Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 3 (1909-1910)
Heft: 19

Artikel: Une nouvelle notation musicale
Autor: Monod, Edmond
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1068861

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

No 19. — 3me Année. 15 Juillet 1910.

La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

SOMMAIRE : *Une nouvelle notation musicale*, Edmond Monod. — *La Fête cantonal des Chanteurs neuchâtelois*, Georges Humbert. — *Chalamala* (Bulle, 3 juillet 1910), Georges Humbert. — La musique à l'Etranger : *Allemagne*, Marcel Montandon ; *France*, Paul Landormy. — La musique en Suisse : Genève, Lausanne. — Communications de l'A. M. S. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie.

Le prochain numéro de la " **Vie musicale** „ paraîtra le

15 août 1910.

Une nouvelle notation musicale

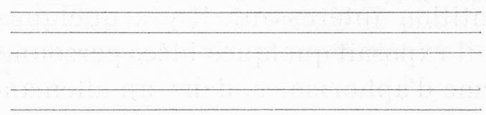
On sait que Ferruccio Busoni n'est pas seulement un éminent virtuose et un compositeur de mérite. L'originalité qui le caractérise à un si haut degré se montre dans toute sa manière d'être et de penser, et il nous en donne de temps à autre un échantillon intéressant. Il y a quelques années, il publiait une petite plaquette où il exposait quelques idées personnelles sur l'esthétique musicale ; cela sous forme d'aphorismes, dans un allemand où rien ne décèle le Latin d'origine, si ce n'est la clarté et la sobriété mêmes du style. Aujourd'hui, c'est une nouvelle notation musicale qu'il nous apporte, notation qui dans son idée serait réservée pour le moment à la musique de piano (Klaviernotenschrift) [1].

Il n'est pas le premier à faire le procès de la notation courante, ni le premier à vouloir la réformer. Les essais de ce genre sont nombreux, et tout le monde connaît la notation chiffrée, que préconisait déjà Rousseau, et qui seule a conquis une petite place dans la pratique. Busoni commence par relever les inconvénients du système usuel. Après tant d'autres, il en déplore tout d'abord la complexité qui, lorsqu'il s'agit de musique moderne comme celle de *Salomé* par exemple, rend la lecture à vue ardue aux meilleurs virtuoses du « déchiffrage ». De plus, le principe de la représentation graphique du mouvement mélodique n'y est pas suivi avec une conséquence rigoureuse : pour figurer la progression *fa-fa* ♯ par exemple, nous écrivons deux fois la même note ; la ligne graphique est horizontale, tandis qu'elle devrait s'élever pour représenter le mouvement mélodique ascendant. La division de l'échelle

[1] Versuch einer organischen Klaviernotenschrift, praktisch erprobt an J.-S. Bach's Chromatischer Phantasie in D moll ; Leipzig, Breitkopf und Härtel.

mélodique en octaves semblables les unes aux autres est à la base de tous les systèmes musicaux ; la notation usuelle ne tient pas compte de cette similitude : lorsqu'une note donnée est située sur la ligne inférieure d'une portée, son octave se place dans un interligne au haut de la portée. La signification d'une ligne donnée change avec la *clef*, tandis qu'il serait à désirer qu'au moins les clefs employées concurremment, comme celles de *fa* et de *sol*, ne désignent que des distances d'octaves. Enfin, défaut capital, le système courant ne connaît pas le tempérament égal, si commode, qui tient une place de plus en plus grande dans la musique moderne. Il n'existe pas, remarque justement Busoni, de notation adéquate pour la gamme en tons entiers par exemple (division de l'octave en six parties égales). On peut ajouter que les divisions en douze, quatre, trois, et même deux parties égales (gamme chromatique, accords de septième diminuée, de quinte augmentée, intervalles superposés de quinte diminuée) ne trouvent pas non plus d'expression satisfaisante dans les cas, très nombreux aujourd'hui, où ces combinaisons de sons se libèrent de la tonalité, je veux dire ceux où le compositeur spécule précisément sur l'équivoque de l'interprétation tonale.

