

Le devenir du système de notation musicale de Jean-Jacques Rousseau

Claude Dauphin

« *Rousseau et ses chiffres* ». Cette expression constitue une sorte d'image d'Épinal dans l'histoire de la musique occidentale. Elle désigne la tentative de Rousseau, jugée naïve, d'imposer une notation musicale sans portée, où les degrés transposables de la gamme sont simplement représentés par les chiffres 1 à 7. Pourtant, en dépit de toutes les réfutations dont elle a fait l'objet, cette théorie de la notation musicale semble avoir fait sa place. Près de trois cents ans après son « invention », elle est utilisée à différentes fins et demeure la méthode d'initiation musicale en vigueur dans les écoles du pays le plus peuplé de la planète : la Chine.

Ce patient parcours, qui mène du rejet de la notation chiffrée de Rousseau par l'Académie des sciences de Paris en 1742, à son adoption dans l'empire du Milieu au début du *xx*^e siècle a de quoi surprendre car les jugements défavorables prononcés à son endroit semblaient plutôt la condamner à un dépérissement certain. C'est au cours du *xix*^e siècle que l'on a vu croître cet intérêt marqué pour la méthode chiffrée de Rousseau, expliquant son rayonnement de la France vers l'Angleterre d'abord, l'Allemagne ensuite, puis les États-Unis d'Amérique, et l'Asie enfin.

Quelques musicologues ont proposé différentes analyses qui permettraient de mieux comprendre la teneur réelle de la théorie musicale de Rousseau et, par ricochet, d'expliquer sa longévité. On répertorie à cet égard trois thèses dont les deux dernières ont été publiées : celle de Günther Noll¹,

¹ Günther Noll, *Untersuchungen über die musikerzieherische Bedeutung Jean-Jacques Rousseau und seiner Ideen*, (Recherches sur la signification de la méthode d'éducation musicale sur la pensée de Jean-Jacques Rousseau), Berlin, Université Humbolt, service des thèses, 1960.

celle de Sidney Kleinman² et la mienne³. À cela, il faut ajouter quelques études éparses, essentiellement trois articles descriptifs de Daniel Paquette⁴ dont la précision et l'accessibilité aux rousseauistes me dispenseront d'entreprendre ici la répétition.

L'ironie est palpable car ces mêmes chiffres, d'une part, soupçonnés d'avoir fait l'objet d'un plagiat de la part de notre auteur, d'autre part, ridiculisés pour leur simplisme, se sont installés au cœur des démarches d'éducation musicale les plus sérieuses et les plus durables. L'histoire semble avoir ainsi rendu justice à la persévérance et à l'opiniâtreté de leur auteur qui, contre vents et marées, avait clamé sa paternité tout en continuant de perfectionner son système. Et c'est justement à ce travail de tamisage, dont les chiffres ne sont à proprement parler qu'une manifestation de surface, qu'il faut attribuer la pérennité de la théorie musicale de Rousseau, dont l'étude en profondeur révèle qu'il s'agit de la réforme de la solmisation la plus déterminante de l'âge classique. Seul le discours sur la « modernisation » de ce procédé institué au Moyen Âge a permis de donner à la notation chiffrée de Rousseau une dimension transcendante. C'est à cette démonstration que je m'appliquerai ici. Mais avant d'en arriver à la substance de la théorie, je commencerai par rendre compte du mouvement éducatif qui l'a portée à l'ère romantique. Nous reviendrons ensuite au temps de Rousseau, pour saisir le lien existant entre certains faits saillants de sa biographie musicale et son invention du système chiffré, dont le succès a été différé après sa mort.

² Sidney Kleinman, *La Solmisation mobile de Jean-Jacques Rousseau à John Curwen*, Paris, Heugel, 1974. Voir aussi, du même auteur : « Rousseau et Souhaitty, une fausse accusation de plagiat », dans Guy Lafrance (dir.), *Pensée libre*, Revue de l'Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, n° 2, Ottawa, 1989, pp. 149 - 168 ; et surtout, ultime travail avant sa mort, survenue en 2004, sa magistrale « Introduction au *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* et à la *Dissertation sur la musique moderne* », dans : Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. V, 1995, pp. XLVII-LXXII.

³ Claude Dauphin, *Rousseau musicien des Lumières*, Montréal, Louise Courteau, 1992.

⁴ Daniel Paquette, « Rousseau et sa notation chiffrée », *Revue musicale de Suisse romande*, automne 1978, pp. 186 - 196. Les deux autres articles de Paquette ont paru dans : Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger (dir.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion, [1996] : « *Dissertation sur la musique moderne* », pp. 238-241 et « *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* », pp. 761-763.

LES CHIFFRES À L'ÈRE ROMANTIQUE

La méthode de notation chiffrée de Rousseau fut d'abord accueillie en France dans la plus grande indifférence. La présentation de son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* devant l'Académie des sciences de Paris, le 22 août 1742, lui avait, certes, valu « un certificat plein de très beaux compliments » ; mais, au fond, l'auguste institution « ne jugeoit [le] système ni neuf ni utile »⁵. Déçu du tiède accueil parisien, Rousseau développe sa théorie dans un ouvrage intitulé *Dissertation sur la musique moderne* (1743), publication à compte d'auteur qui lui servira de carte de visite pour promouvoir son innovation musicale jusqu'à la fin de sa vie. De la fréquentation entretenue, en 1743-1744, avec « deux ou trois Anglois pleins d'esprit et de connaissances, passionnés de la musique »⁶ séjournant en même temps que lui à Venise, jusqu'à sa relation, mutuellement intéressée, avec Charles Burney (1726-1814),



Jean-Jacques Rousseau, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, Genève, 1781, frontispice. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

le fondateur de l'historiographie musicale, au cours de la décennie de 1770, Rousseau profite de toutes les occasions pour diffuser son opuscule sur la notation chiffrée en Angleterre, pays où l'étude de la musique repose sur le « solfège par transposition ». Cette précaution s'est révélée efficace au cours du XIX^e siècle et explique en grande partie le succès anglais de la pédagogie musicale de Rousseau. En effet, même si les sept chiffres (1-2-3-4-

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 285.

