



ENTRETIENS AVEC FERDINAND GOËLZ

(Suite)

La Défense de la Portée

XX

Je viens de voir une chose incroyable: Monsieur Ferdinand Goëlz d'accord avec un professeur de Chant.

Hâtons-nous d'ajouter, pour adoucir le paradoxe, qu'il s'agissait d'un professeur de Chant dans les écoles de notre bonne cité et que les raisons qui faisaient concorder par hasard les opinions de deux personnes si différentes d'esprit n'avaient entre elles que des rapports fort lointains.

Monsieur le Professeur diplômé de la Ville protestait devant nous, avec toute la force que peut donner à un homme le sentiment du droit et de la raison violés, contre les tyranniques exigences du Conseil Supérieur qui venait d'imposer la méthode chiffrée dans l'enseignement primaire de la musique. Naturellement il ne connaissait de cette méthode que les sept noms de notes, à savoir: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.: j'avoue d'ailleurs à ma honte que ma science sur ce chapitre ne va pas plus loin et que mon ami Goëlz, n'a pas de prétentions plus grandes. Or, le professeur diplômé, à la pensée d'être obligé d'apprendre quelque chose pour l'enseigner ensuite à ses élèves, suffoquait d'indignation et vouait aux pires aventures tous les chiffres et le trio de leurs inventeurs.

Quelqu'un demanda:

— Quels sont donc les avantages de cette méthode?

Le professeur sursauta:

— Mais aucun! Monsieur, il n'y en a aucun! C'est ridicule, stupide... etc...

Et les injures de pleuvoir.

Ferdinand Goëlz intervint:

— Pardon, si vous voulez me permettre?... Je suis de l'avis de Monsieur le Professeur. Mais peut-être y parviendrai-je par une autre voie. Je ne connais point le système Galin-Paris-Chevé. Vous non plus, Monsieur. Peut-être ignorez-vous également M. Menchaca et son œuf, de même que les autres réformateurs de la notation musicale. Nous serions donc tous mal venus ici, Messieurs, à critiquer quelque chose que nous ne connaissons pas ou dont nous n'avons que d'insuffisantes notions. Alors... permettez-moi une comparaison.

«Lorsque Toinette, affublée d'une défroque de médecin vient donner au malade imaginaire la précieuse consultation que l'on sait, ne vous souvient-il pas, qu'avant de prendre congé d'Argan, elle s'écrie:

— Que diantre faites-vous de ce bras-là?... Voilà un bras que je me ferais couper tout-à-l'heure si j'étais que de vous.

«Et comme Argan s'enquiert de la raison:

— Ne voyez-vous pas qu'il tire à soi toute la nourriture et qu'il empêche ce côté-là de profiter?

«Ce à quoi le malade répond par cet argument solide comme une porte de fer:

— Oui, mais j'ai besoin de mon bras.

«Maintenant, cher Monsieur, si l'on vous refaisait cette étrange proposition de vous couper un bras *sain*, vous attarderiez-vous à discuter les avantages que vous en pourriez soi-disant retirer ou à étudier les catalogues de bras mécaniques, d'un fonctionnement parfait, réfractaires aux douleurs, rhumatismes et autres inconvénients de notre humaine nature? Non, n'est-ce pas? Vous cloueriez immédiatement la bouche du chirurgien entreprenant par la réponse d'Argan, sublime en sa simplicité:

— J'ai besoin de mon bras.

«Et vous refuseriez d'en entendre davantage?»

«Eh bien! moi, musicien, — supposons un instant que je le sois — je dis, à vous, qui venez me proposer de supprimer la *Portée* pour la remplacer par je ne sais quelle combinaison dont je me garde d'apprécier l'ingéniosité, je dis, avant tout:

— J'ai besoin de ma *Portée*!

«Comprenez-vous? C'est-à-dire que la *Portée* est le soutien essentiel et nécessaire des signes représentant les sons et qu'*a priori* elle ne peut céder sa place sous quelque prétexte que ce soit.»

