

LOS ESCRITOS TEÓRICOS

Conducido desde mi más tierna infancia por un instinto matemático en el estudio de un Arte para el cual me encontraba destinado, y que ha ocupado en exclusiva toda mi vida, he querido conocer el verdadero principio, el único capaz de guiarme con certeza, sin considerar los hábitos ni las reglas recibidas.

Démonstration du principe de l'harmonie

Presentación

Cuando se evoca la figura de Jean-Philippe Rameau, (Dijon 1683 – París, 1764) la mayoría de los músicos y aficionados recuerda su espléndida y fundamental contribución a la ópera, su obra para clave y, en el apartado teórico, su famoso *Tratado de armonía* de 1722, primera obra con ese título en la historia musical. Sin embargo, sólo muy pocos saben que dicho tratado no fue sino el primer y temprano fruto de una mente teórico-musical de primer orden, cuyas restantes aportaciones forman una lista de media docena de títulos importantes, aparte de otros artículos, cartas y opúsculos. El objetivo de estas páginas es ofrecer una sucinta panorámica de esta importante obra teórica, que además le proporcionó el reconocimiento pero también a veces el enfrentamiento con las más señeras figuras del pensamiento filosófico y científico de su época.

Los escritos teóricos de Rameau se extienden a lo largo de todo el periplo vital del compositor, bien extenso para su época, por cierto. Comienza su producción teórica nuestro autor en 1722, año final de su estancia de ocho en Clermont-Ferrand, cuando publica el *Traité de l'harmonie*, haciendo constar en la portada su cargo de organista en la catedral de la capital de la Auvernia. Efectivamente, por entonces era todavía uno de tantos organistas de provincias, autor, eso sí, de motetes y cantatas, una pequeña pero muy notable producción de música religiosa que no tardaría en verse ensombrecida por sus obras para clave (ya iniciadas en Clermont con una primera *Suite*) y especialmente por sus óperas. Tras su traslado a París se volcó inicialmente en continuar su obra teórica (aunque intentado por todos los medios hacerse mientras un hueco en el mundo de la escena), y así nació lo que él consideraba como el complemento de su *Traité*, el *Nouveau système de musique théorique* (1726). Sus primeros y perdurables éxitos en la escena (*Hippolyte et Aricie*, 1733; *Les Indes galantes*, 1735; y *Castor et Polux*, 1737) no impidieron una nueva aportación a los fundamentos teóricos de la armonía, objetivo del texto titulado *Génération harmonique* (1737), precedido por otro mucho más práctico, la *Dissertation sur les différents méthodes d'accompagnement* (1732).

Aunque ya antes de 1750 había publicado alguna que otra carta en respuesta a las críticas sobre sus obras teóricas o musicales, fue a partir de mediados de siglo cuando empieza la polémica más importante a la que tuvo que enfrentarse, y que lo enfrentará con algunos de los enciclopedistas, como luego veremos. El primer texto de esta época final es la *Mémoire, ou l'on expose les fondements du Système de musique théorique et pratique de M. Rameau*, escrito presentado en 1749 a los miembros de la Academia de las Ciencias, seguido por la *Démonstration du principe*

de l'harmonie (1750), redactado en colaboración con Diderot y considerado quizá su mejor trabajo teórico. El propio d'Alembert hizo el elogio de las ideas teóricas de Rameau en 1752 redactando los *Éléments de musique théorique et pratique selon les principes de M. Rameau*. En sus años finales siguió publicando tratados (junto con otros escritos menores) sin desmayo, a pesar de su avanzada edad, y así nacieron las *Observations sur notre instinct pour la Musique, et sur son Principe* (1754), el *Code de musique pratique* (1760) y las recientemente descubiertas *Verités également ignorées et intéressants tirées du sein de la nature* (c1764), con los que pone punto final a “un brillante logro con el que consolida las tradiciones heredadas en una teoría armónica unificada (aunque no del todo estabilizada)”, en palabras de Joel Lester, uno de los mayores expertos en teoría musical (Lester 2002: 753).