⁶ *Ibid.*, p. 313.

5-6-7) ont été écartés en faveur de l'inscription directe des sept lettres monogrammées (d-r-m-f-s-l-t) dans leurs partitions sans portées, Sara Glover (1786-1867) et John Curwen (1816-1880), les adaptateurs anglais de la méthode de Rousseau, en ont sauvegardé et développé tous les principes essentiels : la solmisation relative ou solfège par transposition (*movable do* ou *Tonic sol-fa*), le contournement de la portée, la distribution spatiale des durées et la sténographie mélodico-rythmique qui en découle.

D'Angleterre, la notation sans portée en tant que méthode de simplification de l'instruction musicale gagne l'Allemagne sous le nom de *Tonika-Do*, grâce à l'action d'Agnès Hundoegger (1859-1927), concertiste et pédagogue du chant et du piano. Elle promeut avec une indomptable énergie le principe de la solmisation relative dans son pays, qui a été, aux XVII^e et XVIII^e siècles, une terre d'élection pour les théoriciens ayant apporté les modifications les plus significatives à l'ancienne solmisation médiévale. La modernisation entreprise par Rousseau, pour faire de la « lecture transposée » l'élément essentiel et primordial de sa méthode, s'appuyait d'ailleurs en grande partie sur les découvertes des théoriciens allemands qui l'avaient précédé de peu. Rentrant d'Angleterre en 1896, Hundoegger se fait l'apôtre de cette pédagogie et décide d'adapter pour l'Allemagne la méthode de Glover et de Curwen inspirée de Rousseau.

Cependant, le prosélytisme de Glover et Curwen n'aurait sûrement pas été aussi vigoureux sans l'encouragement de l'instruction publique française qui, au XIX^e siècle, avait soudainement vu dans la méthode musicale de Rousseau un moyen de concrétiser l'éducation laïque, publique et populaire. Inspirés par la ferveur républicaine et romantique régnant alors, trois pédagogues parisiens, Pierre Galin (1786-1821), Émile Chevé (1804-1864) et Aimé Paris (1798-1866), soutenus par de bouillants pédagogues, promoteurs de l'école nouvelle, comme Paul Robin (1837-1912), choisissent la méthode de notation sans portée de Rousseau pour atteindre l'universalité musicale souhaitée. Chorales scolaires et d'usines, orchestres d'harmonie, fanfares, *etc.*, éclosent partout, réunis en un vaste mouvement national, appelé « Orphéon », dont la marque principale et le succès résident dans cette notation simplifiée de la musique, qui facilite l'accès aux œuvres des maîtres. L'école de Galin-Paris-Chevé, la plus fidèle à l'écriture chiffrée de Rousseau, constituera d'ailleurs la principale source d'inspiration pour la pédagogue américaine Justine Ward (1879-1975) qui, au début du XX^e siècle, pourvoira le monde entier, dont le Japon et la Chine, de ses manuels d'enseignement et d'apprentissage de la musique à l'école.

ROUSSEAU ET SES CHIFFRES

Décrite dès 1742 dans le *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, la théorie de solmisation mobile, médiatisée par l'écriture chiffrée et modernisée, resurgit à tout moment dans la carrière de Rousseau. Présente dans plusieurs des articles de musique de l'*Encyclopédie* (1751-1765), dans les *Confessions* (1770), dans les *Dialogues* (1776), on en retrouve encore des manifestations dans la *Lettre à Burney* (1776). C'est sans parler de l'opuscule que Rousseau lui a consacré, la *Dissertation sur la musique moderne* (1743), véritable manifeste duquel s'inspirent les principaux mouvements d'éducation musicale populaires européens et américains au XIX^e siècle. Ce même ouvrage recèle, par ailleurs, toutes les propriétés des méthodes d'initiation musicale utilisées au Japon et en Chine dès le début du XX^e. Mais c'est dans l'*Émile* (1762) et dans le *Dictionnaire de musique* (1767) que la théorie musicale de Rousseau, sous une forme épurée, atteint une pleine maturité qui permet de comprendre l'influence profonde qu'elle exerce encore dans l'éducation musicale universelle.

On pourrait comparer la *Dissertation*, première publication significative de Rousseau – à frais d'auteur –, comme le noyau d'où germa l'arbre de sa conception visionnaire de l'éducation musicale. Qu'un jugement défavorable soit prononcé au sujet de ses chiffres, qu'on pense en attribuer l'invention au Père Souhaitty, Rousseau s'insurge comme le jardinier Robert dont la semence de melons de Malte s'est trouvée menacée par la vulgaire plantation de fèves du jeune Émile⁷.

L'attachement de Rousseau à ses chiffres revêt un aspect d'autant plus énigmatique que lui-même, exerçant le métier de copiste, n'en a jamais fait qu'un usage sporadique. Il se rallie même à l'argument de Rameau contestant leur inadéquation à noter les traits de virtuosité instrumentale. En revanche, la répulsion qu'éprouve Rousseau pour toute conception hédoniste et mécaniste de la musique permet justement de comprendre les chiffres comme vecteurs de musiques sobres, simples, dépourvues d'agrément factices. Mais alors, comment les concilier avec cette idée de peinture musi-

⁷ Voir Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 331. Dans la suite de l'article, sauf pour le *Dictionnaire de musique*, toutes les citations de Rousseau proviennent de l'édition Gallimard. Je me contente de préciser à la première occurrence le titre de l'ouvrage, la tomaton, et l'année.

cale qui a, plus d'une fois, soutenu sa vision d'un art apte à « agiter [...] la mer, animer les flammes d'un incendie, [faire] couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents » ? Toutes ces contradictions ne suggèrent-elle pas que cette notation par chiffres n'était peut-être pas destinée à servir de vecteur à l'exécution experte des musiciens mais, plutôt, de méthode pour rendre la musique accessible au grand nombre ?

