

# LE COURRIER MUSICAL

---

SOMMAIRE. — Portrait : Raoul Pugno et Eugène Ysaye. — Le piano et l'Éducation Musicale (*Aux mères de famille*) (E. JAKES-DALCROZE). — L'École des Amateurs (fin) X (*L'Amour de l'art*) (JEAN D'UDINE). — Les Grands Concerts (PAUL LOCARD). — La Quinzaine Musicale : *Société Nationale, Schola Cantorum*. — Concerts divers. — Sonatières et les alentours. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Lettre de Berlin (PAUL DE STÖCKLIN). — Lettre de Londres (LÉO DIENSIS). — Correspondances de : LYON, MONTE-CARLO, AUGSBOURG, LEIPZIG. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses. — Bibliographie (MICHEL BRENET). — Nouveautés Musicales.

---

## Le piano et l'Éducation musicale

---

AUX MÈRES DE FAMILLE

L'on a beaucoup écrit sur l'éducation des enfants en général, sur l'éducation musicale en particulier. Nous devons un nombre énorme de conseils et d'appréciations, de méthodes et de systèmes, de « veto » et d' « Eureka » à des philosophes distingués, des penseurs profonds, des ministres influents, des virtuoses décorés, des professeurs de marque, des pères de famille politiciens et des vieilles demoiselles bien pensantes. Tous ont donné leur opinion sur la meilleure façon d'instruire musicalement l'enfance. Dans une enquête faite tout dernièrement par le *Lokalanzeiger* de Berlin, les avis des meilleurs musiciens d'Allemagne, Joachim, Weingartner et Schillingsen tête, ont été rassemblés sans se soutenir ni se fortifier les uns les autres. Existe-t-il un moyen de faire un triage utile dans cette foule d'opinions si diverses et si respectables, de piquer un morceau nourrissant dans cette abondante salade russe ? J'en suis persuadé, et la recette consiste tout d'abord à éliminer toutes les appréciations de personnes n'ayant pas eu un contact fréquent avec des enfants de tous âges, ne les ayant pas suivis de près ni observés pendant plusieurs années le développement naturel de leurs facultés physiques et morales. Car l'on ne peut juger de ce que fera l'enfant que lorsqu'on connaît l'enfant. J'irai plus loin même : je dirai que l'on n'a pas le droit de donner des conseils sur l'éducation d'un enfant de six ans, si l'on n'a jamais eu à faire qu'à des enfants de douze, — eût-on observé ces derniers pendant une existence mathusalemsque, avec intelligence et avec probité. Les procédés d'éducation doivent être modifiés selon l'âge des enfants, et le grand défaut des neuf dixièmes des théoriciens est de parler des enfants en général sans paraître se douter que le bébé de 5 ou 6 ans est un individu totalement différent du petit garçon ou de la fillette de 10 ans, qu'à 14 ans l'individualité des petits sujets se trouve avoir subi un nouvel avatar et que par conséquent les procédés d'instruction doivent suivre toutes les phases du développement du sujet à instruire. Les théoriciens n'ayant pas eu l'occasion de suivre et d'observer ces dernières, commettent

une erreur aussi grossière que celle d'un naturaliste s'appliquant à une série d'observations sur la peau d'un serpent et les modifications apportées à son état par l'âge, — et qui continuerait ses observations pendant la vie entière du dit ophidien, l'examinant à la loupe chaque matin, sans remarquer qu'il change de peau tous les printemps.

Une fois l'élimination faite de tous les auteurs d'ouvrages sur l'éducation musicale n'ayant pas pu leurs renseignements dans des expériences personnelles, il ne reste plus qu'à éliminer les auteurs respectueux des traditions, des clichés et des formules esclaves des programmes imposés, ménagers de chèvre et de chou, et enchaînés au passé par leur situation acquise dans des établissements classiques et patentés, — puis encore les non-artistes, ceux qui ne considèrent que le côté extérieur de l'éducation et n'enseignent que les procédés et les formules. Puis enfin les idéalistes, ceux qui ne peuvent prouver, par la présentation des sujets formés par eux, que leur méthode est d'une facile et pratique mise en exécution... Il nous restera alors quelques rares ouvrages à consulter avec fruit, ceux d'un Karl Storck, d'une Chassevant, d'un Josset, d'un Kunowski, d'un Albert Dresdner et de quelques autres. C'est peu, mais ce peu suffirait si les théories et les conseils de ces rares initiés ne heurtaient pas les opinions reçues, ni les personnes mêmes qui, reconnaissant le bien fondé de leur méthode, ne cherchaient à la mettre en pratique que dans la mesure où elle pourrait être combinée avec les procédés actuels d'éducation, si, en un mot, notre humanité n'avait le grave défaut de considérer la vie comme si longue qu'il ne vaudrait pas la peine de se presser pour modifier subitement les conditions d'existence. « L'on verra, l'on verra ; plus tard, plus tard »... tels sont les mots usuels dans les familles et dans les gouvernements. Dès qu'ils ont été prononcés malheureusement, l'avenir des enfants et des hommes de la présente génération se trouve irrémédiablement compromis, car la vie n'a pas le temps d'attendre ; elle suit son cours, dédaigneuse des hésitations des humains, et le moment arrive où l'enfant est devenu homme, où l'homme ne va guère tarder à retomber en enfance. Alors l'on se rend compte du temps que l'on a perdu ; l'on s'agite et l'on se démène pour le retrouver, mais que faire, alors que la vie a coulé, que le petit ruisseau de jadis, avec ses criques ombragées où l'on se reposait insoucieux du lendemain, est devenu un fleuve impétueux où se noient les désirs et les volontés ? L'on reconnaît que l'on a passé son temps à se disputer pour des mots, et que pour commencer les actes, il est désormais *trop tard*.