En este sentido hay que recordar que ya en su tiempo el *Traité de l'harmonie* obtuvo una buena recepción en los medios artísticos y científicos franceses, alcanzando pronto más allá de sus fronteras. Por su parte, la bibliografía moderna en torno a la aportación de Rameau como tratadista en el marco de la teoría musical no se ha quedado corta, y sigue creciendo con los años. En la bibliografía final se observan por una parte varias biografías, la última de las cuales es de este mismo año (Beaussant, Bouissou, Girdlestone, Malignon, Rousset, Sadler & Cohen), así como varias monografías y artículos dedicados en exclusiva a su obra teórica (el resto de los títulos), lo que muestra un interés sostenido por la figura del compositor y por su importante contribución teórica. En las siguientes líneas haremos un recorrido sucinto a través de los principales tratados y sus aportaciones, con el fin de ofrecer una panorámica del pensamiento del gran autor francés en el marco de su tiempo y en relación con su obra, de la mano de los mayores expertos en teoría musical (Joel Lester) y, en particular, en la obra teórica del propio Rameau (Christensen o Sadler, entre otros).

Antecedentes

“Aunque Rameau propuso algunas ideas originales, la mayor parte de la teoría que recogen los tratados que publicó entre 1722 y 1760 consistió en una reformulación y una combinación de conceptos existentes desde mucho tiempo atrás en una perspectiva armónica y direccional única” (Lester 2002: 753). No se trata de quitar méritos a nuestro autor, para empezar, sino de utilizar la perspectiva adecuada para apreciar mejor la ingente labor que llevó a cabo en sus tratados. Así, Lester nos recuerda que teóricos como O. S. Harnish (c. 1568-1623) y J. Lippius (1585-1612) ya precedieron a Rameau en el reconocimiento de una conexión entre la posición “fundamental” y las inversiones de un acorde, pero ningún teórico antes del músico francés dio el paso de afirmar la *equivalencia funcional* entre tales acordes. Por otro lado, las tradiciones del bajo continuo barroco ya incluían el uso de lo que luego se llamó “inversión”, como se ve en autores como F. Champion (1716), quien estableció reglas para el empleo del acorde adecuado según la posición del bajo en la escala. Además, autores como Vicentino (1555) o Zarlino (1558) ya reconocieron las expectativas de resolución creadas por ciertas combinaciones de sonidos, lo que

después se denominó “cadencia”. La diferencia entre los modos mayor y menor ya fue también teorizada por el mencionado Lippius, quien además acuñó el término *triadis* (Lester 2002: 758). La capacidad generadora de un sonido fundamental, por último, ya fue entrevista por Descartes o Mersenne, aunque el “descubrimiento” de la serie armónica fue obra de Joseph Sauveur a comienzos del s. XVIII. “Todas estas nociones emergieron en el curso de los ss. XVII y XVIII en el seno de diferentes tradiciones prácticas, pedagógicas y de teoría especulativa. Lo que se necesitaba era alguien que unificara estas nociones dentro de un único sistema de teoría armónica. Este fue el mérito de Rameau” (Lester 2002: 759).

Panorámica

El *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (1722) inaugura la obra teórica de un compositor que ejemplifica como casi ningún otro las aspiraciones de la Ilustración dieciochesca, al intentar codificar la compleja práctica musical de su época —de la que él mismo era uno de los más insignes representantes— en un sistema racional basado en principios científicos. Lo deja muy claro en el Prefacio: “En una palabra, las luces de la razón, disipando así las dudas que la experiencia puede hacer surgir en todo momento, serán seguros garantes del éxito que se podrá alcanzar en este Arte [...] No basta pues sentir los efectos de una Ciencia o de un Arte; es necesario concebirlos de forma que puedan ser inteligibles” (Rameau 1722: Prefacio). El Libro I del *Traité* está dedicado a demostrar cómo las divisiones de una simple cuerda justifican la existencia de las consonancias básicas de octava, quinta y tercera, que a su vez generan tanto el acorde tríada como el acorde de séptima, origen de todos los acordes (gracias a la inversión y otros procesos). Es en este primer bloque en el que autores como Zarlino, Descartes, Desermes o Pardie son profusamente citados por Rameau, ya sea para apoyarse en sus opiniones o, en muchos casos, para rebatir sus argumentos. El Libro II se centra en la definición de bajo fundamental (*basse fondamentale*), uno de los conceptos básicos de la teoría armónica de Rameau, que consiste en esencia en una línea de bajo ficticia que muestra los sonidos generadores de los acordes de una sucesión dada. Por otro lado, la fuerza de la disonancia, causa primera del movimiento armónico, explica el paso de un acorde a otro y conduce a los diferentes tipos de cadencia (perfecta, irregular [*plagal*] y rota). El despliegue del bajo fundamental de una sucesión armónica muestra entonces que en realidad sólo se emplea un número limitado de movimientos cadenciales basados esencialmente en intervalos de quinta y tercera (Fig. 1), y su presencia “proporciona la sensación de tonalidad y, en última instancia, de coherencia tonal a causa de la similitud entre los movimientos de fundamentales y la direccionalidad de las cadencias” (Lester 2002: 760).