Apprendre la notation musicale

Il importe, dans un premier temps, d'établir l'état des connaissances entretenues par Rousseau au sujet de la notation conventionnelle sur portée. Tout découle de la nature de cette expérience et du lien très fort qui unit Rousseau à la musique. Sa théorie de la notation chiffrée n'est concevable ni par un ignorant en musique, ni par un musicien naturellement à l'aise avec la notation conventionnelle. La singularité de son invention repose, à la fois, sur une connaissance théorique et pratique du solfège et sur un désappointant décalage entre ce qu'il aspirait à en faire et ce qu'il parvenait à réaliser, en raison de la fragilité des bases de son apprentissage tardif et des lacunes d'attention dues à son étourderie légendaire.

Jean-Jacques Rousseau n'a eu de cesse, dans ses divers écrits, de clamer sa « passion très vive pour la musique »⁸. Déjà subjugué par la voix radieuse et le répertoire de romances de sa tante Suzanne Goncerut, son éducation calviniste lui fournit en outre l'occasion de s'imprégner des psaumes protestants de Claudin Le Jeune (1528-1600) et des belles mélodies de Loys Bourgeois (1510-1561), harmonisées à quatre voix par la main sûre de Claude Goudimel (1510-1572)⁹. À dix-sept ans, il quitte Genève avec ce

⁸ Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 186.

⁹ Je ne retiens pas l'hypothèse selon laquelle Rousseau aurait développé dans son jeune âge une connaissance, ni réelle ni consciente, de la notation chiffrée de Pierre Davantès (1525-1561) reposant sur la lecture par transposition. Il serait étonnant qu'il omette de faire valoir, dans les *Confessions*, dans la *Lettre à d'Alembert* ou dans le *Dictionnaire de musique*, l'existence d'un enseignement musical ainsi conçu au temple de Genève. D'ailleurs, la méthode chiffrée préconisée par Davantès n'apparaît pas dans son recueil de psaumes, édité en 1560 avec le concours de l'imprimeur Michel Dubois : sa « *nouvelle et facile methode pour chanter chacun couplet des pseumes sans recours au premier* » n'y est exposée que dans l'introduction. De surcroît, tout porte à croire que cette édition, datant de plus de cent soixante ans, n'avait plus cours du temps de Rousseau. De multiples autres éditions et adaptations du *corpus* des psaumes et des mélodies de Bourgeois et de Davantès ont prévalu au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, sans qu'il ne soit accordé intérêt aux préfaciers d'origine.

bagage culturel, sans avoir eu l'occasion d'étudier plus méthodiquement cet art qui l'envoûte. Sa protectrice, Madame de Warens, qui l'accueille à Annecy, a l'heureuse idée d'entreprendre sa formation musicale. Après quelques leçons de son cru, elle l'inscrit au séminaire puis le met en pension à la maîtrise de la cathédrale, où il assure bien vite les solos vocaux et les ritournelles de flûte à bec aux concerts du dimanche. C'est le seul encadrement formel qu'il ait jamais été donné à Rousseau de recevoir, dans l'étude de quelque matière que ce soit : tous ses apprentissages subséquents relèvent de l'autodidaxie.

Rousseau entre à la maîtrise de la cathédrale d'Annecy avec un recueil de cantates tirées des premier et second livres de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), emprunté à Madame de Warens, qu'il s'astreint à déchiffrer sur la note, à apprendre par cœur et à exécuter¹⁰. À côté de quelques motets religieux, il met aussi à son répertoire d'autres cantates profanes, affectionnant particulièrement celles de Jean-Baptiste Stuck dit Batistin (1680-1755). Devant tant de détermination, Madame de Warens, qu'il appelle « Maman », lui confie l'organisation de son concert hebdomadaire à domicile et, convaincue de sa vocation musicale, charge Jacques-Louis-Nicolas Le Maître¹¹, chef de la maîtrise, de veiller personnellement à lui inculquer du métier. Cette période de formation fut abruptement interrompue car, à la suite d'une vive altercation avec le chanoine, Le Maître décida de fuir Annecy, se faisant accompagner du jeune Jean-Jacques,

¹⁰ Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 117.

¹¹ Une pièce notariée à Annecy le 16 juin 1728 (voir Joseph Serand, « Nouveaux documents sur madame de Warens, Le Maître, professeur de musique de J.-J. Rousseau et sur Claude Anet », *Revue savoisiennne*, fascicule 4, Annecy, 1900, pp. 6-7), laisse savoir que Jacques-Louis-Nicolas Le Maître était « natif de Paris, maistre de la musique du vénérable Chapitre de la cathédrale de St-Pierre de Genève, résidant en cette ville d'Annecy » (p. 7). En outre, J. Serand a trouvé dans le recensement de la ville d'Annecy de 1726, une mention du nom de Le Maître altéré et tronqué, « en tête de la liste du personnel de la maîtrise de Saint-Pierre : "Le sieur Jacques-Louis Nicoloz, originaire de Paris, garçon de 25 ans, maître de musique dès environ trois mois" » (p. 6). S'il s'agit bien du même, j'en déduis que Le Maître était né en 1701 et qu'il a pu mourir à Lyon peu après 1730, vu la gravité croissante de son épilepsie et l'état d'indigence où il s'est retrouvé après la saisie de sa caisse de musique, perdant ainsi « le fruit de ses talents, l'ouvrage de sa jeunesse et la ressource de ses vieux jours » (*Les Confessions*, *op. cit.*, p. 132).

responsable du transport de « la caisse assez grosse et fort lourde »¹², où se trouvait toute sa musique.

Rousseau garde un souvenir radieux du semestre de travail accompli sous la direction de Le Maître :

On jugera bien que la vie de la maîtrise toujours chantante et gaye, avec les musiciens et les enfants de chœur, me plaisoit. [...] Durant six mois entiers [de la mi-octobre 1729 à la mi-avril 1730], je ne sortis pas une seule fois que pour aller chez maman ou à l'Église, et n'en fus pas même tenté. [...] Je me rappelle [...] l'orgueil avec lequel j'allois, tenant ma petite flûte à bec m'établir dans l'orchestre à la tribune, pour un petit bout de récit que M. Le Maître avoit fait exprès pour moi¹³.

