

SUITE DES GRIEFS. – LA LANGUE DES DURÉES.
L'ARMURE DE LA DÉESSE. – L'ARMURE DU PALADIN.

M. le docteur Chevé se plaint de ce que le Conservatoire, qui approuve beaucoup de méthodes, n'approuve pas son enseignement, et il dit qu'on affecte de ne voir dans sa méthode que la notation en chiffres.

Il y a, au Conservatoire, un comité des études composé de quinze membres et présidé par le directeur. Ce comité examine les méthodes qui lui sont présentées, et lorsqu'il les trouve conformes aux principes généraux d'enseignement, lorsqu'il y reconnaît les qualités indispensables d'ordre, de bonne distribution et de clarté, lorsqu'il y trouve des exemples bien choisis, des exercices écrits avec goût et discernement, il les approuve.

Mais M. Chevé est très-exigeant en matière de méthode: si on dit que deux et deux font quatre, on le pille; si on n'est pas de son avis, on est absurde; la musique lui appartient, et n'appartient qu'à lui; aussi se montre-t-il peu disposé à sanctionner les approbations données par le comité des  tudes¹.

¹ A propos de la méthode de M. Mercadier, approuvé par le Conservatoire, le journal *la Réforme musicale* s'exprimait ainsi (8 février 1857):

«Il n'en coûtera pas à MM. Auber, Halévy, Carafa*, pour chacun, autre chose qu'une signature avec ou sans paraphe. Ils en ont tant donné du genre de celle-ci, quand il s'est agi d'enterrer la vérité, qu'ils signeront de très-bonne grâce.»

Voici d'autres exemples de discussion élégante et polie tirée du même journal (10 janvier 1859):

« Elle sera curieuse la seconde édition! (Il s'agit d'un petit ouvrage élémentaire de M. Halévy.)

«M. Halévy continuerait de conduire son coucou didactique: soit; mais il n'aurait pas le droit de se plaindre si les gardiens de la santé intellectuelle, reconnaissant, à travers les fentes de ses rideaux neufs, les denrées malsaines dont il serait rempli, l'arrêtaient à l'entrée de la ville ou l'envoyaient jeter son impur chargement dans quelque bassin écarté d'un autre Montfaucon, réceptacle de tout ce qui n'a ni un nom dans la langue qui sert à l'échange des idées justes, ni un emploi utile, même dans les laboratoires où se manipulent les ingrédients les moins recommandées.

«Mais non; rien de cela n'est vrai, parce que rien de cela n'est possible. Une seconde édition de ces monstruosités scientifiques commanderait l'application du maximum de la peine encourue par les récidivistes. L'auteur, après cette première besogne, dit avoir eu trop de peine à se laver les mains pour être pressé de la recommencer, au risque de faire enchérir le savon d'Angleterre et la pâte d'amande.»

En parlant de l'honorable directeur du Conservatoire d'une de nos plus grandes villes, le même journal dit:

On n'a pas besoin d'affecter de ne voir dans la méthode de M. Chevé que la notation en chiffres, tout son enseignement n'étant qu'une déduction forcée de l'emploi du chiffre. Et si le chiffre n'était pas l'objet principal de cet enseignement, si le règne du chiffre n'était pas le but de ses aspirations, il n'y aurait pour lui aucune raison de répéter, sous toutes les formes, que la notation de tout le monde n'est qu'un tissu de monstruosité. On est donc parfaitement fondé à donner au chiffre autant d'importance qu'il en donne lui-même.

M. Chevé a une *langue des durées* dont il est très-fier; nous ne la parlons pas; nous aimons mieux celle de tout le monde, et nous pensons qu'il vaut mieux dire: un, deux, trois, quatre, comme tout le monde et comme Galin², que *ta-fa, té-fé*, ou *ta-za-fa-na*, ou *té-zé-fé-né*, ou *ta-za-chu-na*, ou *té-chu-fé-né*, etc. Car la // 194 // *langue des durées* du savant docteur est très-riche, et abonde en synonymes. Pour compter jusqu'à neuf, il faut dire dans cette langue: *ta ra-la-*

« Ainsi, voici un Béotien qui vient dire, avec l'aplomb de l'idiotisme le mieux conditionné, etc..... Et cet homme ne mange pas de foin!..... Il ne marche pas à quatre pattes! Je parie que s'il lit ceci, il se mettra bêtement à rire, etc., etc.»