Resulta chocante (para nuestra mentalidad) la inclusión en este bloque de capítulos de teoría elemental dedicados al compás o a los intervalos, junto con otros centrados en los compases y movimiento particular de los diversos aires de danza, en cómo poner música a un texto o en el diseño melódico, la imitación y la fuga. El Libro III se titula *Principios de composición*, y en él amplía el espectro de acordes posibles mediante el empleo de la disonancia y de las suspensiones, introduce una moderna visión centralizada de la tonalidad que admite —además de la tónica principal (*ton régnant*)— tonalidades pasajeras o secundarias y explica también la modulación, aplicando finalmente estos conocimientos a la escritura a dos y más voces, a la preparación y resolución de las disonancias y a la justificación de los acordes de 2ª y de 5ª aumentada, de 7ª mayor, de 9ª y hasta de



Fig. 1

11ª, analizando finalmente una fuga propia como ejemplo. El Libro IV está dedicado a los Principios de Acompañamiento, y se vuelca desde el comienzo en las fórmulas empleadas en el bajo continuo y en la realización de los acordes así indicados, una práctica esencial tanto al propio aprendizaje de la música durante casi dos siglos como al propio sonido de la música barroca, inconcebible sin ese típico fondo armónico de órgano o clave, sumado a un bajo tocado habitualmente por el violonchelo, en el que se apoyan las voces y partes instrumentales superiores.

En los tratados que siguieron al *Traité* Rameau introduce varias novedades, como consecuencia directa de hallazgos científicos de la época. Por un lado, consciente de los descubrimientos en el campo de la física de los sonidos de Joseph Sauveur, propuso como principio generador de los acordes la serie de armónicos generada por los cuerpos sonoros en vibración (*corps sonores*). Así ocurre en el *Nouveau système de musique théorique* (1726). En este mismo tratado, así como en la *Génération harmonique* (1737), asume un papel mucho más importante para la función de subdominante, mediante la progresión geométrica 1:3:9, a la que denomina *triple proportion*, ya que cada sonido es el tercer armónico del anterior. Si fa fuera el primer armónico de una serie, el do sería el tercero y el sol el noveno. Esto le permite proponer una organización tonal basada en una tónica rodeada por una quinta superior (la dominante) y una quinta inferior (la subdominante), donde estos dos últimos acordes incluyen una tercera añadida por encima (la dominante) y por debajo (la subdominante), para formar en ambos casos acordes de séptima, lo que puesto a lo largo de una línea muestra una simetría perfecta en torno al acorde de tónica (Fig. 2). De esta forma se refuerza el papel del cuarto grado, que en su uso habitual se construye sobre el fa y se considera que tiene una 6ª añadida (*sixte ajoutée*) cuando resuelve como cadencia irregular (plagal) en la tónica, mientras que dicha sexta se puede entender como el sonido fundamental del acorde en su construcción teórica y en su resolución sobre la dominante. Con todo ello Rameau traslada el principio gravitacional de Newton —cuyas teorías fueron conocidas en Francia en la década de 1730— al acorde de tónica, que “atrae” tanto al acorde de dominante como al de subdominante a su órbita para proporcionar la sensación de tonalidad. Con la primacía de estas tres funciones se está adelantando además en casi dos siglos al concepto de “funciones básicas” que Hugo Riemann establece en sus escritos sobre armonía a finales

del s. XIX y comienzos del s. XX.