Il faut ajouter à ce travail intensif sur la partition une période supplémentaire au retour de Rousseau à Annecy, après qu'il eut « lâchement » abandonné Le Maître dans une rue de Lyon, aux prises avec une violente crise d'épilepsie de laquelle il ne s'est probablement pas relevé. Revenu au bercail, ne trouvant plus Madame de Warens, et craignant la sanction de son évasion, il se réfugie chez Venture de Villeneuve, jeune musicien talentueux qui l'avait tant émerveillé par sa facilité prodigieuse à lire la musique à première vue. Cette fréquentation illicite dure probablement six à huit semaines, au cours desquelles Rousseau met en pratique ses connaissances avec son hôte, puisque, à eux deux, ils doivent vivre de leurs prestations musicales chez divers notables – d'où la préparation des extraits d'un opéra de Jean-Joseph Mouret (1662-1738), destinés à être exécutés chez le juge-mage d'Annecy, Jean-Baptiste Simon. Ce dernier, lui aussi, « savoit la musique et chantoit agréablement » et Rousseau continua de le fréquenter « dans la suite », au cours des années passées à Chambéry, « lorsque j'eus pris », dit-il, « du gout pour l'étude »¹⁴.

À la rencontre de l'obstacle : le mobile de la réforme

En cette année 1730, si fertile en expériences musicales, Rousseau se rend au bout de ses compétences en lecture et se brûle les ailes à prétendre pouvoir davantage qu'il n'en sait. Aliéné par le désir d'égaliser son idole Venture, sans en avoir ni le talent ni le métier, Rousseau s'humilie lui-même à vou-

¹² Rousseau, *Les Confessions*, op. cit., p. 127.

¹³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴ *Ibid.*, p. 142.

loir diriger un orchestre, à Lausanne, dans une œuvre de sa composition dont il voulut esquisser rapidement les parties dans les quinze jours précédant le concert. Ce fut un magistral charivari dont la relation dans *Les Confessions* comporte assurément sa part de vérité et sa part de caricature. Rousseau conclut : « J'étois si peu en état de lire un air à première vue que dans le brillant concert dont j'ai parlé il ne me fut pas possible de suivre un moment l'exécution pour savoir si l'on jouait bien ce que j'avois sous les yeux, et que j'avois composé moi-même. »¹⁵

Ce concert catastrophique n'a pourtant pas convaincu le jeune Rousseau de son inexpérience et de son incompétence. Pendant son séjour à Lausanne, il s'enfonça dans la supercherie en se prétendant maître à chanter¹⁶. La seule élève qui lui fut confiée « se donna le plaisir de [lui] montrer beaucoup de musique dont [il ne put] pas lire une note, et qu'elle eut la malice de chanter devant Monsieur le maître, pour lui montrer comment cela s'exécutoit »¹⁷.

Cette vivacité, caractéristique des bons lecteurs à vue, a toujours manqué à Rousseau, en dépit de ses efforts inlassables pour chanter ou jouer de ses instruments favoris, la flûte à bec, le violoncelle ou le clavecin. Aussi, n'a-t-il pas tort d'affirmer que « J.J. étoit né pour la musique ; non pas pour y payer de sa personne dans l'exécution, mais pour en hâter les progrès et y faire des découvertes »¹⁸.

Une autre circonstance, plus tardive, confirme le plafonnement des habiletés à lire à première vue chez Rousseau, plafonnement causé par les lacunes de sa formation initiale et par le manque d'exercice du métier. Nous sommes à Chambéry, chez Madame de Menthon. Le marquis de Sennecterre dépose sur le clavecin la partition de l'opéra *Jephthé* de Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) et, voulant exécuter à première vue un morceau à double-chœur tiré de l'œuvre, s'adresse tout naturellement au jeune maître à chan-

¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶ Au XVIII^e siècle, on fait une différence marquée entre le *maître de musique* – « musicien gagé pour composer de la musique et la faire exécuter » – et le *maître à chanter* – « musicien qui enseigne la musique vocale, et à chanter sur la note ». Il semble aller de soi que ce dernier enseigne aussi l'accompagnement au clavier. C'est le métier qu'exerça Rousseau, après l'échec de son expérience de « maître de musique » improvisé. Ces définitions sont tirées de : *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, éd. C. Dauphin, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 418-419. Toutes les références subséquentes à ce dernier ouvrage renverront à cette édition.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, O.C., tome I, 1959, p. 872.

ter récemment établi dans cette ville et présent en la circonstance : « Combien voulez-vous faire de parties ? Je ferai pour ma part ces six-là. »¹⁹

Rousseau analyse avec beaucoup de lucidité son comportement devant ce nouveau défi et tire des conclusions réalistes sur la nature de son handicap :

Je n'étois pas encore accoutumé à cette pétulance française, et [...] je ne comprenois pas comment le même homme pouvoit faire en même temps six parties ni même deux. Rien ne m'a plus coûté dans l'exercice de la musique que de sauter ainsi légèrement d'une partie à l'autre, et d'avoir l'œil à la fois sur toute une partition. A la manière dont je me tirai de cette entreprise M. de Sennecterre dut croire que je ne savois pas la musique. Ce fut peut-être pour vérifier ce doute qu'il me proposa de noter une chanson qu'il vouloit donner à Mad^{lle} de Menthon. Je ne pouvois m'en défendre. Il chanta la chanson ; je l'écrivis même sans le faire beaucoup répéter²⁰.

Ces obstacles auxquels Rousseau se heurte lui fournissent aussi l'occasion de rationaliser les causes de sa propre difficulté à lire spontanément la musique notée sur portée, et d'objectiver cette difficulté, en en considérant les aspects inhérents à la matière même. Cette double démarche lui inspire l'idée d'élaborer une alternative, la notation chiffrée, et de la proposer à ses élèves. Ainsi sont nés le *Projet de nouveaux signes concernant la musique* et l'opuscule intitulé *Dissertation sur la musique moderne*, visant à promouvoir son invention dans le public.

