

Jean-Jacques Rousseau  
PROJET CONCERNANT DE NOUVEAUX SIGNES POUR LA MUSIQUE  
in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 8, in-4°

édition en ligne [www.rousseauonline.ch](http://www.rousseauonline.ch)  
version du 7 octobre 2012

<http://www.rousseauonline.ch/Text/projet-concernant-de-nouveaux-signes-pour-la-musique.php>



JEAN JACQUES ROUSSEAU

PROJET CONCERNANT  
DE NOUVEAUX SIGNES POUR LA  
MUSIQUE

[1741/ août 1742; l'Académie de sciences de Paris, Dossier Rousseau; Bibliothèque de Neuchâtel, ms. R. 57; Œuvres posthumes de J. J. Rousseau, Genève, 1781; le Pléiade édition, t. V, pp. 127-154 == Du Peyrou/Moultou 1780-1789 quarto édition; t. VIII, pp. 215-232.]

[219]

PROJET CONCERNANT  
DE NOUVEAUX SIGNES  
POUR LA MUSIQUE.

Lu par l'Auteur a l'Académie des Sciences,  
le 12 Août 1741.

Ce projet tend à rendre la Musique plus commode à noter, plus aisées à apprendre & beaucoup moins diffuse.

Il paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems 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'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donne souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire en avoient presque tous les inconvéniens, aucun que je fâche, n'a jusqu'ici touche le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borne des Musiciens ordinaires les ait empêché d'embrasser [220] un plan général & raisonne, & de sentir les vrais inconvéniens de

leur art de la perfection actuelle duquel d'ailleurs pour l'ordinaire très entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarrés, de mesures simples & 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, &c. donne une foule de signes & de combinaisons, d'où résultent deux inconvénients principaux, l'un d'occuper un trop grand & l'autre de surcharger la mémoire des écoliers, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la: difficulté est toute dans l'observation des règles & non dans l'exécution du chant.

Le moyen, qui remédiera à l'un de ces inconvénients, remédiera aussi à l'autre; & dès qu'on aura inventé de signes équivalents, mais plus simples & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de précision & 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, & 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; & l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvements.

[221] Comme la Musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se sont 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, & que la relation soit facile à connaître. Avantages que n'a déjà point la Musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, & où tous les rapports des notes ont besoin d'être longtemps étudiés.

Prenant ut pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, ut re mi fa sol la si par les 7 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 & 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, & 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 [222] le détruisent, devront être prises dans l'étendue de cette Octave supérieure où je suis entre.

Au contraire si je veux passer a l'Octave qui est au-dessous de celle ou 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, & quand vous changeriez d'Octave a chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois Octaves tout d'un coup ou successivement, la regle est toujours générale, & vous n'avez qu'a mettre autant de points au-dessous que ou vous avez d'Octaves a descendre ou a monter.

Ce n'est pas a dire qu'a chaque point vous montiez ou descendiez d'une Octave, mais a chaque point vous passez dans une Octave différente de celle ou 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 & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'est composée que de notes, l'i 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 & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; & pour la designer, il suffira de mettre a la marge le chiffre qui exprimerait cette corde sur le clavier dans l'ordre naturel; [223] c'est-à-dire, que le chiffre de la marge qu'on peut appeller la clef, désigne la touche dit clavier qui doit s'appeller ut & par conséquence être tonique dans les tons majeurs & médiante dans les mineurs. Mais a le bien prendre, la connoissance de cette clef n'ont que pour les instrumens, 7 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 a connoître sept caracteres uniques & invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de position, ce qui me paroît plus facile que cette multitude de transpositions & de clefs qui, quoi qu'ingénieusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier & des différentes Octaves ou 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, &c. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante a l'Octave dans laquelle se trouve la première note de cet air, sa position précise est connue, & les points vous conduisent ensuite par-tout sans équivoque. De-la, découle encore généralement & sans exception le moyen d'exprimer les rapports & tous les intervalles tant en montant qu'en descendant des reprises & des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) & [224] 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 & des intervalles naturels a chaque mode, & de la maniere de les trouver sur leurs instrumens: 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 & jamais de la note qui, par le changement d'un seul signe, représentera le même air sur quelque ton l'on veuille proposer; de sorte, enfin, qu'un Orchestre entier sur un simple

