

NOUVEAU
SOLFÈGE,

PAR

L. LEFEBURE.



A VENISE,

Et se trouve A PARIS,

Chez CAILLEAU, Imprimeur-Libraire,
rue Saint-Severin.

1780.



NOUVEAU SOLFÈGE.

INTRODUCTION.

LES notes servent de lettres aux Musiciens. Avec des notes, ils écrivent un air, comme avec des lettres on écrit un discours. Sçavoir *solfier*, c'est sçavoir lire.

Jusqu'à présent on est parvenu difficilement à lire la Musique. En veut-on sçavoir la raison ? C'est qu'une même note change fréquemment de nom, & qu'un même nom peut, en outre, désigner des sons fort différens. (*Figures 1 & 2.*)

Tant d'équivoques, dès l'abord, sont faites pour rebuter. Aussi des gens habiles ont-ils

proposé plus d'une fois de réformer les noms & les notes, d'abolir même le papier réglé. Je ne suis pas de cet avis; les caractères en usage me paroissent, à beaucoup d'égards, mériter d'être conservés. D'ailleurs, en convenant qu'ils sont défectueux, j'ose affirmer que cette nouvelle méthode remédie à tous leurs inconvénients.

PREMIERE LEÇON.

CHACUN sçait qu'un son tout seul ne fait pas un air; mais que le passage d'un ton à un autre forme ce qu'on appelle un intervalle, & que la succession de plusieurs intervalles compose un air bon ou mauvais.

Or, le chant désigné d'ordinaire par ces syllabes connues :

ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,
renferme tous les intervalles reçus en Musique, & par conséquent c'est une gamme ou échelle applicable à tous les airs.

Il seroit curieux, mais il est impossible

de voix comment le gosier forme cette gamme. Vous pouvez seulement, au moyen d'une corde, soit de boyau, soit de métal, acquérir une idée suffisante des opérations de la voix.

EXPÉRIENCE.

Après avoir tendu médiocrement une corde, divisez-la comme dans la Planche, (*Figure 3.*) en 180 parties égales, puis pincez-la, elle rendra un son que vous pouvez nommer *ut*.

Interrompez ensuite le son, en plaçant un obstacle à la 160^e division, & pincez les $\frac{8}{9}$, autrement la grande longueur : vous aurez le son qui s'appelle *ut* & qu'on nomme *re*.

Interrompez le son à la 144^e division, vous aurez *mi*.

à la 135^e division, vous aurez *fa*.

à la 120^e division, ce sera *sol*.

à la 108^e division, ce sera *la*.

à la 96^e division, ce sera *si*.

à la 90^e, moitié de 180 *ut*, qui est l'octave ou répétition du premier *ut*.

On juge bien, d'après cette expérience , que la gamme se trouve plus grave ou plus aiguë, suivant que la corde divisée est plus ou moins longue , & que cependant les tons de la gamme sont justes entr'eux , dès qu'on a suivi la même division.

Mes leçons se rapporteront sans cesse à cette échelle invariable. Si la Musique est un labyrinthe , je ne connois que ce guide pour en sortir.

II. L E Ç O N.

GARDONS-nous, en général, d'attacher aux expressions un sens trop étendu. Les noms *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, signifient simplement ici 1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^e, & 8^e sons de la gamme. Quand on donne au 1^{er} le nom de *re*, *mi* devient le 2^e, *fa* le 3^e, ainsi du reste.

A quel propos, direz-vous, changer le nom du 1^{er} son de la Gamme ?

C'est qu'en effet, il est rare que dans un

air la gamme universelle demeure constamment sur le même son. Elle se place tour à tour sur chacun des propres sons qui la composent, & de-là retourne au 1^{er} d'où elle est partie ; comme un oiseau qui , voltigeant de branche en branche , reviendrait enfin à son nid ; c'est ce que les Musiciens appellent moduler.

Afin de rendre l'opération de la voix plus sensible , nous pourrions dire que moduler c'est changer de corde sonore : car , dès qu'un air , ayant commencé dans le ton d'*ut* , passe dans le ton de *sol* , on peut se figurer que la corde qui donnoit *ut* , est coupée à la division 120 , qui donnoit *sol* , & que cette nouvelle longueur , étant , à son tour , divisée en 180 parties , va donner , par une proportion pareille à la précédente , tous les sons de l'air , tant qu'il restera dans le ton de *sol*.

Pour dire la même chose en d'autres termes :

Si vous chantez la gamme connue , *ut* , *re* , *mi* , *fa* , *sol* , *la* , *si* , *ut* , vous êtes en *ut*.

