

DO FIXE OU DO MOBILE ? : UN DÉBAT HISTORIQUE¹

Louis Daignault

Titulaire d'un doctorat en éducation musicale (Ph.D.) de la Northwestern University (Illinois), Louis Daignault a obtenu des bourses d'excellence du Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Spécialiste en créativité et en informatique musicale, il a notamment été conférencier invité du Special Research Interest Group in Creativity (MENC, Kansas City, 1996). Il a été directeur et enseignant dans plusieurs écoles de musique privées et camps musicaux du Québec, et a assumé les fonctions de professeur responsable de la technologie musicale à la Faculté de musique de l'Université Laval, de 1996 jusqu'à son décès en 2000.

RÉSUMÉ

La solmisation relative, contrairement au solfège à hauteurs fixes, utilise les syllabes *do, ré, mi, etc.*, non pas pour désigner les sons absolus mais les degrés relatifs de la gamme. Un *do*, dans le solfège à hauteurs fixes, est invariable en terme de hauteur absolue, mais indifférencié dans ses fonctions ; il peut être tonique, dominante, sensible, etc., d'une tonalité donnée. Un *do* mobile, à l'inverse, est variable dans sa hauteur absolue, mais constant dans sa fonction.

Le but de cette recherche consiste à mettre en lumière le principe modal (où le *do* est mobile), mais sous un angle historique, autour d'un débat en France entre les tenants de ce principe et les défenseurs du solfège à hauteurs fixes. L'exposé comporte trois parties : 1) survol historique du principe modal (origine et évolution des syllabes *do, ré, mi, etc.*) ; 2) un résumé du débat en France aux XVIII^e et XIX^e siècles ; 3) une définition des principales limites du principe modal.

« Les actuels créateurs de systèmes d'enseignement musical, et les créateurs à venir, ont eux-mêmes grand profit à prendre conseil de l'histoire, à connaître la chaîne continue qui les relie avec ceux qui ont cherché, avant eux, les solutions possibles, puisque aussi bien, en pédagogie, « découvrir » ne consiste qu'à mettre en lumière, à rajeunir un vieux mode d'enseignement, ou même simplement à faire passer dans la pratique ce qui n'était pas encore sorti de la théorie. » (Chevais, 1931 : 3631)

¹ Non disponible en version électronique jusqu'à ce jour, l'article reproduit ici a été publié dans le numéro 11 (p. 9-22) de la présente revue qui portait alors le titre : *Recherche en éducation musicale au Québec*.

INTRODUCTION

Historiquement, les syllabes *do*, *ré*, *mi*, etc., ont servi à désigner deux réalités musicales différentes : les hauteurs absolues et relatives. Un son fixe en hauteur absolue, étalonné par un diapason, représente un nombre donné de vibrations ou « hertz ». Un tel son est facilement identifiable, par exemple, sur un piano ou sur un xylophone. Il serait inconcevable, en revanche, de considérer un son relatif en lui-même, sans un cadre de référence, une tonalité par exemple. En hauteur relative, un son se définit uniquement en fonction de ses rapports avec d'autres sons.

Arnold Bentley, dans un article paru dans le *Journal of Research in Music Education* (1959), pose la question en ces termes : *do* fixe ou *do* mobile ? Dans la musique tonale, un *do* fixe est invariable en terme de hauteur absolue, mais indifférencié dans ses fonctions ; il peut être tonique, dominante, sensible, etc., d'une tonalité donnée. Un *do* mobile, à l'inverse, est variable dans sa hauteur absolue, mais constant dans sa fonction.

Le solfège à hauteurs fixes, généralement connu et pratiqué, consiste à chanter et à nommer les notes d'une mélodie selon leurs hauteurs absolues. La solmisation relative par contre, qui utilise les syllabes *do*, *ré*, *mi*, etc., non pour désigner des sons fixes mais les degrés de la gamme, met en application le principe modal qui se résume à ce que toutes les tonalités majeures et mineures sont ramenées à deux seuls modes : le mode majeur dont l'unique gamme est *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, et le mode mineur ayant *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*[#], *la*, comme gamme modèle. Pour les besoins de la présente recherche, les notions de solmisation relative (Chailley, 1965), de principe modal (Chevais, 1931), ou de solfège par transposition (Kleinman, 1974), malgré les nuances qu'il conviendrait d'apporter, sont considérées comme équivalentes ; dans tous les cas, le *do* est mobile.