avertissement du maître, exécuteroit sur le champ en mi ou en sol une piece notée en sa, en la, en si bémol ou en tout autre ton imaginable; chose impossible a pratiquer dans la Musique ordinaire & dont l'utilité se fait assez sentir a ceux qui fréquentent les Concerts. En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel, est peut-être ce qu'il y a de plus mal imagine 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, des que le ton change, les rapports des sons & 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 quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec [225] celles des sons. Le passage du mi au fa, ou du si a 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 du si à l'ut, ou du mi au fa est toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc au lieu de conserver des noms qui trompent l'esprit & 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 exprimes dans le majeur, tant en montant qu'en descendant, dans l'Octave comprise entre deux ut, suivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'Octave comprise entre deux la, suivant le même ordre en descendant seulement. Car, en montant, le mode mineur est assujetti a des affections différentes qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, & qui ne sont rien au système que je propose.

J'en appelle a l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner par les noms primitifs des airs qu'ils chantent avec toute la facilite du monde, au moyen de la transposition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue & nécessaire habitude de lire les bémols & les dièses des clefs qui sont avec leurs huit positions, quatre-vingt combinaisons inutiles & 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, & je suis sur qu'il n'y a pas un bon Musicien qui, après avoir prélude dans le [226] ton ou il doit jouer, ne faite plus d'attention dans son jeu au degré du ton ou il se trouve, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux écoliers a bien connoître les deux modes & la disposition régulière des sons convenables a chacun, qu'on les exerce a préluder en majeur & en mineur 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 seroit surpris si l'on faisoit attention a la quantité de Livres & de préceptes qu'on a donnes sur la transposition; ces gammes, ces échelles, ces clefs supposées sont le fatras le plus ennuyeux qu'on puisse imaginer, & tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-simple que, des 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 & le ton de toutes les autres notes, sans égard a l'ordre primitif.

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

Le dièse s'exprime par une petite ligne qui croise la note en montant de gauche a droite. *Sol* diésé, par exemple, s'exprime ainsi X, *fa* diésé ainsi 4. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant XXX & ces signes plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore a montrer a l'œil le genre d'altération qu'il causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse [227] & du bémol, & des que les signes qui les expriment seront inhérens a la note, le bécarre deviendra entièrement superflu: je le retranche donc comme inutile; je le retranche encore comme équivoque, puisque les Musiciens s'en servent souvent en deux sens absolument opposes, & laissent ainsi l'ecolier dans une incertitude continuelle fur son véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique a une autre, il n'est question que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere a représenter ce qu'elle étoit dans le ton d'ou l'on sort, & ce qu'elle est dans celui ou l'on entre, ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui est au-dessus exprime la note la note dans le ton d'ou l'on sort, & celui de dessous représente la même note dans le ton ou l'on entre: en un mot le chiffre inférieur indique le nom de la note, & le chiffre supérieur sert a en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les sons imaginables en quelque ton que l'on puisse être ou que l'on veuille entrer. Il faut passer à présent à la seconde partie qui traite des valeurs des notes & de leurs mouvemens.

Les Musiciens reconnoissent au moins quatorze mesures différentes dans la Musique: mesures dont la distinction brouille l'esprit des écoliers pendant un tems infini. Or je soutiens que tous les mouvemens de ces différentes mesures se réduisent uniquement à deux; savoir, mouvement à deux tems & mouvement à trois tems; & j'ose défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puisse exprimer avec toute la précision [228] possible par l'une de ces deux mesures. Je commencerai donc par faire main-basse sur tous ces chiffres bizarres, réservant seulement le deux & le trois, par lesquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens possibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la mesure ne se confonde point avec ceux des notes, je l'en distingue en le faisant plus grand & en le séparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à présent d'exprimer les tems & les valeurs des notes qui les remplissent.

