

Essai d'un système rationnel pour la notation de la musique moderne

Le *Monde musical* a déjà donné l'hospitalité de ses colonnes à divers projets de réforme de la Notation musicale. Le fait qu'aucun d'eux n'a encore été adopté et n'est pas entré dans la pratique ne retire rien à l'intérêt de cette question et la multiplicité des systèmes proposés depuis J.-J. Rousseau est la preuve que la notation actuelle n'est pas satisfaisante.

Après ceux de l'illustre F. Busoni, de Menchaca, Fremont, etc., nous présentons aujourd'hui à nos lecteurs celui de M. François de Breteuil, dont l'avantage évident est de se rapprocher de la notation actuelle, tout en la clarifiant et en la simplifiant.

Avant-propos

La Musique Moderne évolue de plus en plus vers le genre chromatique ; lorsque, par exception, le style reste diatonique, c'est souvent pour séjourner dans des tonalités diésées ou bémolisées auxquelles l'oreille est moins habituée qu'elle ne l'est du ton d'ut majeur et de ses voisins immédiats. Souvent, l'artiste se plaît à de brusques modulations, à des tons éloignés du ton principal, ou à des artifices chromatiques nombreux ajoutés à la mélodie ou à l'harmonie.

Il en résulte, au point de vue de la notation, une augmentation toujours croissante du nombre des accidents (dièses, bémols, bécarres, doubles-dièses, doubles-bémols), soit à la clef, ce qui nécessite pour l'exécutant un constant effort de mémoire ; soit dans le courant du morceau, ce qui embrouille considérablement l'écriture et rend la lecture souvent pénible. Qu'on ne vienne pas m'objecter ici le fait que bon nombre d'exécutants arrivent à s'entraîner à cet effort au point de le faire sans plus y penser. Il n'en demeure pas moins vrai que cet entraînement représente des heures de travail supplémentaire, alors que dans l'état actuel du développement de notre art, le musicien a déjà un long et rude effort à fournir pour s'assimiler les éléments vraiment indispensables de son métier.

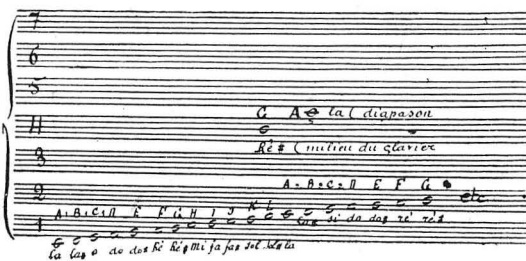
Tel est, semble-t-il, l'avis de M. Auguste Sérieyx, partagé sans doute par M. Vincent d'Indy, puisque celui-ci a publié dans son Cours de Composition Musicale (1^{er} Livre, p. 62) quelques indications dans le sens de ce qui va suivre. Il est question aussi, dans le même ouvrage, de réduire les clefs à trois, lesquelles d'ailleurs ne différaient en pratique que par le registre, la même position sur la portée correspondant toujours à la même note, quelle que soit la clef employée.

Ces deux idées fondamentales m'ont servi de point de départ et le présent essai ne fait pour ainsi dire que continuer et compléter la pensée de M. Sérieyx. Je n'ai d'ailleurs pas la prétention d'être arrivé à quelque chose de définitif : mon seul espoir, en écrivant ces lignes, est d'avoir posé un jalon

de plus vers la réalisation d'une réforme qui ne pourra être effectuée que par l'effort collectif d'une ou deux générations de musiciens.

Esquisse du Nouveau système

Le groupe complet de portées, sur lequel on pourrait représenter sans changement de clef tous les sons depuis l'extrême grave jusqu'à l'extrême aigu, se compose de 7 portées ordinaires à 5 lignes, chaque portée étant séparée de la suivante par une distance égale à deux interlignes seulement. Le papier à musique servant au compositeur sera établi conformément à ce qui précède, c'est-à-dire que les portées seront groupées 7 par 7.