«Et je prouve»

«Quel est le problème de la notation musicale?»

— De représenter les sons par des signes, répondit le professeur.

— Quelles sont les principales qualités que cette notation doit réunir? demanda encore Ferdinand Goëlz.

— Mais... l'exactitude, la clarté...

— Soit! Clarté et précision d'une part, voilà quelque chose d'essentiel. Mais n'oublions pas que les signes musicaux sont destinés à être lus par un exécutant, qui doit, au moment même qu'il les lit, reproduire les sons correspondants au moyen de son instrument. Or, comme la fréquence de succession de ces sons peut atteindre un degré relativement élevé, il est nécessaire que le musicien soit en mesure d'effectuer cette lecture très rapidement. La rapidité de la lecture, voici donc la seconde et essentielle vertu que nous devons exiger d'un système graphique de notation musicale.»

«Par quoi les sons diffèrent-ils les uns des autres?»

1^o Par leur *hauteur*.

2^o Par leur *durée*.

«Considérons-les d'abord au premier point de vue. De tout temps la comparaison entre *haut* et *bas* a été appliquée aux sons musicaux. Cet accord historique et ethnique tend à prouver fortement que cette sensation de *monter* et de *descendre* lorsque l'on parcourt les degrés de l'échelle musicale a été éprouvée et est éprouvée par

tous les peuples de la terre. Ce fait incontestable n'en est pas moins bizarre: car, à quoi peut correspondre la notion de position dans l'espace pour un son? En quoi le *la⁴* est-il situé au-dessus du *la³*? Sans doute ce sentiment est-il le résultat d'une analogie physiologique: lorsque nous émettons des sons de plus en plus hauts, tout notre appareil vocal se contracte et tend à monter vers le crâne et nous disons avec raison que nous *élevons la voix*; le fait contraire se produit quand nous *baissons la voix*. D'autre part, tout exercice vocal mis à part, lorsque nous entendons des sons émis successivement, les plus aigus nous semblent résonner dans les parties supérieures de notre cerveau, les plus graves au contraire nous descendant presque dans la gorge — il suffit d'observer le siège des réflexes produits en pareil cas — Enfin, peut-être y a-t-il une assimilation intellectuelle entre ce qui est tenu, inconsistant avec ce qui est élevé, flottant dans les airs, et entre ce qui est gros, solide, lourd avec ce qui repose sur le sol: le terme *fondamentale* en est une preuve.

«Bref, la conclusion de tout ceci est que les sons dont le nombre de vibrations à la seconde diffère, sont plus hauts ou plus bas les uns que les autres et qu'il n'y a pas d'autre façon pour nous de les concevoir, partant, de les représenter.»

«Ceci posé, soit deux sons A et B, B étant plus haut que A, quelle est la façon la plus claire, la plus sûre, la plus suggestive en même temps que la plus condensée, de signifier graphiquement, sur un morceau de papier blanc, que B est au-dessus de A?»

— Pardi! s'écria le professeur, c'est d'écrire B au-dessus de A!

Et Ferdinand, tirant de son calepin une carte de visite et un petit crayon taillé en pointe d'aiguille, ajouta:

— Comme ceci n'est ce pas?

Et il écrivit: B

A

Le crayon cassa et Monsieur Goëlz poursuivit:

— Maintenant, si au lieu de deux sons j'en ai un plus grand nombre, qu'arrivera-t-il?

— Il arrivera, répondit son docile interlocuteur, que vous les placerez les uns au-dessus des autres dans leur ordre d'élévation respectif.

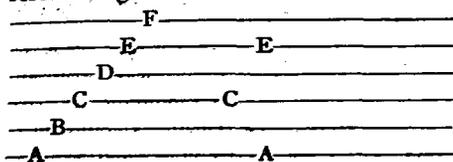
— Mais, observa Goëlz, il s'ensuivra une grande confusion. En effet, si j'écris —

F
E E
D
C C
B
A A

je ne verrai pas immédiatement à quelle hauteur exacte correspond C ni E, n'ayant plus les points de repère conjoints B et D, D et F. De sorte que je serai obligé de faire appel au raisonnement: la lettre C étant entre B et D, le son C, etc.. Comment remédier à cet inconvénient?