Un défaut considérable dans le Musique est de représenter comme valeurs absolues, des notes qui n'en ont de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations: car il est sur que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, &c. est déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la mesure ou elle se trouve, de-la vient qu'une noire dans une certaine mesure passera beaucoup plus vite qu'une croche dans une autre; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire; & de-la vient encore que les Musiciens de province, trompes par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout differens de ce qu'ils doivent être en s'attachant scrupuleusement à la valeur absolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois tems simples, beaucoup plus vite qu'une autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du Compositeur, & de quoi les opéra présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs, la division sous-double des notes & de leurs valeurs, telle qu'elle établie, ne suffit pas pour tous les cas, [229] & si, par simple, je veux passer trois notes égales dans un tems d'une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut, ou que le Musicien le devine, ou que je l'en instruisse par un signe étranger qui fait exception à la règle.

Enfin, c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les tems; il arrive de-la que dans le milieu d'une grande mesure, l'ecolier ne fait ou il en est, sur-tout lorsque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

La séparation de chaque tems par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité; chaque tems compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout, ce tems-là, & cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque tems, la chose n'est pas plus difficile. Diverses ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes & passez-les de sorte que tous les tems soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en, faudra trois, des tiers, celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire & deux croches, je considère ce tems comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, & les deux croches ensemble la seconde; [230] je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, &c.

Si l'on a une note qui remplisse seule une mesure entière, il suffit de la placer seule entre les deux lignes qui renferment la mesure, & par la même règle que je viens d'établir, cela signifie que cette note doit durer toute la mesure entière.

À l'égard des tenues, je me sers aussi du point pour les exprimer; mais d'une manière bien plus avantageuse que celle qui est en usage: car, au lieu de lui faire valoir précisément la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'est déterminée que par la place qu'il occupe, c'est-à-dire, que si le point remplit seul un tems ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce tems ou toute cette mesure; & si le point se trouve dans un tenu avec d'autres notes, il fait

nombre aussi bien qu'elles, & doit être compte pour un tiers ou pour un quart, suivant le nombre de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le verra par les exemples, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'Octaves, ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure; c'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de [231] me servir de signes extraordinaires, qui distrairoient l'attention & n'exprimeroient rien de plus que la simplicité des miens.

Les silences n'ont besoin que d'un seul signe. Le zéro paroît le plus convenable, & les règles que j'ai établies, à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue & qui ne soit résolue, en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Ce système renferme, sans contredit, des avantages essentiels par dessus la méthode ordinaire.

En premier lieu. La musique sera du double & du triple plus aisée à apprendre.

1. Parce qu'elle contient beaucoup moins de signes.

2. Parce que ces signes sont plus simples.

3. Parce que sans autre étude, les caractères mêmes des notes y représentent leurs intervalles & leurs rapports, au lieu que ces rapports & ces intervalles sont très-difficiles à trouver & demandent une grande habitude par la musique ordinaire.

4. Parce qu'un même caractère ne peut jamais avoir qu'un même nom, au lieu que dans le système ordinaire chaque position peut avoir sept noms différens sur chaque clef, ce qui cause une [232] confusion dont les écoliers ne se tirent qu'à force de tems, de peine & d'opiniâtreté.

5. Parce que les tems y sont mieux distingués que dans la musique ordinaire, & que les valeurs des silences & des notes y sont déterminées d'une manière plus simple & plus générale.

6. Parce que le mode étant toujours connu, il est toujours aisé de préluder & de se mettre au ton: ce qui n'arrive pas dans la musique ordinaire, ou souvent les écoliers s'embarrassent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton ou ils doivent chanter.

En second lieu, la musique en est plus commode & plus aisée à noter, occupe moins de volume; toute sorte de papier y est propre, & les caractères de l'imprimerie suffisant pour la noter, les compositeurs n'auront plus besoin de faire de si grands frais pour la gravure de leurs, pièces; ni les particuliers pour les acquérir.



Enfin les compositeurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins considérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie & leurs accords seroient connus par la seule inspection des signes & sans ces sauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, & que plusieurs n'atteignent jamais parfaitement.

*FIN.*