Supposons ces portées numérotées de 1 à 7, en commençant par le bas. Sur le papier ainsi établi, il est convenu que la distance d'une ligne à un interligne représente le plus petit intervalle usité dans la musique européenne, le demi ton. Toutes les distances étant ici proportionnelles aux intervalles, il en résulte que la distance d'une ligne à la suivante ou d'un interligne au suivant représente 1 ton.

Convenons maintenant, que la note située sur une ligne supplémentaire au-dessous de la portée la plus basse représente le *la naturel* extrême du piano. Les dièses et les bémols étant supprimés de la notation, supprimons-les aussi de la nomenclature et donnons pour noms aux 12 degrés de l'échelle chromatique les 12 premières lettres de l'alphabet. Appelons A la note *la*, par exemple, et A1 le *la* extrême grave du piano.

Partant de cette note A1, écrivons une octave de gamme chromatique (voir fig. 1). Nous sommes conduits à cette observation d'un intérêt primordial : le 2^e *la* du piano (que nous appellerons A2) occupe la même position par rapport à la 2^e portée que la note A1 par rapport à la 1^{re}. La gamme chromatique se répètera donc note pour note sur la 2^e portée et, nécessairement, sur les suivantes. Une même position sur la portée représentera donc toujours la même note, tandis que dans le système actuellement en usage elle peut, suivant la clef et son armature de dièses ou de bémols représenter jusqu'à 12 notes différentes. Nous pouvons donc

dire que notre système ne comporte qu'une seule clef, et qu'il suffit de savoir lire une octave de gamme chromatique pour savoir lire toute la musique ! Or, écrite ainsi, la gamme chromatique n'est pas plus difficile à lire que ne l'est la gamme d'ut majeur écrite en clef de sol, par exemple, dans l'ancien système.

Avantages du nouveau système

a) Il est logique.

Pourquoi, en effet, noterait-on *do* par une note et *do* dieze par la même note précédée d'un signe \sharp ? Ce sont deux sons différents : notons-les donc par deux positions différentes sur le papier, puisqu'ils sont produits par deux touches différentes sur le clavier. Dans le système actuellement en usage, lire dans un ton autre qu'ut majeur, c'est transposer continuellement certaines notes, ce qui est en somme absolument illogique, ut majeur n'occupant pas une position privilégiée dans notre tonalité moderne. L'ennharmonie, imposée à la Musique moderne par les instruments à sons fixes, donne aux 12 degrés de l'échelle chromatique une *symétrie absolue*, chacun d'eux pouvant, à volonté, être pris pour tonique d'une gamme majeure ou mineure. L'écriture ne devrait-elle pas s'inspirer de cette symétrie, au lieu de la déformer par une perspective arbitraire en la contemplant du ton d'ut majeur ?

Dans le système que nous proposons, les intervalles sont représentés proportionnellement, le demi-ton servant d'unité. Le profil d'une mélodie sur le papier est donc, dans toute l'acception du terme, une *représentation graphique* de cette mélodie. Le dessin mélodique est respecté par l'écriture. On voit aisément l'avantage que ceci implique pour la lecture — pour l'audition intérieure, imaginative, de la musique écrite.

b) Il est conforme au mouvement de l'esprit moderne qui tend à unifier, à classer, à systématiser, de manière à faire tenir dans le cerveau humain (qui reste sensiblement égal à lui-même au cours des siècles) un amas sans cesse accru de connaissances nouvelles. Dans le domaine des sciences et de leurs applications, le système métrique, le système C. G. S. (centimètre, gramme, seconde) sont une illustration de ce que je viens d'énoncer.

Or, si la Musique est avant tout un Art — et un Art de pure imagination, — sa technique n'en est pas moins d'ordre scientifique, puisqu'elle prend son point d'appui dans la physique et dans les mathématiques. La Musique est en quelque sorte la synthèse de la raison et du sentiment et c'est pour cela, sans doute, qu'elle était honorée chez les anciens comme un vivant symbole de l'Initiation religieuse.