Si montant d'*ut* au *sol* , (abstraction faite des notes) vous partez de ce *sol* , & répétez

la même Chanſon ſur les ſyllabes : *ſol, la, ſi, ut, re, mi, fa, ſol*, vous êtes en *ſol*.

Pour entonner toujours juſte, il n'eſt donc beſoin que de connoître le ton d'où l'on part & ceux par où l'on paſſe, afin de leur appliquer à-propos la gamme univerſelle. Je ne tarderai pas à enſeigner ce ſecret ; mais auparavant j'ai une obſervation très-importante à faire,

III^e. L E Ç O N.

LES Muſiciens diſtinguent deux modes, le *majeur* & le *mineur*.

C'eſt en majeur que vous chantez, lorsque vous entonnez la gamme univerſelle ; & ſoit que vous la montiez ou que vous la descendiez , vous êtes invariablement en majeur.

La gamme du mode mineur , au contraire , diffère non - ſeulement du majeur ; mais elle varie encore , ſuivant qu'on la descend ou qu'on la monte.

Cependant, à bien examiner ces différences, elles se réduisent presque à rien, vû l'analogie qui se trouve entre le mode mineur d'un ton, & le mode majeur d'un autre ton.

Par exemple: descendez la gamme universelle, dans le ton d'*ut*, vous aurez le mode majeur d'*ut*. (*Fig. 4*).

Mais, si, répétant les mêmes sons, vous descendez simplement d'un *la* à l'autre, vous aurez ce qu'on appelle gamme de mode mineur dans le ton de *la*, en descendant. (*Fig. 4*).

Voulez-vous avoir le mode mineur de *la* en montant? répétez les mêmes sons, *la, si, ut, re, mi*; puis entonnez la gamme universelle dans le ton de *la*, elle vous donnera juste les deux tons *fa* & *sol* qui restent. (*Fig. 5*).

D'où il est évident, que le mode mineur de *la* en descendant, se forme de celui d'*ut*, & qu'il est, en montant, simplement la gamme universelle, en partie dans le ton de *la*, en partie dans le ton d'*ut*.

Au surplus, retenez de mémoire une

gamme mineure , tant en montant qu'en descendant , ce qui n'est pas fort pénible ; elle vous servira d'échelle pour tous les airs qui sont en mode mineur , & rappelez-vous que la gamme universelle , qui est l'échelle par excellence , est celle de tous les airs qui sont en majeur.

IV^e. L E Ç O N.

TOUT de même qu'il faut connoître la position des clefs pour deviner le nom des notes , également il faut sçavoir la position des diesis & des bémols qui sont placés auprès de la clef , pour sçavoir quel est le ton de l'air : c'est-à-dire , quelle est la note qui représente le 1^{er}. son de la gamme universelle.

Vous savez qu'il y a trois clefs , celle d'*ut* se pose sur la 1^{re}. 2^{de}. 3^e. & 4^e. ligne.

Celle de *sol* sur la 1^{re}. & 2^{de}.

Celle de *fa* sur la 3^e. & 4^e. , toujours en partant de la ligne la plus basse.

On ne pose aucune clef sur la ligne la plus élevée.

Chaque clef donne son nom à la note placée sur la même ligne qu'elle. (Voyez à la Planche leur figure & leur position, Fig. 6).

Voici maintenant l'ordre invariable dans lequel les Musiciens posent auprès de la clef les dieses & les bémols.

1^{er}. 2^e. 3^e. 4^e. 5^e. 6^e. 7^e.

fa, ut, sol, re, la, mi, si pour les dieses, au rebours pour les bémols (Fig. 12).

si, mi, la, re, sol, ut, fa.

1^{er}. 2^e. 3^e. 4^e. 5^e. 6^e. 7^e.

Le dernier diese employé à la clef, indique toujours la première note de la gamme, autrement nommée, tonique. Elle ne peut qu'être immédiatement au-dessus, ou au-dessous du dernier diese.

Est-elle au-dessus? l'air est en majeur.

Est-elle au-dessous? l'air est en mineur, & il est décidément en mineur, toutes les fois que la première note au-dessous de la

tonique mineure, se trouve, tout-à-coup, altérée par un dièse accidentel.

Si la clef porte des bémols, appliquez le même raisonnement, non pas au dernier bémol qu'elle porte; mais au bémol qui, dans l'ordre prescrit ci-devant, suivroit ce dernier.

