

V.

PRINCIPE VICIEUX DE LA NOTATION EN CHIFFRES.
PRATIQUES VICIEUSES QUI EN RÉSULTENT. – LA TRANSPOSITION.
LES MODULATIONS.

L'enseignement de M. Chevé est fondé sur ce principe: *Application constante du même signe à des sonorités différentes.*

En effet, chacun des signes qu'il emploie exprime, nous l'avons déjà dit¹, «tous les échelons de la gamme enharmonique.» Les chiffres 1, ou 2, ou 3, ou 4, etc., expriment aussi bien, ou aussi mal: *ut, ut dièse, ré, mi bémol, fa, fa dièse*, que tout autre son musical.

La notation usuelle a pour base un principe tout contraire: *Un signe diff rent pour chaque sonorité différente.*

Cette notation, nous l'avons dit aussi, représente exactement à la vue ce que la voix, l'instrument ou l'orchestre fait entendre à l'oreille et à l'intelligence. Elle offre un système complet qui donne entière satisfaction à toutes les applications possibles de l'art, aux pratiques les plus élémentaires comme aux conceptions les plus  lev es².

// 136 // Nous avons vu tout à l'heure à quel usage borné M. Chevé lui-même réduit l'emploi de l'écriture en chiffres. Eh bien, même pour un usage si restreint, cette écriture est vague et indéterminée dans son application.

¹ Voyez le numéro du 19 février 1860 (réponse à la première monstruosité).

² La notation usuelle offre, en effet, un système très-remarquable, complet, souple, perfectible. Elle est phonétique, elle écrit le *son*, figurative, elle dessine le contour de la mélodie, idéologique, elle exprime la *durée*. Une clef suffit à la voix, à l'instrument. Au moyen des deux clefs principales, elle écrit sur *deux grands chemins*, que l' il parcourt facilement, tous les degrés de l'échelle musicale, qui a reçu un si grand développement dans le piano, dans l'orgue, dans l'orchestre. Dans la partition, image de l'orchestre, elle assigne à chaque instrument sa place, et lui fait sa part dans la grande famille des sons. Très-claire pour la mélodie, elle convient aussi éminemment à l'harmonie, puisqu'une seule portée reçoit des groupes de sons destinés à être exécutés simultanément, et dont l'aspect frappe la vue, de la même façon que l'effet produit frappe l'oreille tandis que le chiffre se refuse absolument à la formation de groupes semblables, M. Chevé le reconnaît. Comme elle est très-flexible, elle a suivi tous les mouvements de l'art, se simplifiant constamment et abandonnant, dès qu'il le fallait, les pratiques devenues inutiles, des clefs, des formes de notes, des systèmes de mesures très-complicu s. La notation que M. Chevé représente toujours dans tous ses écrits, comme un monstre, comme un sphinx qui propose des énigmes et qui abrutit ceux qui les devinent, est fondée sur un principe très-clair et très-intelligible. Elle vit, parce qu'elle est n e perfectible: aussi son propre fonds lui a toujours suffi, elle ne doit rien qu'à elle-même. Une preuve frappante de sa bonté, c'est que tous les systèmes de notation peuvent être traduits sur la portée, tandis que le contraire serait impossible.

Jamais le signe employé ne représente un son défini.

Dans l'écriture en chiffres, le signe 1 n'est qu'un symbole; il représente la première note de toutes les gammes majeures, et cette première note, M. Chevé l'appelle toujours *ut*³.

Mais si le morceau qu'il s'agit de chanter est dans *le ton de sol*, ce chiffre 1 représentera la note *sol*, et conservera en même temps son nom général de *ut*.

Et s'il convient au maître d'attribuer à la note *sol* le son que le diapason, l'orgue, le piano, que tous les instruments attribuent au *mi*, ou au *fa*, etc., le chiffre 1, toujours nommé *ut*, représentera la note *sol*, et recevra le son attribué au *mi* ou au *fa* par le diapason et par tous les instruments.

1 représentera donc à la fois *ut* comme première note de toutes les gammes majeures, *sol* comme tonique écrite, *mi* ou *fa* comme sonorité, ou plutôt il ne sera rien qu'un signe indéterminé soumis à l'interprétation du maître.

Car M. Chevé écrit au début d'un morceau: Ceci est en *re*, ou en *fa*, ou en *la* bémol; ce qui veut dire: Ici 1 (qui se nommera toujours *ut* représente *re*, ou *fa*, ou *la* bémol. Et il agit en cela comme le peintre malhabile obligé d'écrire à côté de ses images: ceci est un cheval, ceci est un arbre, ceci est une fontaine, etc. M. Chevé n'a perfectionné en rien le pauvre système, deux fois abandonné, du P. Souhailly et de J. J. Rousseau. Il n'a rien ajouté à ce système, si ce n'est les injures, dont il est prodigue.