La existencia de estas funciones primarias permitió a Rameau profundizar en las relaciones entre la escala diatónica y la tonalidad, y así en su *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750, escrita en colaboración con Diderot) “utilizó estas nuevas ideas para mostrar los orígenes de la escala mayor en la armonía [...] argumentando que la escala (la melodía) se origina en la armonía, y no al revés” (Lester 2002: 769). De esta forma, con los descubrimientos de Sauveur nuestro autor pudo dar entrada abiertamente a la “Naturaleza” —una palabra clave en el pensamiento de la Ilustración— en sus teorías, y al poder deducir de un cuerpo en vibración lo que antes tenía que hacer a partir de las divisiones de un monocordio “redefinió la misma base de su teoría armónica, cambiando en esencia de un sistema deductivo cartesiano a un sistema empírico newtoniano” (Lester 2002: 770). Poco después, confirmando estas nuevas tesis de forma más radical, escribió lo siguiente en el prefacio de las *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754): “Para juzgar plenamente los efectos de la música, hace falta estar en un puro abandono de sí mismo, buscando la relación con el Principio por el cual se es afectado. Este Principio es la Naturaleza misma, ya que es de ella de la que tenemos ese sentimiento que nos mueve en todas nuestras operaciones musicales, otorgándonos un don que se puede llamar *Instinto*: consultémosla en nuestros juicios, veamos cómo nos desvela sus misterios antes de pronunciarlos” (Rameau 1754: III-IV).

En sus últimos tratados, especialmente en el *Code de musique pratique* (1760), su último y más completo tratado de composición, suavizó en gran medida los aspectos más rigurosos de la estructura de su teoría, otorgando más flexibilidad en las reglas que rigen el movimiento del bajo fundamental, y aceptando el temperamento igual como una necesidad de la razón y del gusto. En este sentido hay que recordar que Rameau “nunca fue un teórico tan obstinado como para despreciar su propia musicalidad intuitiva. A lo largo de sus escritos invoca continuamente el “juicio del oído” para resolver discrepancias dentro de su teoría, aunque esto significara reelaborar o abandonar varios de sus argumentos” (Sadler & Christensen 2001: 796).

Polémicas

A lo largo de su dilatada carrera, Rameau se vio envuelto en varias disputas con compositores, filósofos y científicos. La mayoría de ellas tuvo su origen en las ideas vertidas en sus tratados, y la consecuencia fue un importante corpus de cartas, artículos y opúsculos publicados en periódicos, aunque en algunos casos la respuesta de nuestro compositor se publicó en forma de libro. Veamos ahora un resumen de las mismas, dejando para el final la parte más positiva de su herencia intelectual y musical.

Las controversias iniciales, a raíz de la publicación de teoría del bajo fundamental, quedaron en un breve intercambio de cartas que empezó en 1729 y se cerró en poco tiempo (nos es desconocido el músico implicado, pero las evidencias apuntan a Michel Pignolet de Montéclair). Más agria con el paso de los años se tornó la disputa con su antiguo amigo el sacerdote jesuita, matemático, físico y escritor científico Louis-Bertrand Castel, quien en su momento había recibido con entusiasmo el *Traité de l'harmonie*. Sin embargo, tras la lectura del *Nouveau système de musique théorique*

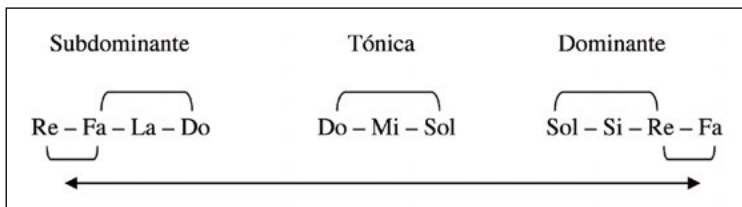


Fig. 2

cambió bastante sus opiniones, y tras un intercambio de cartas, la publicación de un artículo de Castel en 1735 tuvo como consecuencia la airada y sarcástica respuesta de un indignado Rameau en 1736, lo que puso punto final a su relación.