Je vais donner quelques exemples: supposons à la clef un seul dièse; ce dièse est pour *fa*, & l'air est en

sol majeur,
ou *mi* mineur;

mais, certainement en *mi* mineur, quand peu de mesures après, le *re* se trouve dièse. (Fig. 7).

La clef a-t-elle deux dièses? le dernier sera pour *ut*: l'air est en

re majeur,
ou *si* mineur;

mais, certainement en *si* mineur, quand le *la* se trouvera dièse, peu de mesures après. (Fig. 8).

Que la clef porte un bémol, il sera pour *fa*:

ajoutez, par simple supposition celui qui suivroit : c'est *mi* ; le ton de l'air est en

fa majeur,
ou *re* mineur,

& certainement *re*, dans le cas où *ut* se trouve dièse, peu de mesures après. (*Fig. 9*).

Y a-t-il deux bémols à la clef? le dernier sera pour *mi* ; ajoutez en un troisième, c'est *la* ; l'air est en

si majeur,
ou *sol* mineur,

& décidément en *sol*, quand peu de mesures après, le *fa* se trouve dièse. (*Fig. 10*).

V^e. L E Ç O N.

V O U S sçavez désormais, suivant cette règle, d'après les dieses ou bémols qui sont à la clef, quel est le ton général de l'air.

Voici, maintenant, la méthode pour trouver dans quel ton cet air passe.

Tout nouveau signe indique un nouveau ton.

Et toute suppression dudit signe , vous remet conséquemment dans le ton que ce signe vous faisoit quitter.

Si le nouveau signe n'interrompt point l'ordre plus haut prescrit, vous agissez d'après lui, comme s'il se trouvoit à la clef.

Mais si le nouveau signe interrompt l'ordre, il n'indique plus que la note au-dessus de lui pour tonique, & ce mode, au lieu d'être majeur, est pour lors mineur.

Il y a deux manières de ne pas interrompre l'ordre prescrit : 1°. quand le nouveau signe ne fait qu'effacer le dernier dièse ou bémol : 2°. quand il ajoute simplement le dièse, ou bémol d'après.

Il y a également deux manières d'interrompre cet ordre : 1°. quand le nouveau dièse ou bémol n'est point immédiatement celui qui devoit venir à la suite des autres. 2°. Lorsque le nouveau signe efface quel qu'un des dièses ou bémols qui sont à la clef, hors le dernier.

EXEMPLES de ces divers accidens.

Une clef porte 3 dieses, qui sont nécessairement, *fa, ut, sol* :

Vient un *sol* bémol accidentel. L'ordre prescrit se conserve; *ut* reste dernier diese: l'air est en *re* majeur, ou *si* mineur: premier Exemple.

Une clef porte ces mêmes 3 dieses, *fa, ut, sol*; puis vient un *re* diese accidentel. L'ordre se conserve encore; le dernier diese, c'est *re*, le ton de l'air est *mi* majeur, ou *ut* mineur: second Exemple..

Continuons de supposer ces 3 dieses, *fa, ut, sol*, & qu'un diese accidentel vienne à se présenter sur *mi*, on voit que, pour conserver l'ordre, il faudroit que *re* & *la* dieses eussent précédé ce *mi*; c'en est assez pour conclure que l'air est en *fa* seulement, & déterminément, en mineur de *fa*.

Enfin, ne sortant point de nos 3 dieses, supposons qu'il paroisse un bémol; ce bémol peut briser l'ordre de la clef, en effaçant ou *ut*, ou *fa*. Que faire ?

Dans cette occurrence, n'allez pas, suivant la règle relative aux *Figures 9 & 10*, ajouter, même par supposition, un nouveau bémol, & partir d'après lui; mais dites: je dois prendre pour guide le dièse qui vient après le dièse effacé: donc, si le bémol accidentel détruit *fa*, je pars d'*ut*, qui me donne *re* mineur. Si le bémol accidentel détruit *ut*, je pars de *sol*, & j'ai *la* mineur.

Toutes les fois qu'un dièse accidentel brise une clef portant des bémols, on n'a pas tant d'ouvrage à faire; ce dièse indique sur le champ au-dessus delui précisément la tonique mineure que l'on cherche.

Vous observerez que si la clef ne porte aucun dièse, ou aucun bémol, c'est précisément comme s'ils s'y trouvoient tous.