À LA RECHERCHE DE LA TRANSPARENCE : LA SUBSTANCE DE LA RÉFORME

Les rousseauistes doivent à Jean Starobinski une typologie dichotomique devenue incontournable pour appréhender la pensée de Rousseau : toujours en lutte contre l'obstacle, il voue sa vie à la recherche non pas tant de la vérité²¹ que de la transparence. Rapportant à la musique cette grille d'analyse, Starobinski interprète la théorie de la notation chiffrée comme la réponse de Rousseau « aux éléments trop nombreux [de la notation conven-

¹⁹ Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 211.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Rousseau s'était construit une devise à partir de cette phrase de Juvénal : « *Vitam impendere vero* » (Vouer ma vie à la vérité).

tionnelle qui] opposent à nos regards une opacité désagréable »²². Je rappellerai, dans cette section, quelle est l'apparence de la notation chiffrée mise en place par Rousseau pour contrer « l'opacité » de la note ordinaire.

Établi maître à chanter à Chambéry au cours des années 1732-1737, Rousseau observe les modes d'apprentissage de ses élèves, le rythme de leurs progrès, la nature de leurs difficultés. Il se convainc à cette occasion que l'éclat et la virtuosité, peut-être ce qu'il appelle la « pétulance française », peuvent occulter l'essentiel, c'est-à-dire la détermination des idées musicales, la conscience du parcours de la mélodie et de l'itinéraire des modulations. La maîtrise, trop longue à acquérir, d'un code surchargé et complexe éclipse le propos fondamental de l'art, déplace l'intérêt vers le brillant, l'émphatique, le plaisir purement sensoriel. En somme, apprendre la musique selon l'usage revient à se donner beaucoup de mal dans l'espoir de réussir des exercices apparentés à ceux du cirque, de vaniteuses démonstrations de savoir-faire, sans lien réel avec les significations profondes de l'art.

Ainsi, c'est en fonction d'une pédagogie de l'éthique de l'art musical que Rousseau vint à proposer une simple rangée de sept chiffres pour noter les degrés de la gamme. En comparaison, la notation sur portée regorge de signes : lignes supplémentaires, clés, dièses, bémols et bécarres, nodules pleins ou vides, tiges ascendantes ou descendantes, une multiplicité de crochets faisant office de figures de subdivision des durées rythmiques. À l'inverse, le chiffre se révèle une figure familière, *naturellement* représentative des sept degrés de la gamme. Le pédagogue souhaite, par leur emploi, éviter à ses élèves l'imposition de l'autre code, *artificiel* et confus, qui médialise inutilement la musique, art humain par excellence. Pour ce faire, Rousseau propose de prendre

ut pour [le] son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1 nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut, ré, 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 de ces sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant pour les exprimer tous sans équivoque²³.

De nombreux autres aménagements accompagnent, certes, ce geste inaugural. Ils ont pour but la disposition des registres et des octaves, l'établisse-

²² Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1974, p. 174.

²³ Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne, O.C.*, tome IV, 1995, p. 183.

ment des tonalités, la désignation des altérations accidentelles, la représentation de la mesure et des valeurs rythmiques²⁴. Mais je m'en tiendrai à cet article fondamental qui stipule la fonction de la série de sept chiffres, car c'est là le point essentiel.

Cet « Air à chanter avec la basse²⁵ », tiré des planches du *Dictionnaire de musique*, donne un exemple des plus complets de la notation chiffrée de Rousseau.

Fig. 4

Air à chanter avec la basse

Chant

Basse

co-re lie to a mo-re e'l pian to mi-o deb-- ba un gior- no con- so-- lar Quan- do spun- la in, etc

D.C.

Jean-Jacques Rousseau, « Air à chanter avec la basse », extrait de : *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, éd. Claude Dauphin, Berne, Peter Lang, 2008, p. 786.

DES LETTRES ET DES SYLLABES

Pour comprendre les causes de la pérennité de la théorie musicale de Rousseau et du coup considérer son devenir, il importe de se représenter ses propriétés profondes, garantes de l'originalité et de la force de son message. À cet effet, on retient globalement que le mécanisme des chiffres, si minutieusement décrit par Rousseau, n'en représente que le mode d'emploi et

²⁴ Je renvoie aux articles de Daniel Paquette dont j'ai parlé plus haut (voir note 4), lesquels décrivent scrupuleusement et de manière critique la notation chiffrée, telle qu'exposée dans le *Projet* et dans la *Dissertation*.

²⁵ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 786.

non pas l'esprit. De façon plus précise, on observe que sa méthode chiffrée repose sur trois principes fondamentaux, sans la connaissance desquels ses utilisateurs sont condamnés à une totale mésinterprétation :

la série des sept chiffres est modelée sur la nomenclature de la gamme majeure-type et Rousseau insiste sur la nécessité de chanter le chiffre « 1 » avec la syllabe *ut* ou *do*, le « 2 » par *ré* et le « 3 » par *mi*, etc., coupant court à toute tentation d'articuler les chiffres en soi ;

cette série de chiffres, comme la série de syllabes qui lui est associée, est obligatoirement transposable. Le 1 écrit et l'*ut* chanté établissent le point de départ de la gamme dans toutes les tonalités majeures. La gamme majeure, représentée à l'écrit par les chiffres 1 à 7, forme donc une séquence entière, indivisible et amovible, destinée à être transposée telle quelle dans tous les tons. Une gamme majeure ne peut ainsi jamais avoir pour tonique d'autre signe que le 1, et sera toujours entonnée par *ut* (ou *do*), auquel se rapportent tous les autres degrés de l'échelle avec leurs noms de tons. En cas de modulation, la série entière 1 à 7 (donc *ut* à *si*) se déplace, de façon à convenir à la nouvelle tonique majeure.

quant au mode mineur, défini relativement à la note fondamentale de la gamme *ut*/1, il se formule à partir de *la* et sa série de chiffres s'étend de 6 à 5. Remarquons que l'intonation du mode mineur à partir de la syllabe *la* représente, peut-être, la révolution la plus significative de la réforme de Rousseau, celle en tout cas qui justifie le qualificatif de « moderne » attribué à la *Dissertation*, et ce par quoi se vérifie la véritable réforme de l'ancienne théorie de la solmisation. Rousseau est en effet le premier à spécifier l'emploi de la formule *la-si-do* comme *incipit* du mode mineur, invalidant du coup la référence à la formule initiale du mode dorien, *ré-mi-fa*, qui prévalait jusqu'à la parution de la *Dissertation sur la musique moderne*²⁶.