² Galin, que M. Chevé revendique sans cesse comme le fondateur de l'enseignement par le chiffre, n'était nullement partisan de cet enseignement, et était très-éloigné des idées de M. Chevé. Nous citerons un passage très-curieux de son ouvrage (*Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, par P. Galin, 1818, p. 54 et 55.)

« On s'aperçoit ici combien seraient dans l'erreur sur le fond de ma méthode ceux qui, ayant vu chanter mes élèves devant des chiffres, auraient pris ces chiffres // 194 // pour le moyen qui me sert à les instruire. Aucune écriture, comme je l'ai fait voir, ne peut-être mon moyen d'instruction... Mais il y a plus par rapport aux chiffres, c'est qu'il ne sont pas même dans l'analogie des idées que je viens d'exposer, et qu'en quittant l'exercice de la baguette, l'élève se trouve naturellement introduit aux notes ordinaires sur la portée, sans soupçonner que des chiffres pussent faire le même office. C'est donc par pure fantaisie que je lui enseigne cette notation. Mais il faut convenir qu'elle est si commode pour l'usage particulier, par le peu de volume qu'elle occupe, par la facilité et la rapidité de l'écrire, tout papier y étant propre, et par l'économie de l'impression, si on voulait faire des recueils à peu de frais, qu'elle mérite bien d'être plus connue indépendamment de celle dont on se sert. C'est par là que j'ai voulu rendre hommage à la mémoire de son illustre auteur (J. -J. Rousseau), sans prétendre comme lui, la substituer à l'écriture vulgaire.»

Nous répondrons à Galin que pour l'*usage particulier* chacun est maître d'employer le signe qui lui convient et d'avoir sa sténographie. La *facilité* et la *rapidité* tiennent à l'habitude, à la pratique. Les musiciens écrivent la musique aussi facilement, aussi rapidement qu'ils écrivaient une lettre, et seraient fort embarrassés d'écrire en *chiffres*. Tout s'apprend, même la notation en chiffres. Quant au *volume* et à l'*économie*, les choses ont bien changé depuis quarante ans depuis 1818, date de l'ouvrage de Galin. La partition d'un chœur pour l'orphéon coûte 50 ou même 25 centimes: une partie de chœur coûte 5 centimes.

* Ces trois noms représentent évidemment, dans cette phrase de l'écrivain, le compte des études tout entier.

té ré-té-ti-ri-li. On dirait aux élèves, dans les conservatoires, comptez jusqu'à neuf. Cela paraît plus simple, plus facile, plus conforme à la raison, et surtout plus clair.

Les musiciens disent: le *temps fort*. M. Chevé nous écrase de sa supériorité, parce qu'il dit le *jalon*, le *son fort*, le *coup fort*. Pourquoi? *Temps fort* est une expression très-juste. Une mesure est composée de *temps*, non de *coups*. On ne dit pas: *mesure à quatre coups*, mais: *mesure à quatre temps*; et si les musiciens disaient, par malheur, *ta-za-fa-na* et le *coup fort*, M. Chevé s' crierait probablement: *Quelle complication imbécile! quelle monstruosité!* et pourquoi ne pas dire tout bonnement: un, deux, trois, quatre, et le *temps fort*?  t M. Chevé, cette fois, aurait raison.

M. Chevé discute beaucoup sur le *signe* et l'*idée*, et il adresse à l'enseignement ordinaire un reproche fondamental qu'il trouve apparemment très-grave. « *Toujours le signe avant l'idée!* » s'écrie-t-il.