Le but de cette recherche consiste à mettre en lumière le principe modal, mais sous un angle historique, autour d'un débat en France aux XVIII^e et XIX^e siècles, entre les tenants de ce principe et les défenseurs du solfège à hauteurs fixes. Comme le dit Chevais : « C'est autour de ce principe modal — principe essentiel, fondamental de la méthode — qu'eurent lieu toutes les discussions, souvent très âpres entre les partisans et adversaires de la réforme. » (Chevais, 1931 : 3645)

L'exposé comporte trois parties : 1) un survol historique du principe modal ; 2) un résumé du débat autour du principe modal en France, aux XVIII^e et XIX^e siècles ; 3) une définition des principales limites du principe modal. Précisons que les résultats présentés dans cet article sont le fruit d'une recherche amorcée dans le cadre du cours *Histoire de l'éducation musicale*, à l'École de musique de l'Université Laval. Plutôt qu'une analyse approfondie, le lecteur y trouvera, avant tout, un condensé des principales opinions exprimées à l'époque sur cette question théorique.

Survol historique du principe modal

Dans la théorie musicale du Moyen Âge, l'étendue du registre sonore s'obtenait non pas en superposant les octaves, mais en « imbriquant » trois hexacordes. Un hexacorde est une gamme de six sons construite avec la séquence d'intervalles suivante : ton, ton, demi-ton, ton, ton. Pour aider le chanteur à se remémorer cette séquence caractéristique, d'usage courant à l'époque, Gui d'Arezzo (v. 980 - v. 1050) eut l'idée d'utiliser les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, extraites d'une hymne à St-Jean-Baptiste², en les associant, dans l'ordre, à chacun des sons de l'hexacorde. Dans ce système pédagogique, l'hexacorde le plus grave commençait sur *sol* et finissait sur *mi* d'où le terme *solmisation*³.

Bentley compare le système de Gui d'Arezzo à une échelle glissante qui se déplace sur les hexacordes. Les syllabes *mi* et *fa*, qui représentaient le seul demi-ton de la séquence d'intervalles, agissaient à la manière d'un pivot que l'on appliquait sur la mélodie à l'endroit approprié : les autres syllabes se plaçaient alors d'elles-mêmes autour de ce point central (Bentley, 1959). Quand l'étendue d'un chant dépassait celui de l'hexacorde, désigné par les syllabes *ut, ré, mi, etc.*, on opérait une mutation ou muance. Cette dernière consistait à chanter deux noms de note différents pour un même son, puis à reprendre les notes de l'hexacorde mais à une autre hauteur (Chevais, 1931 : 3633). À l'origine, on le voit, les syllabes *ut, ré, mi, etc.*, étaient relatives et n'avaient pas comme fonction de désigner des hauteurs absolues. Les sons fixes de l'échelle musicale étaient représentés par les lettres *A, B, C, D, E, F, G*, et seul le *B* pouvait être altéré : il était bécarre dans l'hexacorde commençant sur *G*, bémol dans celui débutant sur *F* et absent de l'hexacorde ayant *C* pour note de départ⁴.

Les syllabes *ut, ré, mi, etc.*, n'étaient pas les seules en usage au Moyen Âge. La série *tri, pro, de, nos, te, ad*, par exemple, connut également un certain succès (Henderson, 1969 : 2). Par ailleurs, de nombreux professeurs de chant, au cours de l'histoire, ont tenté de modifier le système de solmisation inventé par Gui d'Arezzo. En effet, en raison de la difficulté que représentent les muances, le besoin se fit sentir d'un nouveau système, mieux adapté à la gamme de sept sons et aux nombreuses altérations (Blum, 1968 : 7). Le premier

2 « Lorsqu'il utilise les syllabes : *ut, ré, mi, fa, sol, la*, pour désigner les six sons de l'hexacorde correspondant aux lettres *C, D, E, F, G, A*, ce n'est pas pour substituer un nom à un autre, mais pour une raison de formation auditive, pour permettre de retrouver le son de l'une des notes en recherchant l'intonation correspondante dans une mélodie connue. Et s'il a choisi, à dessein, les phrases de l'hymne à St-Jean, « *ut quant laxis* », c'est que le son initial de chaque phrase, correspond aux six sons de la série musicale. » (Chevais, 1931 : 3632)

3 Les verbes solmiser et solfier ont tous deux comme but d'indiquer le *sol* comme note de départ. Le mot solfège a pour origine les notes *sol* et *fa* et fait référence à la gamme de sept sons (Framery, 1818 : 377).