Pour expliquer d'une manière plus concrète ce que notre Art peut gagner à cet esprit moderne de systématisation scientifique, il faudrait tout d'abord développer ce que nous avons dit dans notre avant-propos au sujet des accidents plus nombreux dans la musique moderne que dans l'ancienne.

La musique du XVIII^e siècle pouvait fort

bien s'accommoder du système actuellement en usage, car elle était en général diatonique, relativement peu modulante et rarement enharmonique. Celle du xx^e , au contraire, tend vers un chromatisme de plus en plus absolu. Il devient bien difficile, souvent, de dire dans quel ton l'on est — et même si l'on est dans un ton, au sens classique de ce mot. Il suffit de parcourir la partition de *Pelléas et Mélisande*, par exemple, pour voir combien certains passages gagneraient à être notés par un système indépendant de la gamme à 7 notes.

(Afin de ne rien perdre des acquisitions du passé dans ce qu'elles peuvent avoir d'utile, je propose de conserver les dièses et les bémols pour noter, quand il y aura lieu, les intervalles plus petits que le demi-ton qui existent, paraît-il, dans diverses musiques exotiques, actuellement étrangères à notre art européen, mais que celui-ci aurait peut-être profit à s'assimiler quelque jour. En ce cas, naturellement, on noterait par rapport aux sons les plus rapprochés de l'échelle chromatique européenne, les dièses et les bémols redevenant ce qu'ils étaient à l'origine : des *accidents*!)

Le système employé de nos jours pour écrire la musique n'a pas toujours existé tel qu'il est actuellement. Le Moyen Age employait les *neumes*, hérités peut-être de l'Antiquité ; puis, pour bien déterminer la position de ceux-ci, l'on ajouta les lignes directrices, origine de la *portée*, qui fut longtemps à 4 lignes avant d'être à 5. L'évolution de la musique a entraîné, fatalement, celle de la notation ; selon toute probabilité, il continuera à en être ainsi dans l'avenir. Chaque système a suffi pour son époque. Celui que nous proposons ici nous paraît être l'aboutissement logique de ceux qui l'ont précédé — leur adaptation à l'art infiniment complexe de notre temps. Mais la substitution d'un système à un autre ne saurait se faire sans quelques difficultés : il a bien fallu, un demi-siècle pour substituer le mètre à la toise, le franc à la livre-tournois. Or, la réforme que nous proposons est aussi importante pour la musique que le fut l'introduction du système métrique pour l'industrie. Elle répond au même besoin de simplification. N'oublions pas que simplifier la technique, c'est offrir à l'Art des ressources nouvelles.

Objections poss'bles

Pour terminer, je vais examiner les deux principales objections que suscite à première vue le système de la notation chromatique et m'efforcer de les réfuter.

La première est d'ordre théorique. On peut la formuler ainsi : « Notre instinct de la tonalité est — et sera probablement toujours — diatonique ; le diatonique, la gamme de 7 sons, c'est l'essentiel. Le chromatique — si fréquent qu'il puisse être — c'est l'accidentel. Pourquoi vouloir renverser les rôles, et noter l'essentiel par rapport à l'accidentel ? »

La seconde est d'ordre pratique : « En notant directement la gamme chromatique, on

diminue l'étendue pratique de la portée. Il faut donc augmenter le nombre des portées. Une partie de piano devient donc déjà très compliquée, et une partition d'orchestre absolument illisible. »

J'ajouterai encore une troisième objection, qui d'ailleurs se rattache à la première et sera réfutée avec elle : « Do dièse et ré bémol ne sont pas (théoriquement au moins) le même son. Pourquoi les noter par le même signe, les désigner par la même lettre ? »