Il ne faut pas se payer de mots. Nous voudrions comprendre la portée de ce reproche. Quelle idée? L'idée de quoi?

Voici quelles sont nos *idées* sur l'enseignement de la lecture musicale.

L'élève, enfant ou adulte, qui veut apprendre à lire la musique, est tout à fait dans les conditions de l'élève, enfant ou adulte, auquel on veut enseigner la lecture ordinaire. Il sait qu'on chante comme il sait qu'on parle; il entend chanter comme il entend parler, et probablement il chante les airs qu'il a entendus chanter, de même qu'il parle, sans avoir reçu à ce sujet aucune instruction préalable.

M. Chevé sait si bien que l'enfant ou l'adulte chante, ou au moins qu'il a entendu chanter, et qu'il reconnaît les chants qu'il a entendus, que dès les premières pages de sa méthode, il donne des airs populaires comme types de certaines intonations. Il indique notamment: *La pipe de tabac; Lorsque dans une tour obscure; A coups d' pieds, à coup d' poings*³.

L'élève sait donc qu'on chante, et M. Chevé sait que l'élève a entendu chanter, et même qu'il chante. Et nous ne voyons pas qu'il y ait lieu d'exposer à ce sujet aucune *idée* générale, comme la phraséologie de M. Chevé tend à la faire supposer. Voici, à notre avis, la seule idée qu'on doit exprimer aux élèves: Lorsque vous avez appris à lire, on a commencé par vous apprendre l'alphabet, on vous a fait connaître la forme des lettres. Vous voulez apprendre à lire la musique, il faut commencer par en connaître l'alphabet.

Et on leur fait connaître la forme des signes qui composent l'alphabet musical. Ils sont peu nombreux, et cette étude sommaire, qui n'est ni longue,

³ édition du 1846, pages 36, 39.

ni difficile, nous paraît parfaitement à sa place, tout à fait indispensable, et nous ne voyons pas comment et par quoi on la remplacerait.

Les musiciens disent, et M. Chevé dit aussi: *l'armure par dièses*. Mais M. Chevé invente à cette occasion une phrase mnémotique: «Traduisons, dit-il, ces mots: *l'armure par dièses*, par ceux-ci: *l'armure de la déesse*, et nous pourrions construire la petite phrase suivante:

«Pallas pouvait dire au téméraire qui la bravait: Essayez d'entamer l'ARMURE DE LA DÉESSE, et vous saurez, l'ami, si fais taie (c'est-à-dire: se je fais seulement une taie sur l'œil)⁴.»

Cette phrase ingénieuse est destinée à graver dans l'esprit des élèves la succession suivante: sol, ré, la, mi, si, fa, ut⁵, qu'on peut se rappeler, à ce qu'il nous semble, sans faire un effort extraordinaire de mémoire. La phrase mnémotique nous paraît beaucoup plus difficile à retenir.

De même pour *l'armure par bémols*, que M. Chevé traduit par *armure bien molle*, ce qui fournit la petite phrase que voici:

«Un paladin pouvait dire à son adversaire: Si tu n'as pour te couvrir qu'une ARMURE BIEN MOLLE, *fa! se meurt l'heure, je te...!* (c'est-à-dire, l'heure arrive où je te foudroierai).»

C'est pour apprendre à dire: fa, si, mi, la, ré, sol, ut⁶. Nous avouons que jamais l'enseignement donné dans les conservatoires ou à l'Orphéon n'a atteint cette sublimité, et nous reconnaissons humblement que les élèves apprennent ces deux terribles successions de notes⁷, et qu'ils affrontent ces difficultés formidables sans *déesse* et sans *paladin*.

Ce grand appareil déployé par M. Chevé pour une chose si facile, si simple, nous fait voir que M. Chevé se fait des *monstres* de tout, et qu'il trouve impraticable ce que des élèves, dès le début de leurs études, comprennent et pratiquent sans le moindre effort.

