quand une basse-continue est chiffrée, prenez de chaque accord le chiffre par le plus simple.

il y a dans la musique moderne des accords qui viennent, non de la nature, mais du caprice des artistes, ce sont, et la sixte superflue, et la septième diminuée: j'excepte ces

B.1

accords de ma règle, par ce que tenant à deux espèces de tons très différentes, ils ne sont d'aucun ton.

à l'égard du chapitre XII, mes réflexions se réduisent à ce qui suit: peut-être, embrassent-elles le chapitre XIII.

L'ancienne routine de composer l'échelle Diatonique d'un seul trait, et dans aucun repos ne m'a jamais plu. je voudrais donc engager les musiciens à lui donner une nouvelle forme, et à chiffrer différemment chaque Tétracorde qui compose cette échelle; je voudrais qu'on pût en distinguer avec netteté les repos, ou finales: afin de suivre pas à pas, pour ainsi dire, les trois sons principaux d'où dérive l'harmonie primitive. Si l'on fait usage de la tablature suivante, il sera facile de faire toujours sentir ces trois sons dans chaque Tétracorde, et de marquer les proportions qu'ils tiennent entr'eux. en effet, en chiffrant les quatre notes dont chaque Tétracorde se trouve composé, comme je les chiffre ici, les trois sons principaux serviront de base à chaque note.

*Tetracorde formant une octave en
montant Diatoniquement.*

$\frac{9}{73}$

Ech. Dist.	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Re,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Mi,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Fa.	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ La,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Si,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT.
B. fond.	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT,	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol,	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ut,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Fa.	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol,	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ re,	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT.
L.T.	5,	2,	1.		5,	2,		1.

*Tetracorde formant une octave en
descendant Diatoniquement.*

E. D.	$\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Si,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ La,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol.	$\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ FA,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ mi,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ re,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT.
B. f.	$\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol,	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ re,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol.	$\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ FA,	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ut,	$\begin{smallmatrix} 7 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ Sol,	$\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ VT.
L.T.	1,		2,	5.	1,		2,	5.

10.

Voilà, Monsieur, quelques-unes de mes
réflexions sur votre traité de musique. par
l'intérêt que Vous prenez à la perfection des arts,
j'ose Vous prier et de les recevoir avec bonté, et
de me dire si elles valent la peine de Vous être
communiquées.

J'ai l'honneur d'être avec bien du Respect,
Monsieur,

Votre très humble et très
obéissant serviteur,
Luchanges, le 24.

je Vous prie, monsieur, si Vous avez la bonté de
répondre à ma lettre d'envoyer Votre réponse, à
madame Lescot, chez m. Ripart m^d orloges,
place de ^{Général} Beauvois, cloître d.^t Jean de la trinité. cette
dame aura des occasions pour me la faire passer à
Rennes.