

SUITE DES PRATIQUES DE LA NOTATION EN CHIFFRES.  
DE MODE MINEUR. – LE BÉCARRE.

Nous allons continuer cet examen, et montrer un autre exemple, non moins fâcheux, à notre avis, de la persévérance de M. Chevé à ne jamais séparer le nom *ut* du chiffre 1. Décidément le savant docteur a voué le 1 à l'*ut*, comme une mère a voué au blanc l'enfant qui lui donne quelque inquiétude.

1, de par M. Chevé, se nomme donc *ut*, toujours *ut*, jamais autrement que *ut*.

De sorte que dans la transcription du mode mineur, dont le modèle est la gamme en *la* mineur, 1, resté *ut*, représente le troisième degré de cette gamme, et dans toutes les gammes mineurs, 1 représente toujours un troisième degré.

Mais 1, en vertu d'un autre principe très-raisonnable de la notation chiffrée, doit toujours représenter le premier degré d'une gamme.

1 a dû se trouver très-embarrassé entre ces deux principes. Le maître a tranché la question: 1, dans le mode mineur, a été déclaré déchu, il n'est plus que 3, il s'appelle *trois*.

Voici comment M. Chevé explique cette déchéance:

Il commence par déclarer «que faire autrement qui lui serait faire une immense ânerie, une lourde faute.»

Ceci posé, il veut bien ajouter: que le son *la* étant le sixième degré de la gamme d'*ut*, modèle des tons majeurs, il laissera toujours à cette note *la* le chiffre 6 qui la caractérise dans la gamme d'*ut*; qu'il l'appellera 6, qu'il l'écrira 6, même lorsqu'elle deviendra 1, c'est-à-dire première note de la gamme mineur de *la*.

Et la gamme mineure, de par M. Chevé, s'écrira de cette façon: 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5.

Et *six* sera *un*, *un* sera *trois*, *trois* sera *cinq*, *cinq* sera *sept*, etc.

Pourquoi? comment M. Chevé n'a-t-il pas imaginé un moyen de désigner la note *la* par le chiffre 1, qui lui appartient nécessairement alors, qu'elle devient première note d'une gamme et *tête de colonne*?

M. Chevé répond: le son *la* est toujours la *sixte*, la sixième note d'*ut* majeur, même lorsqu'il est *tonique*, première note de *la* mineur.

C'est une erreur. Cet arrangement peut convenir à la doctrine du professeur, mais il est manifestement contraire à la réalité. Lorsque le son *la* devient tonique de *la* mineur, il cesse à l'instant même d'être *sixte* de la gamme d'*ut* majeur. Il ne peut réunir les deux fonctions. Il remplit l'une ou l'autre, non l'une et l'autre. Il ne peut être désigné par le chiffre qui indique la sixième place, lorsqu'il occupe la première. Le chiffre 1 lui appartient alors de droit.

De même, M. Chevé indique par le chiffre 5, barré de gauche à droite, le *sol* dièse, *note sensible*, c'est-à-dire *septième* note de la gamme de *la*; par cette seule raison que le *sol* est désigné par le chiffre 5 dans la gamme d'*ut*, où il occupe la cinquième place.

La réponse sera la même. Dès que le *sol* apparaît comme *note sensible* de *la* mineur, il cesse d'être *quinte*, cinquième note d'*ut*. Il doit être représenté par le chiffre 7. La gamme mineure devrait donc, comme la gamme majeur, être exprimée par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, qui assigneraient aux sons dont elle se compose la place qu'ils occupent réellement; il resterait à indiquer, par des formules convenables, qu'il s'agit d'une gamme mineure.

Dans la notation usuelle, aucun désordre de ce genre n'existe et ne peut exister. Dans la notation chiffrée, au contraire, tout est arcane et subtilité. Et pourquoi recourir sans cesse à des subtilités, lorsqu'il existe une écriture qui exprime tout, sans mystère et du premier coup, parce qu'elle est bien pourvue, intelligente, souple et toujours perfectible? Si le chiffre est incomplet, impuissant, c'est qu'il est rétrograde. Comme un serviteur hors d'âge qui ne comprend plus son maître, il déguise ou supprime ce qu'il ne peut exprimer.

// 146 // En passant en revue les inconvénients graves, les pratiques vicieuses que cette notation engendre nécessairement et par le seul fait de sa présence, en signalant les lacunes qui l'appauvrissent, nous n'avons pas parlé des vices propres de l'écriture même, du peu de sécurité qu'elle offre au compositeur, au copiste, au lecteur, l'emploi de chiffres disposés sur une ligne horizontale; chiffres qu'il est très-facile de confondre, qui ne peignent rien, qui ne secondent pas l'intention. Nous n'avons pas parlé de l'invention malheureuse des barres transversales qui représente le *dièse*, le *bémol* et le *bécarre*, barres qu'on ne voit pas quand elles sont légères, et qui effacent le chiffre quand elles sont visibles.

Mais nous devons soumettre à M. Chevé les scrupules que fait naître en nous sa théorie du *bécarre*.

## VII

THÉORIE DU BÉCARRE SELON M. CHEVÉ. – POURQUOI M. CHEVÉ NE VEUT PAS QU'ON JUGE SON LIVRE.

Nous avons fait connaître les différentes négations de M. Chevé. Il faut y joindre la négation, la suppression du *bécarre*.

Voici les règles du *bécarre*, inspirées à M. Chevé par son système de transposition constante et forcée<sup>1</sup>.

« Si le *bécarre* détruit un *dièse* de l'armure, il signifie: faites un *bémol*.

Si le *bécarre* détruit un *bémol* de l'armure, il signifie: faites un *dièse*.»