Par une suite naturelle de cette observation, lorsqu'après une pareille clef il se présente accidentellement un bémol; par exemple, sur un *mi*, ce bémol seroit censé effacer le *mi* dièse, qui est l'un des 7 dièses que nous pouvons supposer à la clef; & puisque cette suppression interrompt l'ordre prescrit, le dièse, d'après

d'après ce dièse effacé, indiquera une tonique mineure. Dans le cas présent, ce dièse seroit *si*, qui indiqueroit à l'instant *ut* pour tonique mineure.

VI. L E Ç O N.

HABITUEZ-VOUS à transporter de degrés en degrés votre gamme universelle, qui est majeure. Elevez-la d'abord de 5^{te} en 5^{te}: c'est-à-dire, faites-la passer successivement du ton d'*ut* aux suivans, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*, *fa*, *ut*; car, d'un ton à l'autre, il n'y a dans chaque gamme qu'un seul son différent de la précédente. (*Figure 11*).

Avec le tems, vous parviendrez à la transporter d'un degré au degré voisin; c'est-à-dire, vous passerez de *ut* à *re*, de *re* à *mi*, ainsi des autres.

D'après cette remarque, apprenez à choisir les transitions de ton les plus naturelles, pour élever & abaisser successivement votre gamme mineure, dont le 6^e & le 7^e son dif-

fèrent , suivant que l'on monte, ou que l'on descend cette gamme.

Enfin , habituez-vous non-seulement à chanter la même gamme sur tous les tons, mais encore à changer à la fois de ton & de mode.

La transition la plus facile d'un majeur à un mineur est, par exemple, celle d'*ut*, à *la*, celle de *la* à *fa*, & généralement d'un ton majeur quelconque, à son 3^e son au-dessous; car nous avons déjà vu qu'en descendant, c'étoit réellement la même chose.

Cette manière d'envisager la mélodie, conduit à juger sainement de son mérite.

On découvre aisément par elle dans les ouvrages des plus habiles Compositeurs, les loix stables de la nature constamment simple dans ses moyens, uniforme dans ses opérations, variée jusqu'au prodige dans ses effets.

Elle prouve aussi que l'homme de génie abuse la multitude, & s'abuse quelquefois lui-même, quand il nomme *heureuses licences*, de vraies beautés; car elles ne résultent jamais que de la plus parfaite observation de ces loix.

VII^e. L E Ç O N.

JE croirois cet ouvrage incomplet, si je n'y traitois de la mesure ; mais comme cette partie exige peu de préceptes & un peu plus de pratique, je dirai brièvement ce qu'on retrouve dans tous les élémens de Musique.

Une ronde est égale en durée à deux blanches : la blanche vaut deux noires : la noire, deux croches : la croche, deux doubles croches ; & la double croche, deux triples croches. (*Figure 13*).

Les mesures ne sont réellement qu'à 3 & à 4 tems. Le $\frac{6}{8}$ qui se bat à deux tems, est une espèce particulière de mesure.

Elles peuvent avoir d'autres chiffres pour indicateurs. Par exemple $\frac{2}{4}$: alors le chiffre supérieur désigne que la mesure actuelle de l'air est composée de deux notes, de l'espèce dont il en faudroit 4 pour faire une ronde : or, 4 noires valent une ronde ; c'est donc deux noires que doit contenir la mesure $\frac{2}{4}$.

Si le chiffre inférieur est 8, comme dans $\frac{3}{8}$; c'est que la mesure contient 3 notes, de l'espèce desquelles il en faudroit 8 pour la ronde; ce qui indique 3 croches, &c. &c.

Au reste, exercez-vous à battre la mesure à 2, à 3 & à 4 tems; c'est tout ce qu'il y a d'essentiel. Quelquesfois, l'espèce des notes qui forment les demi-tems, se passent inégales: c'est-à-dire, que la dernière moitié du tems se chante plus brève que la première. Si les Musiciens vouloient s'accorder, cette règle pourroit devenir générale, & la nomenclature de l'art en seroit plus courte, & moins confuse.

CONCLUSION.

J'ai clairement établi, par les divisions d'une corde sonore, comment se forme la gamme, avec laquelle notre voix & nos oreilles se familiarisent dès le berceau.

J'ai fait voir que cette gamme est un modèle universel, applicable à tous les airs.

J'ai rendu palpable ce qu'on nomme

changement de ton, lorsque j'en ai montré la cause dans un simple changement de corde sonore.

Enfin , j'ai donné la clef de ce changement.