4 Pour une vue d'ensemble du système hexacordal de Gui d'Arezzo, voir le tableau accompagnant l'article « Hexachord », dans *The New Harvard Dictionary of Music*, éd. Harvard University Press Reference Library, 1986, p. 377.

système incluant une septième syllabe se retrouve dans le *Musica Practica* (1482) de Bartolomeo Ramos de Pareja (v. 1440 - v. 1491) (Henderson, 1969 : 291). Hubert Waelrant (v. 1517-1595) inventa un nouveau système appelé « bocédisation », où une série de consonnes était appliquée à des voyelles déjà connues (Blum, 1968 : 7). Boisgelou fut un des premiers à proposer douze syllabes adaptées à la musique chromatique, mais sa proposition eut moins de succès que l'idée même qui fut reprise très souvent. Les Allemands, par exemple, ont appliqué aux lettres déjà en usage les voyelles *is* pour les dièses et *es* pour les bémols. Nicolas-Étienne Framery, vers 1785, a proposé d'utiliser la voyelle *a* pour les notes « naturelles », *e* pour les dièses et *o* pour les bémols, etc. (Chevais, 1931 : 3635).

Le système de Gui d'Arezzo a traversé l'histoire, malgré les différents moyens proposés pour le remplacer. D'abord conçu pour une musique basée sur l'hexacorde, il s'est transformé et adapté à l'échelle heptatonique et aux fonctions tonales qui ont émergé graduellement. L'ajout de la septième syllabe *si* a eu lieu vers la fin du XVI^e siècle, et la substitution d'*ut* par *do* s'est opérée durant le XVII^e siècle (Blum, 1968 : 5).

La première réforme importante du système de Gui d'Arezzo, ayant une portée pratique, a pris forme dans le *fasola* (Blum, 1968 : 7). Thomas Morley (1557-1602), entre autres, a défendu ce système, car il jugeait l'emploi des nuances trop compliqué (Kleinman, 1974 : 5). Dans le *fasola*, les syllabes *ut* et *ré* sont abandonnées et la combinaison *mi-fa*, contrairement au système original où elle désignait n'importe quel demi-ton, sert à désigner la relation sensible-tonique. La gamme majeure s'écrit comme suit : *fa, sol, la, fa, sol, la, mi, fa*. Les syllabes consécutives *la-fa* représentent le demi-ton entre les troisième et quatrième degrés de la gamme. Déjà à la fin du XVI^e siècle, le *fasola* était en usage en Suisse, en Allemagne et en Angleterre (Blum, 1968 : 8). Vers la fin du XVIII^e siècle aux États-Unis, la *Shape notation* est inventée. Les quatre syllabes du *fasola*, dans la musique écrite, sont alors associées à des formes caractéristiques : le *fa* est représenté par un triangle, le *sol* par un cercle, le *la* par un carré et le *mi* par un losange (Blum, 1968 : 41-42).

Le point culminant du système de Gui d'Arezzo a pris forme dans la méthode anglaise de solmisation désignée sous le nom de *Tonic solfa*. Il s'agit, selon Kleinman, du développement le plus important de la solmisation mobile moderne (Kleinman, 1974 : 123). Le *tonic solfa* a été inventé par John Curwen (1816-1880) qui s'est inspiré, pour une large part, des idées de Sarah Ann Glover (1785-1867). Le nom même de ce système indique le rôle important qu'y joue la tonique, en tant que centre d'attraction de la musique tonale. Le principe modal s'applique à fond : toutes les gammes majeures sont ramenées à une seule, celle de *do*. Les syllabes *do, ré, mi*, etc., sont utilisées de façon mobile, comme à l'origine. Ce nouveau système était destiné à devenir, dans le dernier quart du XIX^e et la première décennie du XX^e siècle, la base de l'enseignement musical dans les écoles primaires en Angleterre (Blum, 1968 : 135).