— Fort simplement, fit le professeur qui

entraîné dans le jeu de mon ami. Il suffit que vous traciez des guides figurant les différents degrés de hauteur.



— Comme ceci? fit Goëtz, :
— Parfaitement.
— Or ceci, c'est une Portée?
— C'est une Portée, psalmodiâmes-nous tous en chœur.

— Maintenant, croyez-vous, continua Goëtz, que les lettres nous soient ici de quelque utilité? Nous lisons la place de la note sur les échelons, cela nous suffit; la forme de la note fait double emploi et ne peut que créer une confusion. Ne serait-il pas plus sage de la réserver pour résoudre la seconde partie du problème: représentation de la durée du son?

Nous en convînmes.

« Comment, demanda mon ami, représente-t-on graphiquement une durée? »

— Par une ligne.

— C'est-à-dire qu'une ligne plus courte qu'une autre ligne représentera une durée inférieure à une autre durée. De telle sorte qu'en laissant entre chaque note une portion de ligne de la portée bien calculée on pourra exprimer très exactement leurs valeurs relatives?

— Sans doute, répondis-je, mais l'œil ne sera point capable de mesurer exactement et immédiatement les espaces variables qui se trouveront entre les notes.

— Et, poursuivit Goëtz, nous serons amenés à donner à chaque figure de note une forme différente correspondant à des divisions régulières d'une unité de mesure? Et, pour plus de sûreté, cela ne nous empêchera pas de laisser entre ces figures des espaces approximativement correspondant au temps devant s'écouler entre leur exécution — précepte trop ignoré de nos graveurs! —

« Inutile d'entrer dans les détails, n'est-ce pas? Qu'il nous suffise de retenir de ceci les inappréciables avantages de la Portée: elle permet d'exprimer directement pour l'œil la position respective de plusieurs sons de hauteur différente et leur durée. L'artiste qui lit de la musique gravée n'a aucun effort intellectuel à exercer; il voit la ligne mélodique, ses contours, les montées, les descentes, les sauts, les superpositions, etc., et tout cela d'un seul coup sans même avoir besoin d'appliquer à chaque note son nom individuel. Il fait corps pour ainsi dire avec la pensée de l'auteur: les associations nécessaires entre les images graphiques et le clavier d'une part, entre ces mêmes images et les mouvements appropriés sont ainsi rendues aussi simples et directes que possible; car la médiation des centres supérieurs est réduite à son minimum. »

« D'ailleurs, considérons encore la Portée à un autre point de vue, à celui de l'his-

toire. La longue et progressive évolution dont elle sortit, n'est-elle point une preuve de la nécessité de son existence? Je ne puis en ce moment vous en rappeler les péripéties. Mais souvenez-vous seulement que la notation musicale a commencé chez les Grecs par des lettres exprimant les sons par leur forme, qu'au Moyen-Age on eut d'abord l'idée de représenter des différences de hauteur par des signes spéciaux, d'abord vagues (*Neumes*), encore situés sur le même plan; qu'ensuite ces signes s'unifièrent et se placèrent peu à peu les uns au-dessus des autres, pour rendre visible leur degré d'élévation; que l'on fit un nouveau pas en traçant, d'abord, une ligne horizontale comme point de repère, puis trois lignes, puis quatre, pour aboutir définitivement au système complet des onze lignes divisées en deux groupes répartis de part et d'autre d'une ligne supplémentaire. Si les musiciens se sont acheminés aussi sûrement, sans défaillance, sans hésitations, sans retours en arrière, vers la Portée moderne, c'est que sans doute celle-ci était la solution logique du problème de la notation musicale. »

« Maintenant, que notre système actuel présente encore des inconvénients, voilà qui est bien possible. Ce que je me borne à affirmer aujourd'hui devant vous, chers amis, c'est la solidité à toute épreuve du principe, à savoir: une échelle graphique pour situer les signes représentatifs des durées des sons. »