Lorsqu'un amateur attardé et impatient veut apprendre la musique, il s'étonne tout d'abord de ne pas comprendre des signes qu'il ne connaît pas; au lieu de les étudier, il invente pour *son usage particulier* une notation

⁴ *Méthode*, p. 282 et 283, edit. de 1846.

⁵ Notre impartialité nous oblige à dire que M. Chevé nomme *fé, té* les deux notes *fa dièse* et *ut dièse*.

⁶ M. Chevé dit *fa, seu, meu, leu, reu, jeu, teu*, parce qu'il s'agit de notes bémolisées. Mais l'élève sait, de reste, que ces notes, dans cette occasion, sont nécessairement bémolisées.

⁷ Ce sont deux progressions régulières; deux suites de *quintes* ou de *quartes*, et l'élève le moins avancé les retient sans peine. Il reçoit d'ailleurs en les apprenant une notion exacte, utile, et n'a nul besoin d'un secours mécanique pour les comprendre et se les rappeler.

quelconque, et s'il a quelques grains de despotisme dans l'esprit, il veut l'imposer au monde. Il ne réfléchit pas que, quelle que fût la notation qu'il eût trouvée établie, fût-ce celle qu'il vient d'inventer tout à l'heure, il en aurait inventé une autre, puisqu'il ne connaîtrait pas celle qu'il n'a imaginée que pour se dispenser d'étudier celle qui existe.

Un Français habitait l'Allemagne depuis longtemps, et s'y trouvait fort heureux. Une chose cependant le chagrina: «Je vis très-bien ce pays, écrivait-il à ses amis, la ville est charmante et me plaît beaucoup. Mais ne me parlez pas des habitants: ils sont stupides. Voilà trente ans que je suis ici, et personne ne me comprend⁸.

// 195 //

XI

UNE LETTRE DE WEBER.

En parcourant les ouvrages de M. Chevé, nous avons été frappés d'une lettre de Weber dont M. Chevé nous semble avoir méconnu le véritable caractère. Nous en reproduisons le passage le plus important⁹.

«Je sens tous les jours plus vivement (dit Weber cité par M. Chevé) que nous défendons et ordonnons, sans dire le pourquoi, sans indiquer le comment. On dit: BACH a fait ceci, STAENDEL [Handel] n'écrivait pas ainsi, MOZART s'est permis cela. Mais si par malheur il nous vient une idée que ceux-ci n'avaient pas eue, il faudrait presque la rejeter parce qu'il est impossible de prouver que l'on peut écrire ainsi¹⁰. La musique manque d'une base solide, d'une direction invariable. Le sentiment, et encore le sentiment!... Mais qui dira que le sien est bon?»

Qui ne voit là une boutade pleine d'intérêt? Weber qui trouvait des successions d'accords d'une grande nouveauté et des effets d'instrumentation non encore employés, s'effrayait lui-même de ses hardiesses. Il tremblait

⁸ Nous n'avons pas parlé des exercices d'intonation contenus dans la méthode de M. Chevé, et qu'il affirme être des chefs-d'œuvre. Ces exercices, bizarres, sans aucune valeur musicale, sont de beaucoup inférieurs à ceux qu'on trouve dans les méthodes ordinaires. – Nous ne parlons pas non plus de *chronomètre* que M. Chevé donne comme une *nouveauté* appartenant à son  cole. Le *chronomètre*, que le métronome a remplacé, a été inventé, en 1690, par un musicien nommé Louli , et reproduit au commencement de ce siècle par Despréaux. Le chronomètre est un pendule, un cordon supportant une boule de plomb qu'on descend et qu'on remonte à volonté, avec un tableau gradué, etc. // 195 //

⁹ Voyez la *Méthode élémentaire d'harmonie* de M. Chevé, précédée d'un appel au bon sens de toutes les nations. Pourquoi l'enseignement de l'harmonie est toujours dans l'enfance (p. 30,  dit, de 1846). M. Chevé ne se borne pas à réformer l'enseignement du solfège, il réforme aussi l'enseignement de l'harmonie et de la composition.