Débat autour du principe modal en France

Parallèlement à l'évolution des syllabes mobiles, une autre manière s'est répandue, consistant à désigner les sons fixes par des lettres (Blum, 1968 : 10). Comme le fait remarquer Chailley, c'est dans l'incohérence que s'est effectuée la scission entre syllabes relatives et lettres absolues, à peu près au XVIII^e siècle. Les syllabes et les lettres en étaient venues à se doubler inutilement ; les pays latins n'ont gardé que les syllabes tandis que les pays germaniques ont conservé les lettres (Chailley, 1965 : 26). En France, déjà au milieu du XVIII^e siècle, les syllabes *do*, *ré*, *mi*, etc., étaient couramment associées à des sons en hauteurs absolues, et avaient perdu leur fonction première de désigner des hauteurs relatives.

En 1742, Jean-Jacques Rousseau présenta son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* à l'Académie des Sciences. L'année suivante parut *Dissertation sur la musique moderne*, destiné au grand public. Lors de la parution de ces ouvrages, l'intérêt pour la solmisation relative en France avait à peu près disparu. Les écrits de Rousseau ont contribué à relancer le débat.

L'article « solfier » de son *Dictionnaire de la musique* (1767) a été repris intégralement dans l'*Encyclopédie méthodique : musique, tome II* de Framery en 1818. Cet article est très révélateur des idées de Rousseau sur le sujet qui nous intéresse. Rousseau exprime d'abord sa préférence : « Il y a diverses manières de solfier ; à savoir, par nuances, par transposition et au naturel. La première méthode est la plus ancienne ; la deuxième est la meilleure ; la troisième est la plus commune en France. » (Rousseau, cité par Framery, article « solfier », p. 376)

Après avoir décrit sommairement le système de Gui d'Arezzo, Rousseau critique le solfège dit *au naturel*, où les syllabes *do*, *ré*, *mi*, etc., sont associées à des sons fixes.

La manière de solfier établie en France par l'addition du si vaut assurément mieux que tout cela ; car, la gamme se trouvant complète, les nuances deviennent inutiles, et l'analogie des octaves est parfaitement observée. Mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes et déterminés sur les touches du clavier. (Rousseau, cité par Framery, article « solfier », p. 376)

Ut, *ré* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier, mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres d'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'appelle C ; celle que vous appelez *ré*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très nettement la fondamentale d'un ton. Mais ce ton une fois déterminé, dites-moi de grâce, à votre tour, comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, et la deuxième que je nomme *ré*, et la médiate que je nomme *mi* ? Car ces noms, relatifs au ton et au mode, sont essentiels pour la détermination des idées et pour la justesse des intonations. (Rousseau, cité par Framery, article « solfier », p. 377)

Dans sa *Dissertation sur la musique moderne*, Rousseau porte un jugement encore plus sévère sur le « solfège au naturel ».

En général, ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique ; car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, le rapport des sons et la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celle des sons. (Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, p. 75. Cité par Kleinman, 1974, p. 95)

Enfin, Rousseau critique ses compatriotes en ces termes : « Qu'on y réfléchisse bien, & l'on trouvera que ce que les musiciens français appellent *solfier au naturel*, est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, & sûrement ne fera jamais fortune dans aucune [...] » (Rousseau, cité par Framery, article « solfier », p. 377)

À la suite de l'article « solfier », signé par Rousseau dans *l'Encyclopédie méthodique*, paraît un second article du même nom, écrit cette fois par Jérôme Joseph de Momigny, un des auteurs de l'encyclopédie. Ce dernier répond à Rousseau :

Malgré que Rousseau ait dit que *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de nature, & que cette méthode ne feroit jamais fortune dans aucune nation, elle est presque la seule qui soit généralement mise en pratique dans le monde musical. Ce n'est pas la seule prédiction de Rousseau qui n'obtient pas son accomplissement. (De Momigny, cité par Framery, article « solfier », p. 378)

Pierre Galin⁵ a repris en grande partie les idées de Rousseau dans son *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, publiée en 1818. Mais Galin a-t-il réellement continué le travail de Rousseau ? De nombreux auteurs le croient ! Favre dit, à ce propos : « Dans la multiplicité des expériences éducatives tentées durant le premier tiers du XIX^e siècle, se détache une curieuse résurgence du système imaginé en 1742 par Jean-Jacques Rousseau. » (Favre, 1980 : 125)

Pour sa part, Pagès dit de Galin : « Quoi qu'ait dit Galin de son indifférence à l'égard des diverses écritures musicales, on voit bien qu'il préfère celle de Rousseau, puisqu'il s'attache à la perfectionner. » (A. Pagès. *La méthode musicale Galin-Paris-Chevé*, Paris, 1860, p. 17. Cité par Kleinman, 1974, p. 99)

