

SECONDE MONSTRUOSITÉ.

«Tous les barreaux de la portée peuvent représenter un seul et même échelon de la gamme enharmonique.»

Réponse.

Mais c'est la contre-partie de la première *monstruosité*, c'en est le reflet nécessaire, inévitable. *Tous les barreaux peuvent*; c'est encore une faculté accordée, non une obligation imposée; une richesse, non une pauvreté; un don, non une charge; où est le mal? Nous ne dirons pas que des *barreaux* ne représentent rien, que les notes sur ou entre les lignes de la portée ont seules une signification; nous voulons laisser «*tous les barreaux*» exécuter librement les innocents exercices qui plaisent tant à M. Chevé; mais nous lui dirons encore que si *tous nos barreaux peuvent*, tous ses chiffres *doivent*, dans des circonstances données, représenter «*un seul et même échelon de la gamme enharmonique*,» que c'est aussi une conséquence forcée, nécessaire, inévitable de son système; M. le docteur Chevé n'aurait pas dû l'oublier. La *monstruosité* est donc encore chez lui, non chez nous.

TROISIÈME MONSTRUOSITÉ.

«Le même signe se nomme *mi* pour la main gauche du pianiste, et *ut* pour la main droite.»

Réponse.

Il y a, en effet, des créatures que l'on nomme *pianistes*, et qui ont, comme les autres hommes, une main gauche et une main droite. Il y en a partout, de tous les âges, dans les classes les plus élevées, dans les classes les plus modestes; plusieurs sont de grands artistes, qui composent de très-belles choses; ils sont aimés, fêtés, applaudis, et ne prennent nul souci de la *monstruosité* dénoncée par M. Chev ¹.

¹ Il y a véritablement des choses auxquelles il est impossible de répondre sérieusement. Est-il croyable qu'on nomme *monstruosité* une chose aussi insignifiante? Le nombre des pianistes, artistes ou amateurs, le nombre des facteurs de pianos et des pianos conséquent, des orgues, des harmoniums, ne s'accroît-il pas tous les jours dans une proportion considérable? Sont-ce là les suites ordinaires des monstruosité *«Le même signe se nomme à la fois mi et ut!»* Mais la même lettre, dans le même mot, n'a-t-elle pas souvent deux sonorités, ne remplit-elle pas la fonction de deux lettres différentes, comme le c dans *carapace*, le t dans *attention*, le s dans *saisir*, le g dans *gagner*, le ch dans *chez* et dans *orchestre*, etc.? On a appelé M. Chevé le M. Marle de la musique. Et en effet, il y a beaucoup d'analogie entre les deux systèmes. Mais on aura beau professer qu'il faut écrire: *gé lonneur de vou salué*, il y aura toujours des routiniers, des entêtés, des encroûtés, des absurdes, des ânes, des buses, des intrigants, des misérables sans foi ni loi qui écriront: *j'ai l'honneur*, etc. (Voyez d'ailleurs plus loin l'opinion de M. Chevé sur la manière d'écrire la musique de piano, p. 27 et 28.)

QUATRIÈME MONSTRUOSITÉ.

«Il y a huit manière d'écrire l'unité de durée.»

Réponse.

Qu'est-ce que «l'unité de durée?»

On ne peut concevoir l'unité de durée autrement que comme une fraction invariable de temps, servant de type et de point de comparaison; ainsi le métronome, qui règle la durée des sons dans toutes les combinaisons possibles de mesures et de notes, a pour *unité de durée* la minute.

Mais la notation ne peut avoir et n'a pas la prétention d'exprimer, par aucune des figures qu'elle emploie, une *unité de durée* fixe, puisque la même figure de note, dans la même espèce de mesure, a des durées variables, selon l'indication du mouvement.

Il n'y a pas, il n'y a jamais eu dans l'écriture musicale, quoique M. Chevé l'affirme, «*de formes d'unités correspondant à des durées absolues*².» Cela n'est pas. Cette expression: «*unité de durée*» (dans les sens que lui attribue M. Chevé), cette autre expression: «*durée absolue*,» n'existent pas dans la nomenclature simple et vraie de la notation. Il n'y a donc ni huit, ni sept, ni six man  res d'écrire l'*unité de durée*: il n'y en a aucune, et l'on n'enseigne nulle part qu'il y a une *durée absolue*.

// 98 // Ici encore la monstruosité n'existe que dans la proposition incompréhensible et dénuée de sens de M. Chevé.

Mais M. Chevé, dans sa langue, que nous n'admettons pas, désigne par cette expression: *unité de durée*, ce que les musiciens appellent le *temps*, c'est-à-dire ce qui n'est pas et ne peut être une *unité de durée*.