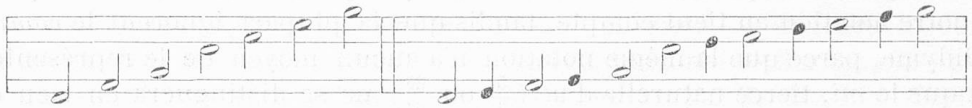
L'idée qui s'est présentée à l'esprit de Busoni est, comme il l'avoue de bonne grâce, d'une simplicité enfantine : elle ressemble en cela à beaucoup d'idées géniales. Il ne fait que reproduire sur le papier l'image du clavier. Or l'octave du piano se reconnaît à la présence de deux groupes inégaux de touches noires ; ces touches seront représentées par des lignes ; la partie correspondante à l'octave sera donc formée de cinq lignes droites séparées en deux groupes, l'un de trois, l'autre de deux ; l'espace intermédiaire entre les groupes sera deux fois plus large que les interlignes ordinaires.



La ligne inférieure correspond à la touche que nous nommons, suivant les cas, *ut* ♯, *ré* ♭ ou encore *si double dièse*. Les notes correspondant aux touches blanches trouvent place dans les interlignes. Les quatre octaves du milieu du piano, les plus employées, sont caractérisées par les majuscules 𝔖 (soprano), 𝔄 (alto), 𝔗 (ténor), 𝔅 (basse), placées en guise de clefs. Au-delà de ces limites, on emploie soit des portées ou des fragments de portées semblables supplémentaires, soit les signes *8ª* ou *8ª bassa* comme dans la notation courante. Dès lors, pour employer une comparaison très juste de l'auteur, la notation est au jeu du piano ce que le plan d'une ville est à une promenade dans les rues de cette ville.

A cette innovation, Busoni en joint une autre, dont on ne saisit pas bien le rapport avec la première, et qu'il justifie en invoquant un supplément de clarté dans la lecture. Les notes figurant les touches blanches sont toutes *blanches*, c'est-à-dire que les têtes en sont vides, que le papier demeure blanc à l'intérieur des lignes qui les circonscrivent (telles nos *blanches*), tandis que les têtes des notes représentant les touches noires sont pleines (telles nos *noires* ou nos *croches*). Ainsi la croche touche noire est exactement notre croche,

tandis que la croche figurée dans les interlignes est comme une blanche munie d'un crochet (𝅗𝅥♪). La blanche et la noire ayant même valeur, on a recours, pour représenter la demi-ronde, à la forme rectangulaire (▭ ▬) figure dont il suffit de supprimer la tige pour obtenir la ronde. (Ces dernières formes sont, comme on sait, empruntées à la notation du moyen âge.) Voici, en résumé, l'aspect des gammes diatonique majeure et chromatique d'*ut* à *si*, en quarts de ronde :



* * *

Busoni se déclare prêt à examiner avec soin les objections raisonnées que l'on peut faire à son système. Laissons pour le moment de côté la deuxième innovation, pour ne nous occuper que de la place des notes sur les nouvelles portées, et écartons d'abord les objections que l'auteur pourrait à bon droit qualifier de négligeables.

J'entends déjà les exclamations d'un bon nombre de musiciens et d'amateurs : Comment, disent-ils, sous couleur de simplification, on veut nous forcer à rapprendre la musique ! Nous avons mis des années à nous habituer à la notation courante : on veut rendre tout ce travail inutile et nous en imposer un nouveau ! Jamais une réforme pareille n'aboutira ; elle se heurtera comme tant d'autres à la force de la routine, au courant irrésistible formé par des siècles de tradition. — Je dis que cette objection n'a pas de valeur : en effet, toute réforme quelle qu'elle soit suppose un arrêt, une perte d'énergie momentanée ; le tout est de savoir si cette perte est compensée par les avantages de l'état de choses nouveau ; dans l'espèce, il s'agit donc uniquement de savoir si la notation nouvelle vaut mieux que l'ancienne ; si tel est le cas, il y a avantage à la préconiser. N'oublions pas qu'une génération seulement (2 ou 3 au plus) souffriraient d'avoir à étudier deux systèmes. — La nouvelle notation remplacera-t-elle jamais l'autre ? A cette question, il me paraît impossible de répondre. En effet, les lois qui régissent les progrès de la civilisation n'ont pas la rigidité des lois mécaniques : il suffit parfois de quelques adeptes enthousiastes et résolus pour faire passer dans la pratique — dans l'enseignement des écoles par exemple — des réformes qu'on eût pu taxer d'utopiques. La dépréciation à peu près complète du stock énorme de musique de piano publié jusqu'à ce jour peut entrer en ligne de compte ; mais elle ne saurait empêcher la réalisation d'une réforme désirable que si les syndicats d'éditeurs faisaient la loi aux conservatoires et aux gouvernements.