À quelques endroits dans son ouvrage, Galin cite Rousseau. Ces références sont liées directement à l'utilisation de chiffres pour l'écriture musicale. Kleinman cite un extrait de

5 Pierre Galin a vécu de 1786 à 1821. Il a été professeur de mathématique et instituteur dans une école de sourds-muets de Bordeaux, tout en développant sa méthode d'enseignement musical (Fétis, 1878 : 385-386).

lettre expédiée par Sarah Ann Glover à John Curwen, en Angleterre en 1855, qui indique que la méthode Galin-Paris-Chevé était perçue par eux, comme une modification du système de Rousseau : « Have you seen anything of a modification of Rousseau's system of figures by the firm, as it may be called, of Galin-Paris-Chevé ? » (Kleinman, 1974 : 140). Les idées de Galin concernant le principe modal sont clairement exposées dans son ouvrage de 1818.

Ces syllabes lui rappelleront-elles chacune un son fixe, une intonation déterminée [...] Non, il n'en sera pas ainsi : un *fa*, un *sol*, ne seront pas pour lui des qualités absolues comme le *vert* ou le *rouge*. Ce seront des qualités relatives au ton qu'il voudra prendre pour chanter. (Galin, 1818 : 25-26)

C'est donc cette relation qu'il faut faire connaître aux élèves ; or, pour qu'ils la connaissent dans tous les tons, il suffit qu'ils la sachent bien dans un seul qui soit le type originaire des autres. D'un ton à l'autre, il n'y a rien de changé que les noms des notes ; mais les rapports demeurent les mêmes [...]. (Galin, 1818 : 28)

[L'élève] s'est élevé jusqu'aux idées générales de *tonique*, de *médiate*, de *dominante*, de *sensible*, etc. ; et ce sont vraiment ces idées qu'il entend désigner par les noms *ut*, *mi*, *sol*, *si*, etc. (Galin, 1818 : 26)

La mort prématurée de Galin en 1822 décida un de ses élèves, Aimé Paris⁶, à consacrer sa vie à la propagation des idées de son maître. En 1835, celui-ci rédigea une deuxième édition de l'œuvre de Galin, mais ce n'est qu'en 1862, sous la plume d'Émile Chevé⁷, que parut la troisième et dernière édition, sous le nom de « méthode Galin-Paris-Chevé ».

Paris et Chevé ont mis beaucoup de zèle à défendre et à promouvoir leur méthode. L'extension rapide du mouvement galiniste provoque certains remous et, comme le rapporte Favre, « des contestations sérieuses s'élèvent en particulier du côté de l'enseignement officiel, qui réagit assez vivement » (Favre, 1980 : 128). Blum a tiré certaines phrases de la collection de lettres intitulée *La routine et le bon sens* d'Émile Chevé. Ce dernier parle de « cette monstruosité du ton absolu » et précise que tout système basé sur cette idée de son absolu « [...] est un système faux, sans fondements [...] et [que] ce système doit être renversé sans pitié » (Blum, 1968 : 99).

Le musicologue belge dit de Émile Chevé : « M. Chevé ne se pique pas de politesse envers ses adversaires dans ses libelles : il n'y fait preuve que de violence. Au surplus, le public a laissé passer inaperçu ces recueils d'arguties illisibles. » (Fétis, 1878 : 274)

6 Aimé Paris est mort en 1866. Il fut l'un des propagateurs les plus ardents du système de notation chiffrée et l'inventeur de nombreux procédés de pédagogie musicale (Fétis, 1878 : 304).

7 Émile Chevé, né en 1804, a pratiqué la médecine avant de se consacrer à l'enseignement de la musique. Il a écrit de nombreux ouvrages de pédagogie musicale basés sur la méthode de Pierre Galin (Fétis, 1878 : 274).