Il est dès lors obligé d'admettre dans son écriture autant de man  res d'écrire cette *unité de durée* qu'il y a de man  res possibles de former *un temps* dans les différentes espèces de mesure. Cela fait bien des man  res d'écrire l'unité, et voilà de nouveau M. Chevé proclamant parfait chez lui ce qu'il trouve monstrueux chez autrui, et pratiquant encore dans son écriture une *monstruosité* qu'il reproche à notre notation, alors qu'elle n'y existe pas, et qu'elle n'y peut exister.

CINQUIÈME MONSTRUOSITÉ.

«Les tiers s'écrivent avec les signes des moitiés.»

² Le dernier mot de la science officielle. C'est un de ces livres auxquels on ne répond pas.

Réponse.

Il se trouve par hasard que cette observation est juste. L'emploi du même signe pour les tiers et les moitiés a dispensé d'inventer un signe nouveau.

Lorsqu'un *temps* est formé de deux croches, par exemple, le lecteur comprend que chacune de ces croches et une moitié. Quand il est formé de trois croches, le lecteur comprend que chacune de ces croches représente un tiers. Cette énorme difficulté se résout d'un coup d'œil: ainsi, par exemple, quand deux hommes se promènent ensemble, on s'aperçoit tout de suite qu'ils ne sont pas trois, et ensuite on calcule aisément que chacun d'eux forme la moitié du groupe, tandis qu'il n'en formerait que le tiers s'ils étaient trois. C'est monstrueux.

Mais cette grande question des tiers et des moitiés, comment la résout la notation de M. Chevé? Purg e de toute espèce de *monstruosités*, elle doit marcher libre et fière, M. Chevé ayant été maître d'inventer, de choisir, de multiplier les signes. Écoutez sa méthode:

«*La barre simple recouvre toujours des moitiés ou des tiers.*»

Mais n'est-ce pas le même procédé, le même signe pour des fractions différentes? M. Chevé n'a donc rien trouvé de mieux dans le choix libre qu'il pouvait faire? Il a donc copié l'*abominable* notation?

Mais ce n'est pas tout:

«*La barre double représente toujours des quarts, des sixièmes et des neuvièmes.*»

«*La barre triple représente toujours des huitièmes, des douzièmes, des dix-huitièmes et des vingt-septièmes.*»

  la bonne heure! Voilà la réforme, la sagesse, la lumière! M. Chevé met à de rudes épreuves la foi de ses admirateurs.

SIXIÈME MONSTRUOSITÉ.

«*Le ré bémol, plus grave, s'écrit au-dessus de l'ut dièse, plus aigu.*»

Réponse.

Le ré bémol est une modification du ré, l'ut dièse une modification de l'ut. Chaque note conserve donc son nom et la place qu'elle occupe sur la portée. Rien de plus simple, de plus clair, de plus logique, de plus conforme

au bon sens et à la réalité, et il n'y a pas de verbiage qui puisse arriver à persuader le contraire.

M. Chevé sait bien que, dans la pratique, le *ré bémol* n'est ni plus grave ni plus aigu que l'*ut dièse*, que ces notes sont *synonymes*, qu'elles expriment le même son. Il sait bien que la *synonymie*, c'est-à-dire l'*enharmonie*, est la source de toutes les richesses de l'art moderne; il sait que l'emploi de l'*enharmonie* a amené nécessairement, dans la manière d'accorder les instruments, le système nommé *tempéré*³; que ce système tempéré a trouvé son expression complète sur le clavier de l'orgue et du piano, et qu'enfin l'orchestre, dans toute sa puissance, dans tout son éclat, n'est qu'une riche et harmonieuse transformation de ce clavier. Supprimez le système tempéré, supprimez l'*enharmonie*, la *synonymie*, vous supprimez du même coup les plus belles inspirations des maîtres, vous supprimez la musique même.