Réfutation de l'objection théorique

Notre instinct de la tonalité est en effet diatonique. La gamme chromatique n'est pas, ne sera jamais, une gamme naturelle. C'est la liste complète de tous les sons usités dans notre musique. Or il est un grand nombre de gammes diatoniques : la gamme majeure, la gamme mineure (sous ses diverses formes), la gamme turque, la gamme chinoise, les modes du plain-chant, les modes grecs sont, chacun à son point de vue, des gammes diatoniques. Puisqu'il en est ainsi, pourquoi donc tout noter par rapport au ton majeur d'ut à l'exclusion de tous les autres ? La gamme chromatique, si elle a quelque chose d'artificiel, si elle ne constitue pas par elle-même une tonalité, forme quand même le lien nécessaire entre nos diverses gammes diatoniques, puisqu'elle comprend la totalité des sons usités dans la musique européenne. De plus, elle pourrait nous fournir un moyen de noter de manière suffisamment approximative des sons étrangers à notre musique. Ceci dit, je ne note pas plus par rapport à la gamme chromatique que je ne joue par rapport à elle quand je joue du piano, instrument dont le clavier contient toutes les notes de cette gamme. Je note — et c'est ici la principale nouveauté du système — en représentant proportionnellement chaque intervalle, quel qu'il soit : je ne note ni diatoniquement, ni chromatiquement, je note mathématiquement, géométriquement tous les rapports, c'est-à-dire tous les intervalles qui constituent la musique.

Pour ce qui est de l'assimilation de do dièse à ré bémol produite par ma notation, je dirai que l'enharmonie, imposée par la structure du plus grand nombre des instruments de l'orchestre moderne, est de plus en plus admise par les maîtres contemporains. Ici, comme ailleurs, je me contente donc d'enregistrer par l'écriture l'évolution de notre art. Toutefois, dans la musique à cordes, il est parfois possible (si le style n'est pas enharmonique) de maintenir la distinction entre le demi-ton diatonique (ré-do dièse) et le demi-ton chromatique (ré-ré bémol). Mais je prétends que cette différence, qui est de 1 *coma*, c'est-à-dire d'un 9^e de ton, est si petite que c'est à la sensibilité musicale de la saisir (lorsqu'il y a lieu de le faire) et non à l'écriture de la noter : pour cette raison surtout qu'elle échappe à la moitié au moins des exécutants et aux neuf dixièmes des auditeurs. D'ailleurs il me semble que les sons qu'on note respectivement par do dièse et par ré bémol, ne sont en réalité que les deux aspects diffé-

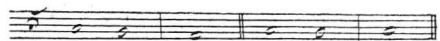
rents (et d'ailleurs très voisins) que revêt le même son suivant qu'il tend à se résoudre vers le haut (do dièse-ré) ou vers le bas (ré bémol-do).

Si nous considérons, par exemple, les deux passages suivants, écrits pour un instrument à archet :

Ré, ré bémol, do ; et ré, do dièse, ré (fig. 2).



Les mêmes passages notés dans notre nouveau système



Je crois pouvoir dire que, quelle que soit la manière dont ils soient notés, un exécutant suffisamment sensible fera le do dièse du second passage un peu plus haut que le ré bémol du premier. Le premier do dièse serait exactement dans mon système E plus $1/18^e$ de ton, le ré bémol, E moins $1/18^e$ de ton. Cette différence est si petite qu'il vaut mieux laisser à l'instinct musical le soin de la faire s'il la sent. Heureux d'ailleurs le violoniste qui, dans tout un quatuor, ne déraillerait jamais d' $1/18^e$ de ton dans un sens ou dans l'autre!

Réfutation de l'objection pratique

Il appartient à la pratique seule d'établir — ou de réfuter — le bien-fondé de cette objection. Si j'en avais actuellement le loisir, si j'avais le papier à musique spécial qu'il me faut, je transcrirais dans mon système de notation les principaux chefs-d'œuvre de la musique classique et moderne (en attendant, voir les trois exemples ci-joints). Mais, à défaut de l'argument décisif que je pourrais tirer de l'expérience qui me fait actuellement défaut, je puis faire la remarque suivante :

En raison de la continuité établie entre les différentes portées (ces portées ne sont espacées entre elles que de deux interlignes!) l'œil peut lire un groupe de trois ou quatre portées avec autant et peut-être plus de facilité qu'il ne lit les deux portées actuelles avec toutes leurs lignes supplémentaires. Or, il est extrêmement rare, par suite de la constitution de notre main, que la musique pianistique remplisse à un moment donné une très grande étendue.