Et encore, nous ne comprenons pas pourquoi M. Chevé prend la peine d'écrire des indications.    quoi bon? puisqu'il prescrit d'attribuer à ses chiffres le son qui convient au lecteur, sans nul souci de la sincérité de l'appellation, de la vérité de l'intonation, de la sonorité fixe, régulière, partout admise, du diapason et des instruments.

Remarquez que cette liberté, cette licence peut très-bien se pratiquer avec la notation usuelle. Ce n'est pas une invention de M. Chevé: rien n'empêche, quelle que soit l'écriture employée, de nommer *ut* et de chanter *la* ou *fa*. Mais dans notre enseignement, on n'a pas cette indifférence superbe. On craindrait, en agissant ainsi, de dénaturer, de détruire le sentiment de

³ Pourquoi *ut*? Nous n'en savons rien. Est-ce une simple concession à l'usage? M. Chevé commence ainsi son enseignement (*Méth.   l  m.*, p. 32): «Dans nos exercices, (dit-il avec le langage qu'il lui plaît de parler), on n'a nul besoin de se préoccuper de la hauteur à laquelle il faut prendre l'*ut* de départ.» Cela veut dire qu'on peut donner aux notes tel son qu'on choisira, sans souci de la note représentée et du son que lui assignent le diapason et les instruments. Mais pourquoi nommer *ut* un signe indéterminé qui n'est pas plus *ut* que *re* ou *mi*? pourquoi ne pas dire le 1 de départ?

l'intonation régulière, celui de l'appréciation des tonalités diverses. L'oreille du musicien, comme l'œil du peintre, a besoin d'une sensibilité exquise. Nous ne voudrions pas que notre enseignement, trop peu scrupuleux, altérât cette sensibilité, se fit une loi, bien plus, un mérite de détruire une faculté de discernement, une délicatesse qui est une supériorité.

Si un morceau de musique ne *modulait* pas, s'il restait toujours dans la même gamme, le système de notation chiffrée pourrait encore, jusqu'à un certain point, chercher à se défendre. – 1 conserverait sa fonction initiale pendant toute la durée du morceau. Mais où surgissent de sérieux embarras auxquels la méthode de M. Chevé n'apporte aucune solution (du moins, malgré nos recherches et nos efforts, l'avons-nous trouvée muette à cet égard), c'est dans la transcription, même pour une seule partie vocale, des modulations qui se succèdent dans le cours d'un morceau. Lorsque ces modulations sont fréquentes, voyez à combien d'évolutions doit se livrer le chiffre 1, destiné à être toujours tête de colonne! et lorsque ces modulations sont rapides, lorsqu'elles viennent en éclair (c'est M. Chevé qui a inventé cette métaphore), quel désordre, quel tumulte, quelle confusion! Comment le chiffre 1 va-t-il retrouver sa nouvelle tête de colonne? À quel moment précis s'opérera le changement? À quel moment précis cesse-t-il d'appartenir à une tonalité pour entrer dans une autre? Comment le lecteur pourra-t-il saisir ce moment? En d'autres termes, comment indiquer d'une façon nette et positive, pour l'écrivain comme pour le lecteur, l'instant où le *cheval* devient *arbre*, et l'*arbre*, *fontaine*?

Ces difficultés sont encore bien plus grandes, et deviennent tout à fait insurmontables, lorsqu'il s'agit de transitions enharmoniques.

Aucune de ces difficultés n'existent dans la notation usuelle; elle écrit toutes ces choses avec limpidité, et toutes ces choses sont lues sans confusion. Tout lui est facile, parce qu'elle est vraie.

Et parce que les transitions enharmoniques ne peuvent être exprimées avec sécurité dans la notation chiffrée, M. Chevé est conduit à nier ce qu'il ne saurait empêcher d'être: l'ENHARMONIE, c'est-à-dire la *synonymie* des sons, agent fécond, varié, puissant, sans lequel la musique moderne n'existerait pas.

Et, pour être conséquent avec lui-même, M. Chevé doit se déclarer l'adversaire du *système tempéré*, partout pratiqué, seul praticable, parce qu'il est la seule expression possible des richesses de l'enharmoine.

Nous avons abordé ce sujet, nous n'y reviendrons pas.

Mais nous demanderons au savant professeur ce qu'on pourrait attendre d'une résistance au système tempéré. Brisera-t-on tous les pianos, toutes les orgues répandus dans le monde entier, parce qu'ils sont construits

et accordés suivant ce système⁴? Changera-t-on l'accord des orchestres? Supprimera-t-on la musique de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Spontini, de Meyerbeer, de Rossini?

Et, en raison de l'insuffisance de sa notation, M. Chevé est contraint de revenir à de vieilles théories usées par le temps et que l'expérience a condamnées, aux *nuances*⁵, à la transposition obligée. Et lorsqu'il faudrait, pour rendre ses pratiques plus complètes, rendre la vie au *comma*, au *limina*, à l'*apotome*, il affirme que nous en sommes à la *basse enfance* de l'art.

