

Œ U V R E S

COMPLETTES

DE J. J. ROUSSEAU.

# Œ U V R E S

COMPLETTES

DE J. J. ROUSSEAU,

CITOYEN DE GENÈVE.

NOUVELLE ÉDITION.

TOME VINGT-SEPTIÈME.

---

A P A R I S ,

chez { DÉLIN, Libraire, rue St. Jacques, n°. 26.  
CAILLE, rue de la Harpe, n°. 150.  
GRÉGOIRE, rue du Coq St. Honoré.  
VOLLAND, quai des Augustins, n°. 25.

1793.

# MÉLANGES.

TOME SIXIÈME.

TRAITÉS  
SUR LA  
MUSIQUE.

# PROJET

CONCERNANT

DE NOUVEAUX SIGNES

POUR

# LA MUSIQUE.

*Lu par l'auteur à l'académie des sciences ,  
le 22 août 1742.*

**C**E projet tend à rendre la musique plus commode à noter , plus aisée à apprendre et beaucoup moins diffuse.

Il paraît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères et non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la musique ordi-

## 6 PROJET CONCERNANT

naire, en avaient presque tous les inconvéniens; aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêché d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais inconvéniens de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, etc. donne une foule de signés et de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers, de façon que l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens , remédiera aussi à l'autre ; et dès qu'on aura inventé des signes équivalens , mais plus simples et en moindre quantité , ils auront par-là même plus de précision et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il est avantageux outre cela que ces signes soient déjà connus , afin que l'attention soit moins partagée , et faciles à figurer afin de rendre la musique plus commode.

Il faut pour cet effet considérer deux objets principaux , chacun en particulier. Le premier doit être l'expression de tous les sons possibles ; et l'autre , celle de toutes les différentes durées , tant des sons que de leurs silences relatifs , ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre ou tous ensemble , ou successivement , il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental , pourvu que ce son soit nettement exprimé , et que la relation soit facile à connaître. Avantages que n'a déjà point la musi-

### 3 PROJET CONCERNANT

que ordinaire où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-temps étudiés.

Prenant *ut* pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression de sept sons naturels, *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, par les sept chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des sept sons il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la résoudre, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave qui est au-dessus et qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave, et ce point une fois placé, c'est un indice que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruisse, devront être

prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré.

Au contraire si je veux passer à l'octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure, et quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une octave, mais à chaque point vous passez dans une octave différente de celle où vous êtes par rapport au son fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainsi se trouve bien dans la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers du mot d'octave qu'abusivement et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'est composée que de 7 notes, le 1 d'en-haut

qui commence une autre octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la transposition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs et celui de la médiate dans les tons mineurs, peut, par conséquent être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique, et pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimerait cette corde sur le clavier dans l'ordre naturel; c'est-à-dire, que le chiffre de la marge, qu'on peut appeler la clef, désigne la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans les tons majeurs et médiate dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connaissance de cette clef n'est que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes, c'est-à-dire, que l'art de solfier toute musique possible consiste précisément à connaître sept caractères uniques et invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de position, ce qui me paraît plus facile que cette multitude de transpositions et de clefs qui, quoiqu'ingé-

niusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté, qui naît de l'étendue du clavier et des différentes octaves où le ton peut être pris, se résout avec la même aisance. On conçoit le clavier divisé par octaves depuis la première tonique; la plus basse octave s'appelle A, la seconde B, la troisième C, etc. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante à l'octave dans laquelle se trouve la première note de cet air, sa position précise est connue, et les points vous conduisent ensuite par-tout sans équivoque. De-là découle encore généralement et sans exception le moyen d'exprimer les rapports et tous les intervalles, tant en montant qu'en descendant, des reprises, et des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) et l'octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons et des intervalles naturels à chaque mode, et de la manière de les trouver sur leurs instru-

mens : il en résultera , au contraire , cet avantage important , qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs , un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas , suivant le besoin , que de les jouer sur leur ton naturel , ou , s'il s'y trouve quelque peine , elle dépendra uniquement de l'instrument et jamais de la note qui , par le changement d'un seul signe , représentera le même air sur quelque ton que l'on veuille proposer ; de sorte , enfin , qu'un orchestre entier , sur un simple avertissement du maître , exécuterait sur le champ en *mi* ou en *sol* une pièce notée en *fa* , en *la* , en *si* bémol ou en tout autre ton imaginable : chose impossible à pratiquer dans la musique ordinaire , et dont l'utilité se fait assez sentir à ceux qui fréquentent les concerts. En général , ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel , est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique. Car si les noms des notes ont quelque utilité réelle , ce ne peut être que pour exprimer certains rapports , certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or , dès que le ton change , les rapports des sons et la progression changeant aussi , la raison dit qu'il faut de même changer les noms

des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton , sans qu'on renverse le sens des noms , et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir , qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa* , ou du *si* à l'*ut* , excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi* , l'intervalle de *si* à l'*ut* , ou du *mi* au *fa* , est toujours d'un ton et jamais d'un demi-ton. Donc au-lieu de conserver des noms qui trompent l'esprit et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude , il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu , au lieu d'être contradictoire , annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or , tous les rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés dans le majeur , tant en montant qu'en descendant , dans l'octave comprise entre deux *ut* suivant l'ordre naturel , et dans le mineur , dans l'octave comprise entre deux *la* , suivant le même ordre en descendant seulement. Car , en montant , le mode mineur est assujéti à des affections différentes , qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie , lesquelles

ne sont pas aujourd'hui de mon sujet , et qui ne font rien au système que je propose.

J'en appelle à l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner par les noms primitifs , des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde , au moyen de la-transposition , pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue et nécessaire habitude de lire les bémols et les dièses des clefs qui font avec leur huit positions , quatre-vingts combinaisons inutiles et toutes retranchées par ma méthode.

Il s'ensuit de-là que les principes qu'on donne pour jouer des instrumens ne valent rien du tout , et je suis sûr qu'il n'y a pas un bon musicien , qui , après avoir préludé dans le ton où il doit jouer , ne fasse plus d'attention dans son jeu au degré du ton où il se trouve , qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux écoliers à bien connaître les deux modes et la disposition régulière des sons convenables à chacun , qu'on les exerce à préluder en majeur et en mineurs sur tous les sons de l'instrument, chose qu'il faut toujours savoir , quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma musique entre les mains , j'ose répondre qu'elle ne les embarrassera pas un quart-d'heure.

On serait surpris si l'on faisait attention à la quantité de livres et de préceptes qu'on a donnés sur la transposition ; ces gammes , ces échelles , ces clefs supposées font le fatras le plus ennuyeux qu'on puisse imaginer , et tout cela , faute d'avoir fait cette réflexion très - simple que , dès que la corde fondamentale du ton est connue sur le clavier naturel , comme tonique , c'est-à-dire , comme *ut* ou *la* , elle détermine seule le rapport et le ton de toutes les autres notes , sans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton , il faut expliquer les altérations accidentelles des sons qui s'y présentent à tout moment.

Le dièse s'exprime par une petite ligne qui croise la note en montant de gauche à droite. *Sol* diésé , par exemple , s'exprime ainsi ♯ , *fa* diésé ainsi ♯. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant ♭ , ♮ , et ces signes plus simples que ceux qui sont en usage , servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse et du bémol , et dès