³ Et ce n'est pas seulement à cause de l'*enharmonie* que le système *tempéré* a dû être employé pour l'*accord* des instruments. Si les musiciens employaient les sons tels qu'ils sont produits par les corps sonores, il faudrait, pour chaque gamme, pour chaque tonalité différente, une manière différente d'*accorder* les instruments; et c'est parce que la nécessité du *tempérament* a été longtemps ignorée ou méconnue que les progrès de la musique ont été entravés. Chaque corps sonore vibre dans une indépendance absolue; le son que nous nommons *si*, tierce du son principal *sol*, n'est pas exactement le même *si* que celui qui est produit par le corps sonore *mi*, ou il est la *quinte*. Le *tempérament* a pour but d'aplanir ces aspérités, d'effacer ces nuances, de faire disparaître ces différences souvent peu appréciables, il est vrai, mais qui, en s'ajoutant les unes aux autres, seraient la source de discordances permanentes. Certes, la science de l'acoustique ne dirige pas l'inspiration du musicien, mais elle éclaire l'art et le règle pour ainsi dire à son insu; le *tempérament* permet que le même son reçoive dans des gammes différentes des applications diverses; non-seulement il permet la *modulation*, mais il la rend agréable et douce. L'art du musicien assouplit les sons, il les dompte, les soustrait parfois à la règle du calcul rigoureux des vibrations, pour les combiner, les réunir en un groupe harmonieux; l'*accord* des instruments, au moyen du *tempérament*, constitue donc un système *moyen*, aussi souple que le système *rigoureux* est résistant et inflexible. La discussion entre les deux *systèmes* remonte aux époques les plus reculées. Pythagore était partisan du *système* rigoureux, qui pouvait en effet suffire aux besoins de la musique chez les Grecs. Aristoxène était pour le système *moyen*. Il est probablement l'inventeur du *tempérament*. Il voulait que tout, dans la musique, fût soumis à la seule appréciation de l'oreille. Mais le *tempérament* même a ses lois. Des physiciens célèbres, des musiciens, d'habiles constructeurs d'instruments les ont formulées. Voilà comment Rousseau (*Dictionnaire de Musique*) définit le *tempérament*: «Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les intervalles, faisant évanouir la différence de deux sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les intervalles respectifs de l'un et de l'autre. Par cette opération, l'on simplifie l'échelle en diminuant le nombre des sons nécessaires. Sans le *tempérament*, au lieu de douze sons seulement que contient l'octave, il en faudrait plus de soixante pour moduler dans tous les tons.»

M. Chevé sait tout cela, car tout le monde le sait, mais il faut qu'il le nie. Il a promis des monstruosité, il faut qu'il en donne.

Ce qu'on doit encore remarquer ici, c'est la merveilleuse argumentation de M. Chevé. Dans sa vaine négation de la synonymie, obligé de recourir à des doctrines hors d'âge, il dit que «*nous en sommes encore aux douze demi-tons du piano,*» qui sont l'expression de l'harmonie moderne, et qui en font la richesse. Peu versé dans l'histoire de l'art, confondant toutes les époques, ne tenant aucun compte des progrès accomplis, il remonte, sans qu'il s'en doute peut-être, au système musical des Grecs, impraticable aujourd'hui, aux querelles sur les doctrines de Pythagore et d'Aristoxène, et il dit que «*nous en sommes encore à l'enfance de l'art.*»

Toutes ses *innovations* portent ce cachet de vétusté, à commencer par la notation en chiffres; ce n'est qu'un retour à différents systèmes pratiqués dans l'antiquité et abandonnés dès le moyen âge.

SEPTIÈME ET DERNIÈRE MONSTRUOSITÉ.

«*Il y a huit cent quarante manières d'écrire tonique et dominante.*»

Réponse.

Tant mieux! et nous voudrions qu'il y en eût mille, dix mille, vingt mille, cent mille!

Tâchons de mettre au grand jour la pensée un peu ténébreuse du professeur, et d'établir le bilan de ces *huit cent quarante manières*.

Prenez une *tonique* et une *dominante*⁴ soit dans le ton d'ut, *ut* et *sol*.

Voilà *une manière*, ci 1

Ajoutez à cette première manière les quatorze manières résultant des quatorze tons majeurs, par *dièse* et par *bémol*, comme, par exemple, *sol ré; fa ut*, etc., ci..... 14

// 99 // Plus, les quinze manières provenant du ton de *la mineur*, et des quatorze autres tons mineurs par *dièse* et par *bémol*, ci..... 15

—
Cela fait *trente manières*, ci..... 30

Maintenant, multipliez ces trente manières par les sept manières que donnent les sept clefs, lesquelles, au dire de la *Méthode* et du *Coup de grâce*, etc., fonctionnent toujours sans trêve ni repos, dans le monde musical..... 7

⁴ On appelle *tonique* la première note d'une gamme, et *dominante* la cinquième note.

Cela fait *deux cent dix manières*, ci 210

Multipliez ensuite ces deux cent dix manières par quatre autres manières, provenant de quatre espèces de mesures..... 4

—
Cela fait bien le total annoncé, *huit cent quarante manières*, ci. 840

«Ce qui nous plaît de M. le docteur Chevé, c'est que ses parties⁵, si elles ne sont pas toujours fort civiles,» sont cette fois fort exactes; il nous semble même que, par extraordinaire, il s'est montré ici un peu timide; il aurait pu compter un plus grand nombre de mesures différentes, et augmenter ainsi le chiffre total de ses *manières*. Mais nous nous contenterons de celui qu'il nous donne. Si, malgré nos efforts sincères pour entrer dans sa pensée, nous avons mal compté, si nous nous sommes trompés dans les bases de notre calcul, qu'il nous pardonne; nous croyons n'avoir rien dissimulé de la force de son argument dans la démonstration que nous en avons faite.