Il faut donc constater ce fait: que M. Chevé est obligé de méconnaître ou de nier tout ce que sa notation rétrograde est impuissante à exprimer.

Si nous osions, nous appliquerions à un musicien attardé de cette sorte (s'il en existait un autre que M. le docteur Chevé) ce que dit M. Diafoirus de son fils. Molière est toujours de bonne prise, et on peut le citer, à ce qu'il nous semble, sans blesser personne:

«Il est ferme dans la dispute, fort comme un Turc sur ses principes, ne démord jamais de son opinion, et poursuit un raisonnement jusque dans les derniers recoins de la logique. Mais, sur toute chose, ce qui me plaît en lui, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre les raisons et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle // 137 // touchant la circulation du sang et autres opinions de même farine.»

Otez la *circulation du sang*, ce petit discours serait parfaitement de circonstance.

AUBER (de l'Institut), CARAFA (id.), CLAPISSON (id.), ERMEL, Victor FOUCHER, président, Casimir GIDE, Charles GOUNOD, F. HALÉVY (de l'Institut), JOMARD (id.), Général MELLINET, G. MEYERBEER, Édouard MONNAIS, NIEDERMEYER, Édouard RODRIGUES, vice-président,

⁴ M. Chevé ne peut ignorer qu'à diverses reprises on a essayé de construire des pianos sur lesquels la *synonymie* était supprimée; l'*ut* dièse, le *ré* bémol, etc., avaient chacun leur touche spéciale. Ces tentatives sont mortes de leur belle mort, précisément parce que les instruments produits, étant en dehors du système tempéré, ne pouvaient trouver aucun emploi. – M. Chevé dit que l'*ut* dièse (qu'on n'emploie guère) est plus aigu que le *mi* double-bémol (qu'on n'emploie pas davantage). À ce compte, il faudrait cinq touches pour chaque note, puisqu'une note peut être naturelle, bémol, double-bémol, dièse, double-dièse. Mais qu'on se rassure, les deux notes citées par M. Chevé sont synonymes. Elles expriment toutes les deux le *ré*. Cela est ainsi.

⁵ Les *nuances* faisaient partie d'un système de solmisation abandonné depuis un siècle. Dans ce système, comme dans celui de M. Chevé, la tonique se nommait toujours *ut*, le demi ton toujours *mi-fa*. À chaque modulation, la *nuance* s'opérait, et la tonique nouvelle prenait le nom d'*ut*.

LA FRANCE MUSICALE, 18 mars 1860, pp. 135-137

Ambroise THOMAS (de l'Institut), VARCOLLIER, *membres de la commission de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris.* – H. BERLIOZ (de l'Institut), DIETSCH (chef d'orchestre de l'Opéra), Georges KASTNER (de l'Institut), J. D'ORTIGUE (directeur-rédacteur en chef de la *Maîtrise*). – PASDELOUP, F. BAZIN, directeurs de l'Orphéon de Paris.

(La suite au prochain numéro.)

LA FRANCE MUSICALE, 18 mars 1860, pp. 135-137

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE

Journal Subtitle: None

Day of Week: Sunday

Calendar Date: 18 MARS 1860

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: VINGT-QUATRIÈME ANNÉE

Year: 24

Series:

Pagination: 135 à 137

Issue: 12

Title of Article: OBSERVATIONS DE QUELQUES MUSICIENS ET DE QUELQUES AMATEURS SUR LA MÉTHODE DE MUSIQUE DE M. LE DOCTEUR ÉMILE CHEVÉ.

Subtitle of Article: (4^{ème} article).

Signature: AUBER (de l'Institut), CARAFA (id.), CLAPISSON (id.), ERMEL, Victor FOUCHER, président, Casimir GIDE, Charles GOUNOD, F. HALÉVY (de l'Institut), JOMARD (id.), Général MELLINET, G. MEYERBEER, Édouard MONNAIS, NIEDERMEYER, Édouard RODRIGUES, vice-président, Ambroise THOMAS (de l'Institut), VARCOLLIER, *membres de la commission de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris.* – H. BERLIOZ (de l'Institut), DIETSCH (chef d'orchestre de l'Opéra), Georges KASTNER (de l'Institut), J. D'ORTIGUE (directeur-rédacteur en chef de la *Maîtrise*). – PASDELOUP, F. BAZIN, directeurs de l'Orphéon de Paris.

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Internal main text

***LA FRANCE MUSICALE*, 18 mars 1860, pp. 135-137**

Cross-reference: 19 février 1860, 26 février 1860, 4 mars 1860, 25 mars 1860, 1^{er} avril 1860, 8 avril 1860, 22 avril 1860, 29 avril 1860, 3 juin 1860