²⁶ À titre de comparaison, on peut se reporter au titre de l'un des chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach, pour se convaincre des usages de l'époque : « *Das Wohltempierte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia Sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend* », (Clavier bien tempéré ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons, tant avec la tierce majeure *ut ré mi*, qu'avec la tierce mineure *ré mi fa*). J'emprunte cette traduction à Dennis Collins, dans l'ouvrage de Ralph Kirkpatrick, *Le Clavier bien tempéré*, Paris, J.-C. Lattès, 1985, pp. 22-23. Les syllabes latines ne résultent donc pas de la traduction française ; elles sont écrites de la main de Bach sur la page frontispice de l'ouvrage. Elles sont destinées à être chantées par transposition et à servir d'*incipit* à toutes les tonalités majeures et mineures.

Les chiffres de Rousseau sont donc assujettis à la réfection de la théorie de *solmisation mobile*, qui prédomine dans l'exposé. Ils ne jouent qu'un rôle de tuteur, en vue d'aider l'apprenant à se familiariser avec l'organisme tonal, à se l'approprier en l'incorporant à ses réflexes audio-vocaux. Il leur est assigné une fonction essentiellement pédagogique, correspondant à ce que nos pédagogues contemporains nommeraient une « méthode d'appoint ». Ils forment le corps d'une théorie dont la solmisation est l'âme.

Néanmoins, cette notation chiffrée ne se résume pas à un code provisoire destiné à céder finalement sa place à la notation conventionnelle. Contrairement à cette interprétation erronée, contre laquelle Rousseau s'est maintes fois insurgé, souvent maladroitement, il faut l'avouer, les sept chiffres induisent une compréhension de la relativité tonale, essentielle dans toute étude approfondie de la musique, dans l'organisation de la mélodie et de ses fonctions harmoniques. C'est le rapport entre cette dimension relative de la tonalité et l'expression de la fréquence absolue des sons, tout aussi fondamentale dans les études musicales, qui constitue l'étape ultime de la théorie de Rousseau, où il n'est plus question des chiffres :

Ut ou *re* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier; mais *tel ou tel degré du ton*. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appelez *re*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis par lesquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi [...] à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, et la seconde Note que je nomme *re*, et la Médiante que je nomme *mi*? Car ces noms relatifs au Ton et au Mode sont essentiels pour la détermination des idées et pour la justesse des Intonations. Qu'on y réfléchisse bien²⁷...

C'est le même discours finalement délesté des chiffres que l'on trouve dans l'*Émile* :

Pour mieux marquer les sons on les articule en les prononçant; de là l'usage de solfier avec certaines sillabes. Pour distinguer les degrés il faut donner des noms à ces différents degrés et à leurs termes fixes; de là le nom des intervalles et

²⁷ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, op. cit., article « Solfier », p. 631. Le fragment en italique provient de la première version écrite antérieurement par Rousseau pour l'*Encyclopédie*; dans le *Dictionnaire*, Rousseau dit plutôt « telle ou telle corde du ton », ce qui dans son esprit revient au même.

aussi des lettres de l'alphabet dont on marque les touches du clavier et les notes de la gamme. C et A désignent des sons fixes, invariables, toujours rendus par les mêmes touches. *Ut* et *la* sont autre chose. *Ut* est constamment la tonique d'un mode majeur ou la médiante d'un mode mineur. *La* est constamment la tonique d'un mode mineur ou la sixième note d'un mode majeur. Ainsi les lettres marquent les termes homologues des rapports semblables en divers tons. Les lettres indiquent les touches du clavier et les sillabes les degrés du mode. Les musiciens français ont étrangement brouillé ces distinctions ; ils ont confondu le sens des sillabes avec le sens des lettres et doublant inutilement les signes des touches ils n'en ont point laissé pour exprimer les cordes des tons ; en sorte que pour eux *ut* et C sont toujours la même chose, ce qui n'est pas et ne doit pas être, car alors de quoi serviroit C ? Aussi leur manière de solfier est-elle d'une difficulté excessive sans être d'aucune utilité, sans porter aucune idée nette à l'esprit, puisque par cette méthode ces deux sillabes *ut* et *mi*, par exemple, peuvent également signifier une tierce majeure, mineure, superflüe ou diminuée. Par quelle étrange fatalité le pays du monde où l'on écrit les plus beaux livres sur la musique est-il précisément celui où on l'apprend le plus difficilement²⁸ ?

PRÉSENT ET AVENIR DE LA RÉFORME DE ROUSSEAU

La mise en application de la notation chiffrée de Rousseau dépend, au fond, d'une théorie de représentation de la tonalité par les nomenclatures des lettres et des syllabes, auxquelles des rôles spécifiques sont assignés. Cette théorie transcende largement la question de la notation chiffrée. La thématique du chiffre y est certes sous-jacente, en ce sens qu'il s'agit encore et toujours de la représentation de la hiérarchie des degrés de la gamme ; à ceci près que la représentation est non plus écrite en chiffres, mais nommée en syllabes relatives. En fin de parcours, il n'y a pour Rousseau d'autre écriture que la portée sur laquelle se décide, en dernière analyse, le rapport nécessaire entre la désignation absolue des sons et celle de leurs fonctions relatives dans une tonalité donnée.

Les procédés servant à rendre compte de la conjonction de ces deux facteurs essentiels dans l'élaboration du métalangage tonal sont conditionnés par l'existence d'une nomenclature unique ou, au contraire, de deux séries de noms de tons, selon l'héritage linguistique ou culturel des nations. Ainsi, en France, dans les pays de langue latine et chez d'autres nations qui ont

²⁸ Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, O.C., vol. IV, 1969, p. 406.

adopté la manière française fixe de solfier, *do, ré, mi, etc.* correspondent à des touches spécifiques du clavier et représentent les sons produits par ces touches. Cette nomenclature est immuable et ne pourrait point servir à désigner, de surcroît, les fonctions tonales relatives, sans instaurer une désastreuse confusion²⁹. Sans altération à la clé, *do* est tonique d'une gamme majeure et a pour médiante *mi*, pour sous-dominante *fa*, et pour dominante *sol*. Il suffit d'un dièse à l'armure, placé sur la cinquième ligne en clé de *sol*, pour modifier totalement le précédent rapport de la nomenclature avec les fonctions tonales : le rôle de tonique est désormais dévolu au *sol*, celui de médiante au *si*, celui de sous-dominante au *do* et celui de dominante au *ré*. La maîtrise de l'appariement des fonctions tonales avec les *claves*, c'est-à-dire les emplacements déterminés et signifiés par la nomenclature syllabique fixe, constitue le but de la connaissance tonale et harmonique chez les utilisateurs du solfège français.