J'entends aussi la protestation véhémente de quelques professeurs de solfège et d'harmonie. Quoi, vous voulez supprimer la différence entre les dièses et les bémols ! C'est déjà bien assez que le piano, instrument imparfait, n'en tienne pas compte. Vous allez priver les jeunes pianistes, trop portés déjà à ne voir que la technique de l'instrument, de la compréhension des tonalités.

On renoncera au solfège, puisqu'il ne sera plus indispensable, et vous ne formerez plus que des empiriques, que des mécaniques inintelligentes, vous qui supprimez dans la notation le *comma*, le fameux *comma* de Pythagore ! — J'avoue que cette objection me laisse froid. Bien entendu, je ne songe pas à engager les jeunes pianistes à négliger l'étude de l'harmonie, puisque je voudrais au contraire rendre obligatoire dans tous les conservatoires l'analyse harmonique et tonale, approfondie et raisonnée, des œuvres des maîtres. Mais ce qui me frappe — et me fait sourire — c'est de voir tant de musiciens attacher une grande importance au *comma* de Pythagore, tout simplement parce que notre notation en tient compte, tandis que la plupart ignorent le *comma* de Didyme, parce que la même notation n'a aucun moyen de le représenter. Tant que le *mi*, tierce naturelle d'*ut* ($\frac{5}{4}$ ou $\frac{80}{64}$) ne se distinguera en rien du *mi*, tierce pythagoricienne ($\frac{81}{64}$), je ne verrai aucun avantage à distinguer le *fa* ♯ du *sol* ♭. On peut discuter le fondement de la consonance, et mettre en doute son origine physique ; mais dès qu'on attache une importance aux rapports mathématiques des sons, il n'y a aucune raison de relever la différence entre l'unisson et la douzième quinte, tandis qu'on ignore celle qui sépare la tierce naturelle de celle de Pythagore. On sait d'ailleurs que les chanteurs et les violonistes qui se piquent d'exécuter un sol ♯ plus haut qu'un *la* ♭ : 1° se trompent, puisque le *sol* ♯, calculé d'après la méthode la plus plausible de détermination des hauteurs, est plus bas que le *la* ♭ ; 2° exagèrent la différence ; 3° obéissent non à une loi physique de rapport entre les fréquences des vibrations, mais à des lois psychologiques comme celle de l'attraction, et par conséquent obéiraient aussi bien à ces lois si la notation était tempérée.

On pourrait encore objecter que le système proposé multiplie par trop le nombre des portées dans la musique de piano moderne. Mais le nombre des portées n'est pas en soi une complication. Les morceaux actuels écrits à l'aide de 3 ou de 4 portées seraient non pas plus aisés, mais plus difficiles à lire si toutes les notes en étaient réunies sur deux portées seulement. Ce qui est certain, c'est que la notation nouvelle, généralisée, augmenterait encore la colonne déjà si imposante des portées dans les partitions d'orchestre moderne.