Cela suffit aux êtres intelligent qui savent raisonner juste sur un petit nombre de principes évidens. Quant aux personnes, dont l'esprit sans culture ne distingue pas les vérités d'un certain ordre, elles se croiront peut-être mieux instruites, lorsqu'on leur dira qu'il y a des tons majeurs qui ne ressemblent point à d'autres tons majeurs ; des tons mineurs différens d'autres tons mineurs ; des demi-tons de plusieurs espèces, qui cependant ne forment une moitié de ton dans aucun sens, & enfin des comma, genre d'intervalle que la voix ne peut rendre, & que l'oreille ne peut apprécier.

J'avoue que ces personnes-là pourront graver quelques airs dans leur mémoire, lorsqu'à l'appui de ces belles connoissances, un Maître enhardi par une longue habitude viendra faire auprès d'elles précisément l'of-

rice d'une sérinette : reste à décider si l'on est Musicien, quand, au bout de plusieurs années, on lit ainsi quelques airs, à-peu-près par tradition.

Je n'ai point dit, avec tous les Maîtres, que le dièse élevât la note d'un demi-ton; ni que le bémol l'abaissât d'autant; ni que le béquarre la remit dans son état naturel. En voici la raison : le dièse ou le bémol font bien plus, selon moi, que d'altérer la note, puisqu'ils indiquent toujours un changement de ton. Quant au béquarre, je le regarde comme bémol, lorsqu'il efface un dièse, & comme dièse, lorsqu'il efface un bémol.

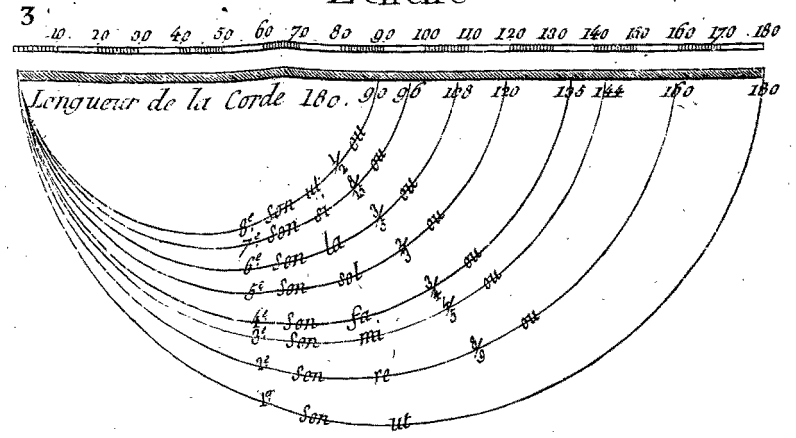
C'est communément d'une définition, ou fautive, ou mal énoncée, qu'en tout genre on voit dériver les erreurs.. Aussi ai-je cru devoir établir ma méthode sur un point fixe & sensible. C'est pour cela que j'ai parlé de la proportion invariable des sons, avant de parler des signes équivoques dont on se sert pour les représenter. Si quelqu'un pouvoit me blamer d'avoir suivi cet ordre, qu'il

nous apprenne donc lequel est préférable, de passer d'une chose évidente à son signe obscur , ou de remonter de lui à elle. D'ailleurs , l'expérience prouvera bientôt, je l'espère , que je n'ai pas eu tort de recourir à la Nature , pour interpréter l'antique verbiage de ses interprètes.

F I N.

1 *Sol Si re* &c. 2 *ut ut ut ut*
1^{er} son 4^{es} son 7^{es} son 3^{es} son

Echelle



4 *Gamme en mode mineur de la en descendant*
Sol fa mi re ut si la
Gamme en mode majeur d'ut

5 *Gamme en mode mineur de la en mont*
comme en mode majeur
ut si la sol fa mi re ut si la
comme en mode majeur

6 *Clef d'ut* *Clef de fa* *Clef de sol*

ut ut ut ut *fa fa* *sol sol*

7 1^{er} dies
sol majeur mi mineur

8 1^{er} dies
re majeur si mineur

9 1^{er} bemol
fa majeur re mineur

10 1^{er} dies
si majeur sol mineur

11 *ton en ut* *ton en Sol* *ton en re*

Ordre de Position des dièses et des bemols à la Clef

12 1^{er} 2 3 4 5 6 7 1^{er} 2 3 4 5 6 7

dièses Bemols

*Chacun des lignes suivantes Contient la durée
 13. entre d'une mesure à quatre tems.*

triples croches 32 *32^e partie d'une mesure à 4 tems*

doubles croches 16 *16^e partie*

croches 8 *8^e partie*

noires 4 *quart*

blanches 2 *moitié*

ronde 1 *total de la dite mesure à 4 tems*