

MISCELLANEA

3

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

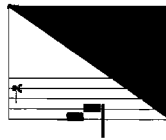
COMPLETE THEORETICAL WRITINGS

Edited by

ERWIN R. JACOBI

VOLUME II

Nouveau Système de musique théorique (1726)



AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY

1967

PUBLICATIONS OF THE
AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY

ARMEN CARAPETYAN, Ph. D.,
GENERAL EDITOR

MISCELLANEA

3

THE COMPLETE THEORETICAL WRITINGS
OF
JEAN-PHILIPPE RAMEAU

VOLUME II

© 1967 by Armen Carapetyan

CONTENTS

INTRODUCTION TO THE NOUVEAU SYSTEME DE MUSIQUE THEORIQUE

(Including a facsimile of L. B. Castel's review of the
Nouveau Système de musique théorique in the *Journal de
Trévoux*, March 1728) XI-XXIII

NOUVEAU SYSTEME DE MUSIQUE THEORIQUE, OU L'ON DECOUVRE LE PRINCIPE DE TOUTES LES REGLES NECESSAIRES A LA PRATIQUE. POUR SERVIR D'INTRODUCTION AU „TRAITE DE L'HARMONIE" (1726)

<i>Préface</i>	5	[III]
<i>Préliminaires de musique</i>	11	[1]
<i>Chapitres I-XXIV</i>	27	[17]
<i>Table des matières</i>	125	[115]

INTRODUCTION TO THE *NOUVEAU SYSTEME*

Rameau's second work of music theory, his *Nouveau Système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique*, appeared — as the title page expressly states — in the form of a supplementary introduction to his *Traité de l'harmonie*, which had been published four years earlier (see Vol. I of this edition). Unlike all his later publications, this work was issued by the same Parisian publisher as the *Traité* had been, namely Jean Baptiste Christophe Ballard¹. It is accordingly easy to understand that in most of the extant copies of the first edition the *Nouveau Système* is bound with the *Traité*.

Yet another external detail links the *Nouveau Système* with the *Traité*: though the author had been living in Paris for quite four years, he expressly refers on the title page to his earlier position in Clermont (*cy-devant Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne* — compare with this the corresponding reference on the title page of the *Traité*). This quite unusual procedure is perhaps an indication of the fact that Rameau had obviously still not succeeded in finding a better or even an equivalent position in the capital to cite under his name on the title page. The year 1726 in which it was published was a fortunate one for his private life since in that year he was married, at the age of 43, to Marie-Louise Mangot of Lyons, some 23 years his junior, who also came from a family of musicians and, moreover, had a good voice, so that later she was to sing various roles in her husband's operas at the court.

* * *

¹ Under Jean Baptiste Christophe Ballard's management this music-publishing house, for two centuries the leading one in Paris, gradually depreciated in significance as new firms, working with more modern means, competed with it. Compare, for example, the antiquated forms of the music notation in Vols. I and II of this edition with those in Vols. III-V, but, on the other hand, the vignettes and ornamented initial letters (*lettres grises*), famed for their beauty, in Ballard with those more suited to the taste of a new era in Rameau's later publications. In this connection, cf. the text of the "Attribution de la charge de seul imprimeur du Roi pour la musique" at the end of the *Nouveau Système* and of the *Traité de l'harmonie* (before the "Supplément").

P R É F A C E.

ij



Si la Basse - Fondamentale proposée dans le Traité de l'Harmonie, paroît aux Musiciens, un objet digne de leur attention; que n'en présument-ils pas, lorsque par leur propre expérience ils seront convaincus qu'elle leur est naturelle, qu'elle leur suggere tout ce qu'ils imaginent en Musique, & qu'en un mot, son Principe subsiste dans leur voix même?

*Il y a effectivement en nous un germe d'Harmonie, dont apparament on ne s'est point encore aperçu : Il est cependant facile de s'en apercevoir dans une Corde, dans un Tuyau, &c. dont la resonance fait entendre trois Sons differents à la fois ; * puisqu'en supposant ce même effet dans tous les corps Sonores, on doit par consequent le supposer dans un Son de nôtre voix, quand même il n'y seroit pas sensible ; mais pour en être plus assuré, j'en ay fait moy-même l'expérience, & je l'ay proposé à plusieurs Musiciens, qui, comme moy, ont distingué ces trois Sons differents dans un Son de leur voix ; de sorte qu'après cela, je n'ay pas douté un moment que ce ne fut-là le véritable Principe d'une Basse-Fondamentale, dont je ne devois encore la découverte qu'à la seule expérience.*

* Cette expérience est citée par differents Auteurs.

Ce Principe ainsi trouvé, m'a engagé à de nouvelles recherches, dont j'ay cru devoir faire part au Public. Je n'ay pu me dispenser pour lors d'emprunter le secours de quelques operations Mathematiques ; mais je crois les avoir mises tellement à la portée de tout le monde, que les moins experimentez, dans la science des Mathematiques, n'auront pas de peine à y concevoir ce qui est nécessaire pour l'intelligence de cet Ouvrage.