El primer enfrentamiento con Jean-Jacques Rousseau, músico aficionado además de filósofo y escritor, tuvo un origen puramente musical, a raíz del estreno en 1745 de una ópera de este autor que fue criticada ferozmente por Rameau, lo que le granjeó el rencor permanente del escritor. La continuación llegó cuando Diderot y d'Alembert, editores de la naciente *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences*, encargaron al escritor-músico la redacción de los artículos musicales de la misma, lo que inició una serie de réplicas de Rameau entre 1755-1757 criticando los errores que contenían dichos artículos (entre ellos la afirmación de la primacía de lo melódico sobre lo armónico, típica de un músico muy cercano a la ópera italiana como Rousseau).

A esto se añadiría finalmente el desencuentro con d'Alembert cuando éste criticó algunos aspectos teóricos de la obra de Rameau (su insistencia en la prioridad metafísica y en la validez científica del *corps sonore*), dando comienzo a otra agria controversia con quien fuera su mentor ante la Academia. Una de las consecuencias fue que no llegó nunca a ser admitido en la Real Academia de las Ciencias, como era su ferviente deseo. Otra es una abundante bibliografía ya en su tiempo y actualmente sobre esta apasionante querrela intelectual entre los filósofos enciclopedistas y el compositor que aspiraba a ser considerado como tal.

Legado

“Si bien Rameau no consiguió su deseo de sistematizar completamente la teoría de la armonía, su *basse fondamentale* fue sin embargo una convincente ayuda para los músicos y se convirtió, a final de siglo, en el paradigma pedagógico dominante a lo largo de toda Europa” (Sadler & Christensen 2001: 796). En efecto, ya la publicación del *Traité* en 1722 le granjeó a Rameau una enorme reputación dentro y fuera de Francia, acrecentada con el *Nouveau système* (1726), que ya alcanzó los círculos científicos londinenses, así como a teóricos como Heinichen y Lampe. Pero fue sin duda a mediados de siglo cuando su fama se extendió por gran parte de Europa, gracias en primer lugar a los *Éléments...* publicados por d'Alembert en 1752, un tratado que recogía con claridad y elegancia las ideas de Rameau. Una de las primeras traducciones la realizó su admirador alemán F. W. Marpurg (1757), otro gran teórico conocido por su tratado sobre la fuga. Su correspondencia incluía, entre otros, a Leonhard Euler (Berlín), Christian Wolff (Halle), al Padre Martini (Bolonia) y en Francia a Charles Batteux.

Tras la muerte de Rameau, el valor práctico del *basse fondamentale* se consolidó en la enseñanza de la composición y del análisis, como se observa en autores tan diversos como Kirnberger, Nichelmann, Mozart o Albrechtsberger, e influyó incluso en la teoría de las funciones armónicas de Hugo Riemann. “La teoría armónica consiguió un status científico que atrajo la atención de hombres de ciencia, matemáticos y filósofos de la época. Muy pocas veces vez ha estado la teoría (o incluso la música) tan cerca del centro del discurso cultural en esta profunda síntesis de propuestas especulativas y prácticas” (Lester 2002: 774).

BIBLIOGRAFÍA

BERNARD, Jonathan W., 1980. "The Principles and the Elements: Rameau's Controversy with D'Alembert". *Journal of Music Theorie* 24/1, pp. 37-62.

BEAUSSANT, Philippe (ed.), 1983. *Rameau de A à Z*. Fayard: Paris, 1983.

BOUISSOU, Sylvie, 2014. *Jean-Philippe Rameau*. CNRS Editions.

CAMPION, François, 1716. *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves*. Estienne Roger, Paris.

CHANDLER, B. Glenn, 1975. *Rameau's "Nouveau Système de Musique Théorique": An Annotated Translation with Commentary*. Doctoral dissertation. Indiana University.

CHRISTENSEN, Thomas, 1987. "Eighteenth-Century Science and the *Corps Sonore*: The Scientific Background to Rameau's Principle of Harmony". *Journal of Music Theory* 31, pp. 23-50.

— 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis n° 4.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond, 1752. *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. Dvid l'aîné, Le Breton & Durand, Paris.

ESCAL, Françoise, 1984. "D'Alembert et la théorie harmonique de Rameau". *Dix-huitième siècle*, n°16, pp. 151-162.

GIRDLESTONE, Cuthbert, 1969. *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*. New York: Dover Publications

GRANT, C.P., 1977. "The Real Relationship between Kirnberger's and Rameau's 'Concept of the Fundamental Bass'". *Journal of Music Theory* 21/3.