Lorsque l'élève est libéré de la transposition forcée à laquelle l'enchaîne M. Chevé, il lui reste donc dans l'esprit cette notion complètement fautive: que le *bécarre* est tantôt un *dièse*, tantôt un *bémol*: et lorsqu'il veut appliquer cette notion à la lecture de la musique de tout le monde (et il faut toujours qu'il en vienne là), on doit lui dire:

«Non, on vous a trompé, le *bécarre* n'est ni le *dièse* ni le *bémol*: il a sa forme propre, son nom, sa fonction; il rend à une note le son que cette note reçoit dans la gamme d'*ut*; il détruit le *dièse*, il détruit le *bémol*, en un mot, sans équivoque et sans verbiage, il est le *bécarre*, que vous en connaissez pas.

Ainsi donc, lorsque vous verrez un *bécarre*, faites simplement un *bécarre*. Gardez-vous de *faire* un *bémol* ou un *dièse*, comme votre maître l'enseigne, vous chanteriez épouvantablement faux, et le maître lui-même en serait saisi d'horreur.»

Remarquez bien que la conséquence du système de M. Chevé est celle-ci: il n'a pas, dans son écriture, de signe qui exprime la vraie fonction du *bécarre*. Fidèle aux principes erronés qu'il vient d'émettre, il représente le *bécarre*, tantôt par la bande transversale de droite à gauche, signe du *bémol* dans sa notation, tantôt par la barre de gauche à droite, signe du *dièse*. Il en résulte donc cette étrange et multiple confusion, que le *bécarre* est représenté par deux signes différents, et que chacun de ces deux signes différents, qui expriment la même chose, a deux acceptions différentes, l'un voulant dire *bémol* et *bécarre*, l'autre *dièse* et *bécarre*; de sorte que 7 barré signifie aussi bien *si bémol* que *fa naturel*, que 5 barré signifie *fa dièse* et *si naturel*. Peut-on mieux enseigner l'erreur et le désordre? Et M. Chevé n'est-il pas bien venu après cela à signaler sans cesse à l'indignation du monde entier la *confusion* de la notation universelle, qui a un signe pour chaque chose, et un nom pour chaque signe?

Nous comprenons maintenant pourquoi M. Chevé ne *veut pas* qu'on juge ses livres<sup>2</sup>. Le désordre, le décousu, la confusion y apparaissent trop

---

<sup>1</sup> *Meth. élém.*, p. 133.

manifestes. Il veut qu'on voie ses cours<sup>3</sup>. Il professe donc dans ses cours autre chose que ce qu'il enseigne dans ses livres? M. le docteur Chev  t était professeur d'éloquence, certes, nous irions avec plaisir entendre ses cours, mais *voir des cours!* Quelque agréable à contempler que puisse être la gymnastique d'un professeur, cela ne suffit pas pour l'appréciation d'une doctrine; il faut connaître les principes sur lesquels s'appuie la doctrine, et cette connaissance, on ne peut la puiser que dans le livre où elle est exposée. M. Chev  t ne veut pas qu'on juge son livre. In ne veut donc pas qu'on le lise? Car, enfin, peut-on s'empêcher de *juger* le livre qu'on lit, de se former une opinion, une conviction? Et faut-il garder cette opinion pour soi, pour soi seul, l'enfermer dans le for intérieur, sans oser prendre la liberté de la communiquer à qui que ce soit? N'a-t-on pas le droit de dire, puisqu'on a le droit de la penser: ces arguments sont sérieux ou ridicules, ce livre est bon ou mauvais, cette méthode est féconde ou stérile, elle est excellente ou elle pêche par la base? Aurait-on seulement le droit d'exprimer l'opinion favorable? faut-il cacher profondément l'opinion contraire? faire un trou dans la terre, comme le barbier de la fable, dire tout bas aux roseaux (et nous ne faisons ici aucune allusion à la chose présente):

Midas, le roi Midas a des oreilles d'  ne?

En vérité, nous ne le pensons pas. Il nous semble d'ailleurs que M. Chev  t a us   largement du droit qu'il nous refuse.

Il faut maintenant que nous défendions l'enseignement donné dans nos écoles contre une grosse accusation. Nous avons déjà parlé de la *durée absolue*, professée, à ce qu'affirme M. Chev  t, dans le conservatoires<sup>4</sup>. Il s'agit à présente de ce que le savant docteur nomme le *ton absolu*, qu'on enseigne aussi, à ce qu'il paraît, dans nos écoles et dans tous les conservatoires.

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.)

---

<sup>2</sup> « Septième pièce, qui maintient la proposition de concours, et qui REFUSE (*sic*) positivement de soumettre notre livre au jugement de la commission du chant. » (*Cour de grâce*, p. 16.) Et page 19 : « J'ai refusé positivement de soumettre mon livre à la commission du chant », et ailleurs.

<sup>3</sup> *Coup de grâce*, p. 64 et suivantes.

<sup>4</sup> Voyez le numéro du 26 février 1860 (réponse à la quatrième monstruosité).

**LA FRANCE MUSICALE, 25 mars 1860, pp. 145-146**

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE

Journal Subtitle: None

Day of Week: Sunday

Calendar Date: 25 MARS 1860

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: VINGT-QUATRIÈME ANNÉE

Year: 24

Series:

Pagination: 145 à 146

Issue: 13

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: (5<sup>ème</sup> 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*, 25 mars 1860, pp. 145-146

Cross-reference: 19 février 1860, 26 février 1860, 4 mars 1860, 18 mars 1860, 1<sup>er</sup> avril 1860, 8 avril 1860, 22 avril 1860, 29 avril 1860, 3 juin 1860.