Lorsque la basse est en octaves, nous avons convenu de noter la note supérieure et sous elle un petit 12, qui figure la même note, doublée vers le grave. S'il s'agit du chant, nous notons la note inférieure surmontée d'un 12. (Nous nommons, en effet, 12^e , l'intervalle connu actuellement sous le nom d'octave. Voir plus loin.)

Lorsque toute l'harmonie se meut vers l'aigu ou le grave, nous n'avons qu'à changer le numéro qui tient lieu de clef, ce qui nécessite pour le lecteur un effort beaucoup moindre que de changer de clef dans le système actuel, puisque, en fait, il s'agit d'un simple changement d'octave.

Lorsqu'une note de basse, sans être doublée en octave, se trouve au delà du registre de la portée sur laquelle figurent les autres notes de basse, nous l'écrivons 1 (ou 2) octaves au-dessus de sa position réelle, en la faisant précéder d'un chiffre de *petite dimension*, qui indique le registre réel de cette note. (Voir ci-joint l'exemple tiré de la *Berceuse* de Chopin.)

Reste la question plus complexe de la partition d'orchestre. Ici, nous voudrions d'abord introduire une grande simplification: écrire toutes les parties en sons réels. Les divers instruments ont acquis — ou acquerront prochainement — une perfection suffisante pour pouvoir faire entendre à peu près toutes les notes dans leur étendue respective — et d'ailleurs, la prédominance de plus en plus grande du genre chromatique rend de plus en plus difficile d'écrire pour les instruments transpositeurs. Pour simplifier, nous conviendrons donc d'écrire tout par rapport à *ut* (pour employer l'ancien langage), c'est-à-dire tout en sons réels.

Supposons une partition d'orchestre où tout serait écrit en sons réels, en une seule clef, avec des numéros pour indiquer les registres, et rendons-nous compte de l'importance de cette simplification.

Evidemment, les changements de numéros sur chaque portée seront un peu plus fréquents que ne l'étaient les changements de clefs. Mais la seule erreur de lecture qui pourrait résulter de ces changements serait de lire la même note à l'octave grave ou à l'octave aiguë de sa position réelle, ce qui, avouons-le, serait sans grande importance. (Je me place ici au point de vue du compositeur ou du chef d'orchestre qui lit la partition, non, bien entendu, du musicien qui exécute telle ou telle partie; pour lui, en effet, une semblable erreur pourrait être grave; mais elle n'est guère à craindre.)

Avec cette notation uniforme, il serait beaucoup plus facile de saisir du premier coup d'œil les parties réelles de l'Harmonie, celles qui les doublent à l'unisson ou à l'octave ayant une marche rigoureusement parallèle.

Modifications que l'adoption de notre système apporterait à la théorie de la musique

1^o Changement du nom des notes

Nous avons vu qu'il est nécessité par la considération de la symétrie absolue qui existe entre les 12 degrés de la gamme chromatique.

2^o Changement du nom des intervalles, et, par suite, des accords.

Qu'y a-t-il, en effet, de plus illogique, de plus antimathématique que la nomenclature actuelle? Une *quarte* ne correspond ni à quatre tons, ni à quatre demi-tons. 2 tierces ne font pas une sixte, mais une quinte, ce qui revient à dire que, dans l'harmonie actuelle, 2 et 3 font 5! De plus, la nomenclature est embarrassée de tous ces termes majeur, mineur, augmenté, diminué, sur-augmenté, sous-diminué, qui compliquent inu-

tilement les choses. Pour simplifier tout cela, je propose la règle suivante :