Les choses sont bien différentes chez les Anglo-Saxons qui utilisent deux nomenclatures : l'une par *lettres* – C, D, E, F, G, A, B (ou H dans la tradition germanique) – pour désigner les *claves*, touches du clavier et lieux de la portée ; l'autre par *syllabes* – *do, ré, mi, fa, sol, la, si*³⁰ – pour entonner les *voces*, c'est-à-dire les fonctions relatives à chaque tonique, dans une tonalité donnée. Tout, en matière de solfège tonal, se passe *potentiellement* chez eux comme le préconise Rousseau à l'étape finale de sa théorie, car notre auteur s'était justement documenté sur la tradition allemande en usage de son temps³¹.

²⁹ Sur la difficulté d'employer les syllabes comme noms de degrés amovibles en France et d'autres pays de langue latine, voir les deux articles de Jacques Chailley : « Solmisation relative ou solfège absolu ? », *L'Éducation musicale*, n^{os} 123 et 125, décembre 1965, pp. 26-27 et février 1966, p. 18 ; « La Solmisation Kodály, révélateur des problèmes de hauteur absolue et de hauteur relative dans les pays latins », *L'Éducation musicale*, vol. 40, n^o 295, février 1983, pp. 7-10.

³⁰ La chromatisation des syllabes dans les pays héritiers des traditions allemande (*Tonika-do*) et anglaise (*movable do*) – *do-di-ré-ri-mi-fa-fi-sol-si, etc.*, – conduit à modifier l'appellation du 7^e degré pour éviter la confusion avec la syllabe chromatisée du 5^e degré.

³¹ Dans mon ouvrage, *Rousseau musicien des Lumières*, j'évoque (pp. 208-210) l'amitié de Rousseau pour un jeune officier hongrois, Ignác Sauttersheim, réfugié près de lui à Môtiers-Travers, en 1762. La correspondance entre les deux hommes suggère que Sauttersheim a pu servir d'informateur à Rousseau, pour lui permettre d'appréhender les caractéristiques de la nomenclature allemande par lettres.

Comment, dès lors, dans les pays à nomenclature solfégique unique comme la France, rendre compte de l'ordre des degrés dans une tonalité donnée? Les chiffres sont justement destinés à cet usage. Ils servent de relais écrit, chanté et prononcé par leur numéro d'ordre, établi d'après la tonique quelle que soit la tonalité. Ils font ainsi office d'indicateur de fonctions harmoniques: 1 pour tonique, 2 pour sus-tonique, 3 pour médiane, 4 pour sous-dominante et 5 pour dominante, 6 pour sus-dominante et 7 pour sensible. Certains théoriciens français, comme André Gedalge (1856 - 1926), préfèrent le chiffre romain: I, II, III, IV, *etc.*³², mais il s'agit au fond du même médium numérique, destiné à cultiver le sens tonal relatif – une pratique tout à fait admise dans les traditions du solfège français.

Cependant en pays latins, les chiffres notés en soi ne sont pas entonnés par les syllabes *ut, ré, mi*, pour éviter la confusion qui résulterait du double emploi assigné à une seule et même nomenclature. Au contraire, chez les Anglo-Saxons, la double nomenclature permet de décoder la « note ordinaire » de manière tout à fait intelligible, en entonnant les fonctions tonales par les syllabes *ut, ré, mi, etc.*, et en désignant directement les emplacements de la portée au moyen des lettres A-B-C, *etc.* Ainsi est conservée la propriété fondamentale des syllabes, soit leur coloration vocalique originelle. En effet, l'amovibilité de la série syllabique, qui la fait coïncider avec l'une ou l'autre des douze tonalités absolues du clavier et avec les notes analogues sur la portée, permet d'accomplir l'idée initiale de Guido d'Arezzo (vers 1000- 1050), qui était de localiser « intuitivement » le demi-ton signalé par la voyelle claire « i ». Ce principe, étendu à la gamme majeure, révèle, en chantant, l'attraction hémitonale éprouvée par la syllabe porteuse: *do – ré – mi-fa – sol – la – si-do*. En contrepartie, cette homologie, garante de la *cantabilité* de la série des syllabes de la gammetype, se perd dès le moment où ces *voces* amovibles deviennent des noms de *claves* fixes. De même, cette *cantabilité* disparaît quand, au lieu de chanter les syllabes, on entonne les degrés par des chiffres informatifs, dépourvus des couleurs vocaliques distinctives et récurrentes qui permettraient au « mot » de mimer la « chose ».

On ne peut apprécier l'utilité des chiffres de Rousseau que si l'on s'élève au-dessus de l'habituelle confrontation entre notation provisoire et notation

³² Voir André Gedalge, *L'Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*, vol. I et II, Paris, Gedalge, 1922.

définitive. Ce débat est un faux débat, car le rôle véritable des chiffres de Rousseau se situe bien au-delà des arguments prônant l'économie du temps d'apprentissage et du papier à musique, évoqués par leur auteur pour justifier sa *réforme de notation*. Puisqu'elle induit essentiellement un travail sur la nomenclature des sons, cette réforme n'est pas une réforme d'*écriture*, mais de *lecture* musicale³³. Elle ne porte donc pas sur la notation de la musique, mais sur son décodage. Les chiffres ne sont qu'une incidence de l'apprentissage de cette nomenclature amovible. D'une part, ils conditionnent l'élève à associer la syllabe *ut* à toute tonique majeure, et la syllabe *la* à toute tonique mineure. De l'autre, par l'amovibilité de la série 1-7, ils l'accoutument à repérer et à nommer la hiérarchie tonale sur la note ordinaire.