Enfin, on peut douter que la polyphonie soit claire, que la partie confiée à la main droite se distingue toujours nettement de celle de la main gauche. Cette objection n'existe pas pour les organistes ; mais dans la musique de piano moderne, on sait que très souvent les compositeurs emploient des lignes supplémentaires entre les portées, uniquement pour indiquer que certaines notes sont confiées à la main gauche ou à la main droite. Je ne sais si cette objection a quelque valeur, la pratique seule le montrerait. En tous cas, il me semble facile de trouver des moyens commodes, avec la nouvelle notation, de distinguer nettement les diverses voix et les parties confiées aux deux mains. Rien ne s'oppose d'ailleurs à ce qu'à la direction des queues des notes on joigne l'emploi exceptionnel de fragments de portée supplémentaire entre les portées (bien que Busoni ne les admette pas).

L'objection capitale contre le système proposé par Busoni, le maître la fournit lui-même, en intitulant sa brochure : « Essai d'une nouvelle notation pour le piano ». Si vraiment cette notation ne pouvait servir que pour le piano, alors j'hésiterais à la recommander. En effet, tous les musiciens, (y compris les pianistes accompagnateurs), seraient obligés d'en apprendre deux.

Bien plus, rien ne nous garantirait qu'un violoniste ne proposera pas une notation spéciale pour son instrument, un clarinettiste une autre pour le sien, et ainsi de suite. Mais la notation de Busoni, pour autant qu'on n'envisage que la première réforme, c'est-à-dire la position des notes, indépendamment de leur couleur noire ou blanche, peut fort bien, ce semble, servir pour d'autres instruments que pour le piano. Elle ne suggère pas automatiquement au violoniste, comme au pianiste, la place des notes sur son instrument : elle ne parle pas à ses yeux ; mais ceci n'est pas indispensable. L'expérience montre, en effet, que les associations d'idées purement conventionnelles, (comme celles qui unissent les signes des lettres au son des mots — écriture moderne) acquièrent très vite une force égale aux associations naturelles (comme celles qui unissent l'idée d'un animal à sa représentation par le dessin — écriture hiéroglyphique). C'est pourquoi l'imitation du clavier ne me paraît être qu'un avantage secondaire de la notation proposée, même au point de vue spécial du piano ; ce n'est pas là ce qui me séduit en elle. En tous les cas, on peut l'affirmer, la notation nouvelle n'offrirait aux instrumentistes aucune difficulté qu'ils ne trouvent déjà dans le système courant. La notation ancienne est, comme la nouvelle, fondée sur la tonalité, sur la gamme d'*ut majeur* ; ce qui distingue surtout avantageusement la dernière, c'est qu'elle est tempérée. Elle n'apporte donc aux musiciens d'orchestre aucune complication nouvelle, en leur offrant de sérieuses simplifications.

Etant donnée la facilité avec laquelle on passe aujourd'hui d'une tonalité à l'autre, l'idéal serait peut-être une notation dont la base serait la gamme chromatique. Cette notation faciliterait beaucoup la transposition, déjà notablement simplifiée avec le système de Busoni [1]. Mais une pareille notation vraiment pratique n'est pas encore trouvée ; une portée d'octave de six lignes égales correspondant aux tons entiers risquerait de tromper l'œil par sa régularité même. Si donc il y avait avantage à introduire délibérément dans la figuration de l'octave des irrégularités qui frappent, pourquoi ne pas choisir celles qu'on retrouve dans le clavier de l'instrument qui est de beaucoup le plus employé, le piano ?

Il est clair que la langue écrite devrait être doublée bientôt d'une langue parlée. Busoni suppose que le pianiste lit les notes sans leur donner de nom (*namenlos*). Mais il est indispensable que le professeur puisse nommer à l'élève les notes qu'il doit jouer. Cette langue est facile à former ; il suffit de s'entendre pour que des syllabes quelconques, choisies judicieusement, correspondent aux touches noires du piano, comme les noms *do*, *ré*, *mi*, etc. s'appliquent aux touches blanches. Des signes spéciaux joints à ces syllabes, détermineraient, dans les traités d'acoustique, de solfège et d'harmonie, l'interprétation qu'il convient de leur donner, puisqu'aussi bien le tempérament est né d'exigences pratiques, et que la psychologie auditive ne le connaît pas. De même que plusieurs acousticiens distinguent le $\overline{mi}$, tierce naturelle, du *mi*,