Chaque intervalle tirera désormais son nom du nombre de demi-tons dont il est formé. Voici la liste complète des intervalles jusqu'à celui qui correspond à l'octave, avec, en regard, les noms des mêmes intervalles dans la théorie actuellement en usage :

1	première	seconde mineure.
2	seconde (ton)	seconde majeure.
3	tierce	tierce mineure (2de augm.)
4	quarte	tierce majeure (4te dim.)
5	quinte	quarte juste.
6	sixte	quarte augment. (5te dim.)
7	septième	quinte juste.
8	huitième	sixte mineure. (5te augm.)
9	neuvième	sixte majeure
10	dixième	septième min.
11	onzième	septième maj.
12	douzième	octave.

Il suffit de regarder ce tableau et de se rappeler que chacun des intervalles du nouveau système est représenté proportionnellement sur le papier pour se rendre compte combien toute l'harmonie se trouve simplifiée de ce fait.

Toutes les règles de l'Harmonie et du Contrepoint sont évidemment exprimables en fonction de cette nomenclature nouvelle. Nous sommes convaincus que beaucoup d'entre elles y gagneront en clarté et seront rendues plus faciles à retenir par cette traduction.

Voici quelques exemples

2^{me} Etude de Chopin

Notation usuelle.

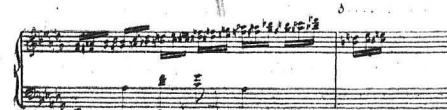


Notation nouvelle.



Berceuse de Chopin

Notation usuelle.



Notation nouvelle.



La Cathédrale engloutie (Debussy)

Notation usuelle.



Notation nouvelle.



Conclusion

Ici se termine notre tâche. Nous avons présenté le système nouveau dans ses grandes lignes. Nous sommes persuadés qu'il répond à un besoin impérieux de la technique musicale moderne, dont l'écriture actuelle, conçue pour noter l'art du xvi^e siècle, menace de paralyser l'essor, et qu'il sera accueilli avec bienveillance par tous ceux dont le regard n'est pas figé dans la contemplation du passé et sait se tourner parfois vers l'avenir; par tous ceux pour qui l'Art est non une chose morte, mais une réalité vivante, destinée à apporter à l'Humanité future la consolation éternelle de ses joies pures et sans cesse renouvelées.

François de BRETEUIL.

Septembre 1919.

Claude Debussy se défend d'avoir fait de la musique perverse. — M. le Dr Vaucaire a bien voulu nous communiquer une intéressante lettre de Claude Debussy, qui est tombée en sa possession.

Elle fut adressée à notre confrère Pierre Lalo et date de la première audition des *Nocturnes* (1898).

Monsieur,

Il est difficile de vous remercier des choses charmantes que vous avez écrites sur les *Nocturnes*, et c'est la seule excuse de mon retard, elle n'est pas mince, croyez-le.

Vous avez par une grâce spéciale, ou plus simplement par la vertu de votre nom, une intelligence sûre de la musique, et ce qui est mieux, vous devinez les rapports mystérieux qui relient les gens et leurs œuvres! Par cela j'accepte des « quatre pattes » la jolie transposition que vous faites du chant, dans ma musique. Seulement, je m'élève contre la perversité!... A mon avis, un art pervers n'existe que très peu, ou si vous voulez, ne s'adapte qu'à des âmes un peu frelatées et je serais désolé, si un beau jour on ne pouvait plus exécuter mes œuvres que « sous le manteau ».

Croyez bien que je ne cherche en somme, et très timidement, qu'à débarrasser la musique d'un héritage de traditions lourdes, faussement interprétées, et sous lequel pourrait très bien succomber cet art, si l'on n'y prend point garde! La seule question est de savoir si je suis désigné pour cela? en tout cas j'aurai peut-être montré le chemin et d'autres feront mieux.

Je ne puis tout dire, car j'en ai trop « gros sur le cœur » comme dit l'autre. J'aime mieux vous remercier une fois de plus et vous prier de croire à la sincérité de ma sympathie.

Claude DEBUSSY.