Pagès rapporte les propos suivants d'Aimé Paris :

On n'a fait à M. Paris qu'un reproche, la violence de ses ripostes contre les défenseurs de l'ancienne méthode. « Je n'ai point à m'excuser dit-il, dans une de ses nombreuses brochures, l'âpreté de mon langage. De tous les hauts exemples dont j'ai tâché de faire ma règle de conduite, celui qui m'a le plus frappé, c'est celui du fils de Dieu, chassant à coups de verge les vendeurs du temple. » (A. Pagès, *La méthode musicale Galin-Paris-Chevé*, Paris : 1860, p. 24. Cité par Kleinman, 1974, p. 120)

Les propos de Kleinman illustrent bien l'ampleur qu'a pu prendre le débat autour de cette fameuse méthode et de son principe modal :

Voici les abîmes sans espoir où nous précipite l'école galiniste — n'importe quoi, à n'importe quel prix, pour éviter les syllabes fixes et la terminologie ordinaire pour dénoter les rangs des notes dans la gamme [...] Acceptons le fait que les galinistes méritèrent leur réputation de maîtres zélés ; on n'en est pas pour autant obligé d'excuser les insultes — pour lesquelles Paris et É. Chevé étaient tout aussi renommés — contre les professeurs du conservatoire qui refusaient de vouloir adopter leur méthode, voire même de la prendre au sérieux. (Kleinman, 1974 : 119)

Alors que le *tonic solfa* se développait et s'implantait en Angleterre, les galinistes rencontraient de la résistance en France et devaient se battre pour faire accepter leurs idées, surtout par les milieux d'enseignement officiels. La bête noire des galinistes, selon l'expression de Kleinman (1974 : 99), était Guillaume-Louis Bocquillon Wilhem⁸, dont la méthode d'enseignement, basée sur le solfège à hauteurs fixes, a été dominante en France jusqu'aux environs de 1880 (Blum, 1968 : 96).

Limites du principe modal

Le principe modal, tel que préconisé par ses principaux défenseurs, est un procédé de pédagogie élémentaire, destiné à être utilisé non par des musiciens professionnels, mais par des amateurs ou débutants. Comme le mentionne Chailley : « Les pédagogues anglais s'en rendent parfaitement compte, et ne tiennent le "*Tonic solfa*" que pour un procédé de pédagogie élémentaire qui rend des services aux débutants et que l'on abandonne à partir d'un certain degré. » (Chailley, 1965 : 26)

De plus, la solmisation relative vaut pour une musique simple et surtout non modulante. À l'époque de Rousseau, l'avenir chromatique de la musique n'était pas encore clairement dessiné. Curwen cependant, environ un siècle plus tard, en pleine époque de chromatisme, inclura dans le *tonic solfa* des syllabes spéciales pour les notes altérées. Toutefois, ces syllabes comme le souligne Kleinman, seront souvent trop compliquées pour être mises en

⁸ Guillaume-Louis Bocquillon Wilhem est né en 1781. Nommé directeur général de l'enseignement dans toutes les écoles primaires de Paris en 1835, il fut désigné par le gouvernement, l'année suivante, pour l'inspection universitaire du chant (Fétis, 1878 : 462).

pratique (Kleinman, 1974 : 26). Chailley explique : « Le système modifié, dit "*Tonic solfa*", est conçu pour une musique tonale majeure non modulante, et fonctionne à merveille dans ce cadre. Veut-on moduler ou même exprimer simplement la moindre altération accidentelle, le système grince. » (Chailley, 1965 : 26)

Par ailleurs, le principe modal qui vise à faciliter l'apprentissage de la musique vocale, en éliminant l'usage des altérations, a son corollaire : la simplification du système d'écriture musicale. Or celui-ci, réduit à de simples chiffres par exemple, ne peut certes pas convenir à la musique instrumentale. De façon générale, le système de notation chiffré de Rousseau, développé plus tard par Galin, est fort simple : le 1 indique la tonique, le 5 la dominante, le 3 la médiante, etc. Cette manière de procéder allait de pair avec le principe modal en soulignant la fonction tonale de chacune des notes ainsi désignée. Pougin dit à ce propos :

On ne s'explique pas comment un homme de l'intelligence de Rousseau ait pu s'obstiner à ne pas reconnaître que c'est précisément ce procédé de transposition initiale, plus facile sans doute pour le chant, qui rendait son système absolument inapplicable aux instruments. (Pougin, 1901 : 27)

Rameau a aussi émis une opinion sur le système chiffré de Rousseau, ainsi que ce dernier en témoigne dans ses *Confessions*.