Les chiffres induisent la solmisation, véritable finalité de leur existence, puisque cette solmisation résulte de l'assimilation des fonctions harmoniques, régulées par leur rapport à la tonalité circonstancielle et rapportées aux lettres désignant les emplacements immuables de la portée. Dans sa précise définition de la solmisation, Georg Lange corrobore la double référence à l'*épellation* et à la *désignation* impliquée dans cette théorie :

La solmisation est une méthode apte à représenter la structure intrinsèque du système des tons par la syllabe. Solmisation veut dire l'*épellation* syllabique des tons chantés en contraste avec leur *désignation* directe. Celle-ci s'effectue par les *claves* (clés), celles-là par les *voces* (voix) ; les premières représentent les symboles des tons pour l'œil, les dernières les représentent pour l'oreille³⁴.

On ne saurait augurer du devenir de la théorie musicale de Rousseau sans la situer dans une perspective chronologique allant d'amont en aval. Cette théorie prend racine dans l'une des plus anciennes préoccupations de l'humanité, celle de nommer les sons, évanescents par nature, dans l'espoir de les fixer ultérieurement par des symboles écrits. Georg Schünemann situe, d'ailleurs, la source du fondement de toute théorie de la musique dans le fait que nous soyons « tout à fait incapables de produire un ton ou le fixer en l'imitant sans lui donner une vocalisation. [...] Partout le son

³³ Tel est l'argument que je soutiens et démontre dans mon *Rousseau musicien des Lumières*.

³⁴ Georg Lange, *Zur Geschichte der Solmisation* (De l'histoire de la solmisation), p. 535, dans : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899- 1900, pp. 535-622. Je traduis et souligne.

devient voyelle par sa représentation humaine et sa délimitation temporelle devient une syllabe bordée de consonnes »³⁵.

Pour appréhender les sons et conjurer leur évanescence, l'esprit humain aura exploré, au fil du temps, diverses méthodes de classification analogique et de quantification physique. Les analogistes égyptiens, grecs et romains ont vu, dans les sept planètes qui leur étaient connues et dans les sept jours de la semaine, des référents aux sept sons de la gamme. Les Perses ont donné « des noms de villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit sons de leur musique : ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air : *Allez de cette ville à celle-là* ou *allez du doigt au coude* »³⁶, rapporte Rousseau à propos de ce sujet antique qui l'a beaucoup occupé. Quant aux quatre syllabes de tons du tétracorde grec *té, ta, tê, to*, Aristide Quintilien, dont Rousseau a maintes fois commenté le traité, éclaire leur organisation :

La première [« é »], comme symbole de la génération doit être attribuée à la terre ; la deuxième [« a »] comme participant aussi à la virilité, à l'eau, par laquelle la nature effectue les générations terrestres ; la troisième [« ê »], qui se trouve être féminine, à l'air, en ce qu'elle indique le caractère mobile et très sensible de cet élément ; la quatrième [« o »], comme se trouvant tout à fait masculine, au feu, l'élément le plus énergique ; et la lettre adjointe à celle-là, je veux dire le T, à l'éther³⁷.

Pour leur part, les quantitativistes suivirent la doctrine du philosophe et mathématicien grec Pythagore (580-495 av. J-C), incontestable champion de la physique du son dont l'influence est à l'origine des représentations nominales, objectives et diastématiques de la note musicale. Selon Yvan Focht, « l'hypothèse pythagoricienne avance [...] qu'en musique les tons eux-mêmes et leurs rapports peuvent être fixés par des proportions numériques »³⁸. Au regard des musiciens, cette hypothèse se concrétise et se vérifie dans l'existence même de la note écrite et du nom qui lui est attribué

³⁵ Georg Schünemann, *Ursprung und Bedeutung der Solmisation* (Source et signification de la solmisation), p. 51, dans : *Schulmusikalische Zeitdokumente*, Leipzig, Quelle und Meyer, 1929, pp. 45 - 52. Je traduis.

³⁶ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, art. « Caractères de musique », p. 173.

³⁷ Aristide Quintilien, *Péri mousikès*, cité et traduit par Ch.-Em. Ruelle, « La solmisation chez les anciens Grecs », p. 516, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907-1908, pp. 512-530.

³⁸ Yvan Focht, « La notion pythagoricienne de la musique », *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 3, 1972, p. 165.

comme une double inscription des fréquences de la vibration sonore. C'est à cette philosophie pythagoricienne qu'il faut rattacher l'indispensable usage d'une nomenclature absolue des sons, manifestée soit par l'emploi des lettres absolues de la tradition anglo-saxonne, soit par l'usage français des syllabes fixes pour désigner les lieux de la portée.

En revanche, le fait d'accorder une attention plus soutenue à la théorie de la relativité tonale pour fonder son principe de l'énonciation amovible des sept degrés de la gamme naturelle, conduit Rousseau à attribuer son suffrage à Aristoxène de Tarente (IV^e siècle avant J.-C.), contradicteur de Pythagore. Éduqué d'abord selon la doctrine de son célèbre devancier, Aristoxène oppose une intransigeante critique au pythagorisme musical. Face à la prédominance du calcul intervallique, il fait valoir la suprématie de l'expérience auditive. À la musique quantifiée, il substitue la notion des relations sonores perçues. Ses partisans formèrent l'école des Aristoxéniens, se déclarant *harmonistes par oreille* pour se démarquer des Pythagoriciens qualifiés d'*harmonistes par calcul*.

Il ne fait point de doute que ces deux courants, apparemment opposés, étonnent surtout par leur concomitance et leur indissociabilité. Leur dépendance mutuelle constitue une des formes d'androgynie les plus indélébiles du phénomène musical. Dans cette perspective s'inscrit la double et nécessaire acquisition du *son absolu* et du *ton relatif*, que traduisent les nomenclatures du solfège ou de la solmisation. Les solutions envisagées par Rousseau, dans sa tentative de réformer la notation par les chiffres ou dans l'intention de conditionner le déchiffrement tonal sur la portée, sont tout aussi opérantes aujourd'hui qu'elles l'ont été dans l'histoire, et le demeureront aussi longtemps que la musique, dans sa dimension mélodique, envoûtera l'esprit et les sens. Leur éternité se confond avec celle de la musique dans les civilisations humaines.