¹⁰ Il est inutile de faire remarquer que le mot * crire* est employé ici sous le rapport du style, de la composition, et nom de l'écriture musicale.

devant son génie et aurait voulu qu'on lui fit connaître la loi en vertu de laquelle ce génie lui inspirait les chants et les accords qui naissent pour ainsi dire sous ses doigts et sous sa plume. «Le sentiment, et encore le sentiment! s'écrie Weber; qui dira que le sien est bon?» C'est un accent parti de l'âme, l'expression de ce doute cruel qui s'empare souvent des esprits les plus fermes. Il ne s'agit plus ici seulement de musique, mais de l'art même, de son essence la plus pure, la plus vive. Les paroles de Weber s'adressent au poète, au peintre, au statuaire. Heureux l'artiste inspiré, quand il se sent sous la domination de ce *sentiment* qui éclaire et qui crée, et qui est l'expansion même du génie! Et cependant, quand l'œuvre est achevée, l'artiste doute encore et de son œuvre et de lui-même. Beethoven, plus audacieux que Weber, plus passionné, plus libre, plus indépendant dans son allure, emporté dans ses caprices, et livré tout entier à la fougue du sentiment qui lui était propre, a été souvent aussi assailli de ce tourment du doute; cependant il ne dédaigna pas d'écrire un petit traité d'harmonie et de contre-point, très-simple, où sont exposées les règles les plus élémentaires. Mais il n'a jamais prétendu donner les règles de l'inspiration, et il n'a jamais reproché au traité d'harmonie de ne pas expliquer pourquoi les hommes de génie avaient du génie. Le passage cité par M. Chevé, écrit sous l'impression de tristesse et d'inquiétude habituelle à l'auteur d'*Ob ron* et du *Freysch tz* [*Freischütz*], dit une fois de plus ce que l'on sait de reste, qu'il y a des choses qu'on ne peut ni enseigner, ni apprendre, que le *sentiment* n'a besoin ni de *pourquoi* ni de *comment*. Diriger les travaux d'un jeune artiste, lorsqu'il connaît les pratiques de l'art, c'est lui dire: L'expérience recueille, l'étude éclaire, le goût choisit. L  se borne l'enseignement donné par le maître. L'inspiration qui entraîne, le charme qui séduit, viennent de plus haut. Il n'y a pas de livre, pas de traité, et nous n'exceptons ni la méthode ni les brochures de M. Chevé, qui ouvrent les portes du ciel.

M. le docteur Chevé s'empare du passage de Weber que nous avons reproduit. Il le discute, le commente et lui  te la vie poétique qui l'anime. Puis il le dissèque et le met en lambeaux; et quand il n'en reste plus que des débris épars, il formule son diagnostic et déclare «que l'enseignement de la musique, enseignement élémentaire et transcendant, est encore en *basse enfance*, et qu'il est temps de lui ôter ses langes si l'on veut atrophier à tout jamais ses membres garrott s¹¹.»

Après cette consultation, M. Chevé offre ses soins à l'harmonie en bas âge.

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, Édouard MONNAIS, NIEDERMEYER, Édouard RODRIGUES, vice-président, Ambroise THOMAS (de l'Institut), VARCOLLIER, *membres de la commission de*

¹¹ *Méthode élémentaire d'harmonie*, 1846, p. 37.

LA FRANCE MUSICALE, 22 avril 1860, pp. 193-195

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, 22 avril 1860, pp. 193-195

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE

Journal Subtitle: None

Day of Week: Sunday

Calendar Date: 22 AVRIL 1860

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: VINGT-QUATRIÈME ANNÉE

Year: 24

Series:

Pagination: 193 à 195

Issue: 17

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: (8^{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, 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: Front-page main text/Internal main text

LA FRANCE MUSICALE, 22 avril 1860, pp. 193-195

Cross-reference: 19 février 1860, 26 février 1860, 4 mars 1860, 18 mars 1860, 25 mars 1860, 1^{er} avril 1860, 8 avril 1860, 29 avril 1860, 3 juin 1860.