« Je suis prêt à écouter toutes les propositions se basant sur cet indispensable fondement, de même que je consens à ouïr tous les médecins à condition qu'il soit au préalable bien convenu qu'on ne me coupera pas un membre sain. Mais, jamais, non jamais, je ne prêterai l'oreille au théoricien qui voudra me soutenir tout d'abord qu'il peut exister un moyen plus pratique d'exprimer des différences de hauteur, que de mettre ce qui doit être plus haut au-dessus de ce qui doit être plus bas!! »

Lucien CHEVAILLIER.



Notre planche hors texte

Nous joignons au présent numéro la reproduction d'une ancienne gravure: « Le Concert Mécanique », qui, en même temps qu'un joli tableau musical, montre l'ingéniosité des fabricants au 18^e siècle.

Nos lecteurs trouveront ci-joint la Table des Matières pour l'année 1911.

Agenda du Musicien pour 1912

Prix 1 fr. — Franco: 1 fr.15.

En Vente aux bureaux du *Monde Musical*, 41, boul. Maiesherbes.



LA VIE ET LES TRAVAUX d'Ernest REYER

Suite (1)

Depuis longtemps, il avait demandé aux lettres une distraction et un réconfort. Il était né écrivain, dans la belle tradition, avec l'abondance, la gaieté et le pouvoir de se faire lire. En 1866, le feuilleton musical du *Journal des Débats* était devenu vacant; pendant trente ans, Berlioz y avait campé, comme en une forteresse d'où il tirait en l'honneur de ses dieux et contre ses haines. La fatigue lui avait fait tomber la plume des mains. Prendre le feuilleton des *Débats* après Berlioz, c'était une fois de plus ressembler au chef, c'était continuer sa vaillante campagne pour le grand art. Reyér accepta la succession; l'aimable intervention de Gounod lui rendit les démarches faciles. S'il continua Berlioz, ce fut dans une tout autre manière. Le maître se mettait volontiers en colère, le disciple affecta de ne se fâcher jamais. Il sembla avoir pris pour devise la célèbre parole: « L'ironie est la consolation du juste. » Ses plaisanteries parurent plus d'une fois plus redoutables que des invectives. Rien ne peut faire mieux comprendre et aimer Reyér que le feuilleton qu'il écrivit, en octobre 1871, au lendemain de la chute d'*Erostrate*. C'est un chef-d'œuvre de malice, sous un faux air de résignation. « Ce qui sauvera peut-être ma réputation de l'oubli, écrivait le vaincu, c'est qu'elle pourra servir de point de comparaison. On dira, en parlant d'un opéra ennuyeux: C'est presque aussi ennuyeux ou beaucoup plus ennuyeux qu'*Erostrate*. » Il affectait de n'accuser personne de son malheur. Il couvrait tous ses collaborateurs, jusqu'à la belle cantatrice dont le geste énergique n'avait pas peu contribué au désastre. Il usait envers elle d'une mansuétude peut-être plus impitoyable que la colère. Pour conclure, il affirmait sa confiance dans un progrès de l'intelligence musicale du public; il avouait son espoir d'une revanche prochaine.

Cette revanche, il l'a attendue treize ans.

La chute d'*Erostrate* est de 1871; c'est seulement en 1884 que *Sigurd* fut représenté. Il y a là une douloureuse histoire, un peu humiliante, où les jeunes générations pourront apprendre à n'être point pressées. Qu'est-ce, à vrai dire, qu'une jeune génération? En musique surtout, on est « un jeune » tant que le succès ne vous a point souri. En ce cas, Reyér aura été jeune jusqu'à soixante ans? Pourquoi? Pour beaucoup de raisons qui tenaient, quelques-unes aux légers défauts de son caractère, la plupart à ses vertus. Oserai-je dire un mot de ses défauts? Le long stage que la fortune imposait à Reyér, l'indifférence d'une partie du public, l'hostilité plus ou moins avouée de certaines gens, l'ab-