JACOBI, Erwin R., 1967-72. *Jean Philippe Rameau: Complete Theoretical Writings*. American Institute of Musicology.

KINTZLER, Catherine, 1983. *Jean-Philippe Rameau: Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris: Le Sycamore.

— 2000. *Jean-Philippe Rameau*. Paris: Minerve.

LESTER, Joel, 1989. *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*. Stuyvesant, NY: Pendragon.

— 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

— 2002. "Rameau and eighteenth-century harmonic theory". *The Cambridge History of Western Music*. Christensen, Thomas (ed.), pp. 753-777.

MALIGNON, Jean, 1960. *Rameau*. Paris: Le Seuil.

ROUSSET, Christophe, 2007. *Jean-Philippe Rameau*. Paris: Actes Sud/Classica.

SADLER, Graham & COHEN, Albert, 1986. *French Baroque Masters: Jean-Philippe Rameau*. The New Grove Composer Biography Series. New York: W. W. Norton & Company.

SADLER, Graham & CHRISTENSEN, Thomas, 2001. "Rameau, Jean-Philippe". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited.

SAINT LAMBERT, M., 1707. *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*, 1707.

A esta lista se deben añadir no menos de 12 tesis doctorales dedicadas en sentido amplio a su obra teórica. En la página web dedicada al compositor (<http://jp.rameau.free.fr/>) se puede consultar esta información.

Relación de los principales escritos teóricos de Rameau

Año	Título	Editorial
1722	<i>Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels</i>	Ballard, Paris
1726	<i>Nouveau Système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'harmonie</i>	Ballard, Paris
1732	<i>Dissertation sur les différents methódes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue; avec le plan d'une nouvelle methode, établie sur une mécanique des doigts, qui fournit la succession fondamentale de l'harmonie: et a l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique</i>	Boivin & Le Clair, Paris
1737	<i>Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique</i>	Prault, Paris
1750	<i>Démonstration du principe de l'harmonie, servant de basse à tout l'art musical théorique & pratique</i> [en colaboración con Diderot]. Approuvé par messieurs de l'Académie Royale des Sciences, & dédiée à Monseigneur le Comte d'Argenson, Ministre & Secrétaire d'Etat	Durand & Pissot, Paris
1752	<i>Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie</i>	Durand-Pissot, Paris
1754	<i>Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe; où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art</i>	Prault, Paris
1760	<i>Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin & l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les Instruments qui en sont susceptibles, & pour le prélude: avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore</i>	Imprimerie Royale, Paris
c1764	<i>Verités également ignorées et interessants tirées du sein de la nature</i>	Paris

Artículos, cartas, observaciones y respuestas (selección)

Año	Título	Editorial
1729	"Examen de la conférence sur la musique"	Mercure de France
1730	"Observations sur la méthode d'accompagnement pour le clavecin et la règle d'octave"	Mercure de France
1730	"Plan abrégé d'une nouvelle méthode d'accompagnement"	Mercure de France
1731	"Lettre de M. a M. sur la musique"	Mercure de France
1736	"Lettre au Père Castel"	Journal de Trévoux
1749	"Lettre de Rameau à M. de Sainte Albine sur Platée"	Mercure de France
1749	<i>Mémoire, ou l'on expose les fondements du Système de musique théorique et pratique de M. Rameau</i> [en colaboración con Diderot]	
1752	<i>Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie</i>	Durand-Pissot, Paris
1752	"Réflexions sur la manière de former la voix"	Mercure de France
1752	"Lettre de Monsieur Rameau à l'auteur des Éléments"	Mercure de France
1753	"Extrait d'une réponse de Monsieur Rameau à M. Euler sur l'identité des octaves d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas été soupçonnées"	Mercure de France
1755	<i>Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie</i>	Jorry, Paris
1756	<i>Suite des erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie</i>	Paris
1757	<i>Réponse de M. Rameau à M. M. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement</i>	Jorry, Paris
1760	"Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique, insérées dans les articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie"	Paris
1762	"Lettre aux Philosophes"	Journal de Trévoux
1762	"Réponses à la lettre de Monsieur d'Alembert"	Mercure de France
1762	<i>Origine des Sciences, avec une controverse sur le même sujet</i>	Imprimerie Royale, Paris