à ij

Table Des intervalles et de leurs raisons

	P. ^r Colonne. Intervalles.	2. ^e Colonne. Les deux intervalles qui composent celui de la premiere Colonne.	3. ^e Colonne. Intervale qui marque de combien l'un des deux de la 2. ^e Colonne surpasse l'autre.	P. ^r Colonne.	2. ^e Colonne.	3. ^e Colonne.
1. 2.	Octave. { ut. ut. } { 2. 1. }	{ Quinte. Sol. } { 3. 4. } Quarte.	{ ut. ut. } { 8. 9. }	Ton Mineur. { Sol. Sol. } { 4. 5. }	Ton Mineur. { Sol. Sol. } { 4. 5. }	3. ^e Colonne. Dièse Majeur. { Si. ut. } { 12. 13. }
2. 3.	Quinte. { ut. Sol. } { 4. 5. }	{ Tierce Majeure. mi. Sol. } { 3. 5. } Tierce Mineure. { la. Majeure. ut. } { 2. 4. } Tierce Majeure. { la. Mineure. ut. } { 2. 4. }	Sémiton Mineur. { ut. Sol. } { 24. 25. }	Ton Majeur. { ut. ut. } { 8. 9. }	Sémiton Mineur. { ut. ut. } { 24. 25. }	Comma Mineur. { ut. ut. } { 2025. 2048. }
3. 4.	Quarte. { ut. Sol. } { 3. 4. }	{ Tierce Majeure. mi. Sol. } { 3. 5. } Tierce Mineure. { la. Majeure. ut. } { 2. 4. } Tierce Majeure. { la. Mineure. ut. } { 2. 4. }	Sémiton Moyen. { ut. ut. } { 128. 129. }	Autre Ton Majeur. { Sol. Sol. } { 572. 573. }	Sémiton Moyen. { Sol. Sol. } { 572. 573. }	Comma Majeur. { mi. mi. } { 80. 81. }
4. 5.	Quinte Supérieure. { ut. Sol. } { 15. 25. }	{ Tierces Majeures. mi. Sol. } { 20. 25. } Tierces Mineures. { Sol. Sol. } { 25. 30. }	Ces deux Tierces sont Égales. { ut. ut. } { 128. 128. }	Autre Ton Majeur. { Sol. Sol. } { 572. 573. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémitons Égaux.
5. 6.	Sixième Quinte. { ut. ut. } { 45. 64. }	{ Tierce Mineure. la. Majeure. ut. } { 4. 5. } Tierce Majeure. { la. Mineure. ut. } { 4. 5. }	Comma Majeur. { mi. mi. } { 80. 81. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Comma Majeur. { mi. mi. } { 80. 81. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
6. 7.	Tierce Majeure. { ut. ut. } { 8. 10. }	{ Ton Majeur. re. mi. } { 9. 10. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
7. 8.	Tierce Mineure. { mi. Sol. } { 40. 48. }	{ Ton Majeur. re. mi. } { 9. 10. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
8. 9.	Autre Tierce Mineure. { la. ut. } { 27. 32. }	{ Ton Majeur. re. mi. } { 9. 10. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
9. 10.	Ton Supérieur, ou Tierce diminuée. { ut. re. } { 123. 144. }	{ Sémiton Majeur. ut. } { 123. 144. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
10. 11.	Autre Ton Supérieur. { la. ut. } { 225. 256. }	{ Sémiton Majeur. ut. } { 225. 256. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
11. 12.	Ton Majeur. { ut. re. } { 128. 144. }	{ Sémiton Majeur. ut. } { 128. 144. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
12. 13.	Ton Majeur. { ut. ut. } { 128. 135. }	{ Sémiton Majeur. ut. } { 128. 135. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }
13. 14.	Ton Majeur. { ut. la. } { 24. 27. }	{ Sémiton Majeur. ut. } { 24. 27. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }	Sémiton Majeur. { ut. ut. } { 128. 128. }



ment pour la guerre, Il semble être fait pour l'A- mour.



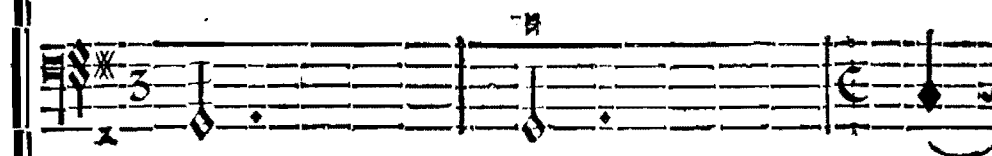
B-C.



B. F.



Ne puis-je me venger à moins quil ne pe- risse ?



B-C.



B. F.

m'aime au moins par mes enchantements ; Que s'il se peut, je le haïsse.

Les lettres A. B. C. &c. marquent les differens progrès & les differens Sons fondamentaux , par lesquels la Basse-Fondamentale change de *Modulation*, conformément au Chant & à la Basse-Continuë du Monologue.

A. marque le passage d'un *Son principal* à un autre, par l'Intervale de *Tierce*.

B. marque le passage d'un *Son principal* à une *Dominante*, par l'Intervale de *Tierce*.

C. marque un changement de *Modulation*, par le plus parfait progrès, c'est-à-dire, par des progrès de *Quinte*.

D. marque des *Sons principaux* qui deviennent *Sous-dominantes*, par la *Sixte majeure* ajoutée à leur *Accord parfait*.

E. marque des *Sous-dominantes*, qui portent naturellement la *Sixte majeure* ajoutée à leur *Accord parfait*.

L. marque le passage d'un *Son principal* à une *Dominante*, soit par *Tierce*, soit par *Quinte*, où commence un *enchaînement de Dominantes*, sans changer de *Modulation*.

M. marque la même chose que L. excepté que la Note de la Basse-Continuë qui répond à M., est un *Son surnumeraire*, qui y porte l'*Accord de Neuvième*.

M