Eh bien, maintenant, nous emploierons, en la mitigeant, une des locutions qui lui sont familières, et nous lui dirons que tout cela n'est qu'une *immense niaiserie*.

Parce qu'il n'est pas plus difficile au lecteur, à l'élève, de lire une de ces manières quelconques que les *huit cent trente-neuf autres manières*, parce qu'il semblerait, à entendre le *Coup de grâce*, qu'on prépare l'élève à ce grand travail, qu'on l'instruit spécialement pour cet objet, qu'on lui demande: «*Savez-vous vos huit cent quarante manières?*» tandis que rien de tout cela n'a la moindre importance, que rien de tout cela n'existe. On lit, on chante *tonique et dominante* dans toutes les *manières*, comme on lit, comme on chante toutes les gammes indifféremment, facilement, et sans se préoccuper en aucune façon du grand numérotage imaginé par M. Chevé. De ce qu'avec dix chiffres on écrit une infinité de nombres, s'ensuit-il qu'il faille une étude spéciale pour la lecture de chacun de ces nombres?

En vérité, il y a des puérilités auxquelles on ne saurait répondre, et on est exposé, en ce monde, à se heurter à tant de faux savoir, à tant d'argumentations qui n'ont aucune raison d'être, que la meilleure volonté de discuter sérieusement se trouve découragée.

Voilà donc les sept grosses monstruosités! Y a-t-il dans toutes ces misères quelque chose qui soit digne d'un esprit sérieux? N'est-il pas visible que tout cela, à commencer par le mot «*monstruosité*,» si ridiculement appliqué, n'a été inventé que pour effrayer les timides, troubler les faibles, étourdir les ignorants, jeter de la poudre aux yeux des honnêtes gens qui

⁵ Nous prenons la liberté d'emprunter cette forme de Molière (*Malade imaginaire*, scène 1^{er}.)

n'ont ni le loisir d'approfondir ces matières, ni la volonté d'entrer dans d'insupportables discussions?

Dans les écoles d'Italie, de France, d'Allemagne, de Belgique, l'enseignement, depuis les premiers éléments de la lecture jusqu'aux études de la composition, s'est toujours transmis, se transmet toujours par la notation usuelle. Les hommes les plus compétents, qui avaient la science de la musique, qui en avaient l'instinct et le génie, des hommes tels que Durante et ses successeurs; Rameau, Méhul, Cherubini; les Bach, Godefroy, Weber, l'abbé Vogler; les maîtres belges et M. Fétis, et tant d'autres grands musiciens, dans la longue pratique de leur enseignement, ont constamment employé cette notation. Ils *abrutissaient* ainsi à qui mieux mieux leurs élèves qui devenaient des maîtres! Ils ne voyaient pas DES MONSTRUOSITÉS!

Mais le docteur Chevé est venu; plus savant, plus instruit des besoins de la musique, plus soucieux de ses intérêts, plus éclairé que les chefs d'  cole que nous venons de nommer, il a sur-le-champ découvert les énormités qui avaient échappé à ces pauvres gens.

Hâtons-nous de ramener cette discussion à ses premiers termes. La notation usuelle se prête merveilleusement à la manifestation claire et précise des idées musicales les plus simples comme les plus compliquées.

Elle est universellement pratiqu  e, les compositeurs l'emploient, et les petits enfants la lisent.

Il faut donc en conclure que, loin d'être imbécile, monstrueuse, etc., elle est, au contraire, l'expression fidèle et intelligente de tous les besoins de l'art, qu'elle remplit compl  tement sa destination, qu'elle est aussi parfaite qu'il est donné aux choses humaines de l'être.

Examinons maintenant la notation en chiffres, opposée, comparée, préférée par M. Chevé à la notation universelle.

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.

(La suite au prochain numéro.)

LA FRANCE MUSICALE, 26 février 1860, pp. 97-99

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE

Journal Subtitle: None

Day of Week: Sunday

Calendar Date: 26 FÉVRIER 1860

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: VINGT-QUATRIÈME ANNÉ

Year: 24

Series:

Pagination: 97 à 99

Issue: 9

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: (2^{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, 26 février 1860, pp. 97-99

Cross-reference: 19 février 1860, 4 mars 1860, 18 mars 1860, 25 mars 1860, 1^{er} avril 1860, 8 avril 1860, 22 avril 1860, 29 avril 1860, 3 juin 1860.