[1] Ce serait alors affaire aux facteurs d'instruments de rapprocher le plus possible la technique manuelle spéciale de la notation universelle. Le clavier serait construit par exemple suivant le principe de Janko, c'est-à-dire qu'aucune tonalité n'aurait le pas sur les autres. Mais une grande partie de la littérature pianistique fait corps, pour ainsi dire, avec la forme actuelle du clavier ; elle serait bientôt dénaturée si on l'exécutait habituellement sur un piano dont le clavier serait ordonné différemment. La substitution d'un clavier nouveau à l'ancien est donc à peine désirable.

tierce pythagoricienne, par un trait placé au-dessus du premier, de même on choisirait un signe qui distingue le *do* ♯ du *ré* ♭, toutes les fois que cela serait nécessaire ou désirable.

Autant j'appelle de mes vœux la vulgarisation de la première réforme de Busoni, autant j'hésiterais à recommander la seconde innovation, celle qui a trait à la couleur noire ou blanche des notes. Tout d'abord, le besoin ne s'en fait aucunement sentir. Elle fait double emploi avec la première, et la solution du problème perd par là une partie de son élégance. Son principal avantage, bien minime on en conviendra, me paraît consister dans la possibilité d'interpréter avec sûreté les manuscrits, lorsqu'il y a doute sur la position exacte d'une note (sur la ligne ou dans l'interligne). Par contre, cette innovation a un grave inconvénient. En effet, de deux choses l'une : ou la notation est appelée à se généraliser, ou elle demeure essentiellement destinée à la musique de piano. Dans le premier cas, les musiciens d'orchestre, qui n'auraient aucune peine à accepter que la portée musicale continuât à ne pas reproduire nettement les intervalles naturels de leurs instruments, se révolteront à bon droit si l'on veut faire dépendre du piano l'aspect blanc ou noir de ces mêmes notes. Certes, la figuration actuelle des valeurs n'est pas à l'abri de tous reproches ; mais ce n'est pas au nom d'une facilité plus grande de lecture accordée aux seuls pianistes qu'on peut prétendre la changer. D'autre part, si la réforme demeure attachée exclusivement à l'écriture pianistique, on aura à compter avec l'anomalie suivante : la *blanche* et la *noire* (𝅗𝅥, ♩) auront des valeurs différentes dans la partie de violon d'une sonate, tandis que dans la partie de piano ces valeurs seront égales. Les mêmes signes représenteront des choses différentes ; on voit d'ici la confusion qui en résultera.

En résumé, la réforme préconisée par Busoni n'est à désirer que si elle dépasse les limites qu'il lui a fixées lui-même, si la nouvelle notatiou est adoptée non seulement pour la musique de piano, mais pour la musique en général. C'est pour cette raison surtout que j'en repousse, pour ma part, la partie qui a trait à la couleur noire ou blanche des notes. Il est incontestable que la portée-octave de Busoni constitue un progrès très marqué sur la notation actuelle. Il y a dans la solution qu'il propose une élégance séduisante et une manière de perfection. Son principal avantage ne consiste pas à mes yeux dans la ressemblance directe entre la notation et la forme du clavier. Elle vaut surtout : 1° parce qu'elle est simple et en apparence pratique (on s'en convainc en lisant l'essai d'application que Busoni en a fait à la Fantaisie chromatique de Bach) ; 2° parce qu'elle est *tempérée* ; 3° parce qu'elle figure nettement, à la manière des neumes, le mouvement de la mélodie ; 4° — et ce n'est pas là son moindre mérite — parce que les octaves y sont semblables les unes aux autres.

L'esprit de routine et d'inertie s'opposera longtemps encore sans doute à l'acceptation d'une réforme de l'écriture musicale. La notation atomique a vaincu assez vite les résistances, mais les chimistes sont des hommes de science, et ils ne sont qu'une poignée à côté des amateurs de musique. Souhaitons donc le succès à la réforme de Busoni, appuyons-la de tous nos efforts, mais n'espérons pas trop que nous ou nos enfants puissions assister à son triomphe.

EDMOND MONOD.