Vos signes sont mauvais en ce qu'ils exigent pour chaque intervalle, une opération de l'esprit, qui ne peut suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes se peint à l'œil sans le recours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil que l'une est jointe à l'autre par degrés conjoints ; mais, pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres, l'un après l'autre, le coup d'œil ne peut suppléer à rien — l'objection me parut sans réplique, dit Rousseau, et j'en convins à l'instant. (J.J. Rousseau, *Confessions*. Cité par Chevais, 1931, p. 3645)

Le point de vue d'un contemporain de Paris et Chevé, fait écho à la perception que les musiciens de cette époque pouvaient avoir des procédés pédagogiques mis de l'avant par les galinistes. Cette opinion de Berlioz est parue dans le feuilleton du *Journal des débats*, le 19 février 1861 :

En ce cas, c'est deux études pour une, que vos élèves seront obligés de faire. Ils auront mis trois mois à apprendre la lecture des chiffres, il leur en faudra six pour celle des notes : total, neuf mois au lieu de six, qu'ils eussent employés à apprendre LES NOTES tout d'abord ; ou, au moins huit mois, si l'on veut admettre que l'étude préliminaire des chiffres a pu hâter leurs progrès dans celle des notes. Ce sera donc toujours au moins deux mois de perdus. (*Journal des débats*, 1861. Cité par Kleinman, 1974, p. 122)

Enfin, un problème spécifique s'est posé en France, dû au double emploi des syllabes *do*, *ré*, *mi*, etc. Les protagonistes du principe modal ont voulu redonner à ces syllabes leur fonction première de désigner des hauteurs relatives, mais l'usage était déjà tout autre en leur pays, et une seule et même nomenclature servant à désigner deux notions différentes

ne pouvait que prêter à confusion. Ce fait, sans aucun doute, n'a pas aidé leur cause et a constitué une limite importante à l'essor de leurs méthodes⁹. Les Anglais n'ont pas eu ce problème puisqu'ils ont réintroduit l'usage des syllabes mobiles *do, ré, mi*, etc., à côté de celui des lettres *A, B, C*, etc., qui étaient déjà toutes désignées pour représenter les sons fixes. Les syllabes et les lettres avaient leur fonction respective et rendaient le système parfaitement cohérent, sans ambiguïté de termes. Chailley expose bien le problème que rencontre tout système musical modifié ou mis de l'avant, qui va à l'encontre des habitudes ou des réflexes :

Des milliers de musiciens ont appris et continuent à utiliser une nomenclature ancrée dans leur mémoire depuis 900 ans environ. Fût-il cent fois supérieur, aucun système édifié dans l'abstrait ne peut plus s'y substituer purement et simplement ; seule peut réussir une adaptation ou une correction **tenant compte du système en vigueur**, et ses chances seront en proportion inverse du nombre de réflexes qu'il faudra modifier. (Chailley, 1966 : 18)

CONCLUSION

L'emploi des syllabes *do, ré, mi*, etc., pour désigner des sons fixes est devenu familier sinon machinal. Les sons, matière impalpable et volatile par excellence, sont nommés, fixés, et pour le musicien professionnel, ceci facilite grandement la pratique de son métier. Pour l'enfant ou le débutant toutefois, il en va autrement. Cette réalité des sons fixes n'a pour lui aucun sens immédiat (sauf exception) et un air de musique demeure essentiellement le même, qu'il soit en *sol*, en *do* ou en *la* bémol. Selon Chailley, la hauteur absolue est la mise en œuvre d'éléments purement conventionnels de mémorisation, tandis que la hauteur relative, en revanche, constitue l'essence de la musique (Chailley, 1965 : 26).

9 Wilhem a réussi à contourner ce problème en utilisant les chiffres romains I, IV et V, pour désigner les degrés forts de la gamme (majeure), qui était représentée comme suit : 1 2 3 IV V 6 7 I (ou VIII). Ainsi, les syllabes *do, ré, mi*, etc., servaient à désigner les sons fixes comme le voulait l'usage et les chiffres, utilisés en tant que procédé pédagogique, permettaient d'enseigner les hauteurs relatives sans confusion de termes, et sans négliger l'apprentissage des notes sur la portée (Chevais, 1931 : 3637). Wilhem s'est inspiré de Rousseau et de Galin pour élaborer son système chiffré. Comme le dit Chevais : « Il alla même, lui qui est à rompre des lances avec Galin et ses partisans, jusqu'à utiliser les chiffres — arabes et romains — et jusqu'à faire chanter les mots un, deux, trois, quatre, cinq..., en partant de n'importe quel son pris comme tonique. Il y trouva une utilisation plus logique du système de JJ. Rousseau et de Galin, un moyen de traiter les modulations sans cesser d'appeler un *la* son du diapason. » (Chevais, 1931 : 3636)

Il est intéressant de noter que la méthode Wilhem a eu une influence au Québec, au XIX^e siècle. Deux auteurs de manuels de théorie musicale s'en sont inspirés : John Follenus, qui a publié à Montréal en 1851 *Wilhem 's Universal Method of Teaching Class Singing* et Charles-Honoré Laverdière dont l'ouvrage *Exercices sur la méthode Wilhem* est paru à Québec en 1863 (Grégoire-Reid, 1987).

Les tenants du principe modal ont fait une critique importante du solfège à hauteurs fixes : celle de ne pas tenir compte des rapports entre les sons, des hauteurs relatives, des relations tonales (Kleinman, 1974 : 169). Par ailleurs, ce solfège que nous utilisons encore de nos jours n'est pas parfait ! Comme le fait remarquer Chailley, on solfie d'une façon, on pense d'une autre : en *sol* majeur par exemple, nous solfions *mi, fa*, sur l'intervalle d'un ton, mais sous-entendons *fa* dièse (Chailley, 1965 : 26). Quand on sait que les syllabes *mi, fa*, à l'origine, avaient précisément pour but d'indiquer le demi-ton, on se questionne à la suite de Chailley sur la valeur pédagogique d'un tel système (Chailley, 1966 : 18).

Les principaux propagateurs du principe modal n'étaient pas musiciens. Rousseau était philosophe, Galin était mathématicien et instituteur dans une école de sourds-muets, Paris était avocat, Chevé pratiquait la médecine et Curwen était pasteur, imprimeur et éditeur (Kleinman, 1974 : 169). En un sens, ils étaient peut-être plus près des difficultés rencontrées par les débutants que les musiciens professionnels qui, bien souvent, suite à un long entraînement, ont peine à concevoir autre chose que les hauteurs absolues (Chailley, 1965 : 26). Ils ont eu, tout au moins, le mérite d'insister sur un point essentiel en pédagogie musicale : l'importance d'enseigner les hauteurs relatives !

Puisse le présent article avoir jeté un peu de lumière sur le principe modal qui, encore aujourd'hui, risque d'être méconnu. Et à bien y réfléchir, le débat est-il vraiment clos ?

Références bibliographiques

- Bentley, Arnold (1959). Fixed or Movable Do? *Journal of Research in Music Education*, 7, 163-168.
- Blum, Beula Blanche Eisenstadt (1968). *Solmization in Nineteenth-Century American Sight-Singing Instruction*. Thèse de doctorat. The University of Michigan, Ann Arbor, États-Unis.
- Chailley, Jacques (1965/1966). Solmisation relative ou solfège absolu. *L'éducation musicale*, (décembre 1965), 26-27, et (février 1966), 18.
- Chevais, Maurice (1931). L'enseignement musical à l'école. Dans A. Lavignac et L. de Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Paris : Delagrave.
- Favre, Georges (1980). *Histoire de l'éducation musicale*. Paris : La pensée universelle.
- Fétis, Joseph-François (1878). *Biographie universelle des musiciens* (2^e éd.). Paris : Firmin Didot et Cie.
- Framery, Nicolas Étienne, Guinguené, Pierre Louis et de Momigny, Jérôme Joseph (1818). *Encyclopédie méthodique*. Paris : Veuve Agasse.
- Galin, Pierre (1818). *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*. Paris : Rey et Gravier.
- Grégoire-Reid, Claire (1987). *Les manuels de théorie musicale publiés au Québec entre 1811 et 1911*. Mémoire de maîtrise. Université Laval, Québec, Canada.
- Henderson, Robert Vladimir (1969). *Solmization Syllables in Musical Theory, 1100 to 1600*. Thèse de doctorat. Columbia University, New-York, États-Unis.
- Kleinman, Sidney (1974). *La solmisation mobile : de Jean-Jacques Rousseau à John Curwen*. Paris : Heugel & Cie.
- Pougin, A (1901). *Jean-Jacques Rousseau musicien*. Paris : Fischbacher.
- Randel, Don (dir.) (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass. et Londres : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques (1768). *Dictionnaire de musique*. Paris : Veuve Duchesne.