Tout homme ayant eu l'occasion d'étudier les caractères si divers des enfants, du premier âge jusqu'à l'adolescence, s'étant intéressé à eux et à leur avenir, ayant tâtonné, expérimenté des méthodes connues, essayé des méthodes nouvelles, sent peu à peu la vérité s'infiltrer lentement en son esprit, goutte à goutte, et finit par adopter le seul principe qui, selon moi, doit régir toute méthode d'éducation enfantine, c'est-à-dire le fractionnement de l'enseignement en éléments divers dont chacun serait plus particulièrement destiné à être enseigné à une période précise du développement physique de l'enfant. Ces éléments doivent être soigneusement classés et la besogne de l'éducateur est de trouver une façon logique de les incorporer et (selon l'expression de Montaigne) de les *attacher* à l'âme enfantine.

Lorsque l'enfant a atteint l'âge de 8, 9 ou 10 ans, la maman s'écrie : « Voici le moment d'entreprendre l'étude de la musique ! » Les raisons qui déterminent souvent la décision de la maman sont à choisir entre les suivantes : 1° Le piano se rouille ; une occasion se présente de le dérouiller ; 2° Nous n'avons pas de piano : la nécessité de commencer l'éducation musicale de l'enfant décidera papa à en acheter un ; 3° L'enfant

commence à devenir fatigant avec ses questions et son exubérance ; le piano sera mon reposoir ; 4° La petite Chose vient de commencer le piano, donc mon enfant doit le commencer aussi. — Il est à remarquer que chacune des raisons que je viens d'énumérer, raisons qui justifient la nécessité de commencer les études musicales, est intimement liée à l'idée du piano, instrument à clavier et à cordes, droit ou à queue, et toujours avec pédales, appelé jadis *pianoforte* parce qu'il était joué tantôt forte, tantôt piano, et simplement dénommé aujourd'hui *piano*, parce qu'on le joue toujours *forte*. Il ne vient à l'idée de certains parents de faire étudier à leur enfant le violon, la flûte ou le violoncelle, que lorsqu'un enfant aîné est déjà pianiste, lorsque la maman, ou le papa, n'a pas abandonné l'exercice du piano et veut se ménager pour l'avenir les plaisirs de la musique de chambre ; lorsque les moyens ne permettent pas de dépenser 900 à 1.000 francs pour l'achat d'un instrument ou lorsqu'un ami connaisseur qui a entendu Sarasate et Popper a conseillé de choisir un instrument à cordes. Lorsque les parents ne subissent aucune des influences ci-dessus énoncées, ils choisissent le piano, car dans l'esprit des 99/100 des gens, le mot musique est inséparable de celui de piano. « Le piano, c'est de la musique, la musique c'est du piano !... » Y a-t-il à critiquer la prédilection des parents pour l'instrument en question ? Non pas ! Le piano est le seul instrument qui puisse donner des sensations musicales complètes. Il est à la musique, ce que la gravure — et parfois la photographie — est à la nature. Il rend toutes les harmonies et traduit approximativement des polyphonies mêmes compliquées. Il se suffit à lui-même, c'est l'instrument vulgarisateur par excellence. Les mamans ont raison d'en conseiller la pratique aux enfants. Le tort, le très grand tort qu'elles ont, est d'en laisser entreprendre l'étude avant que l'enfant ne connaisse la musique, ne la comprenne et ne l'aime. Car je ne compte pas les leçons de théorie qu'on lui fait prendre en même temps ou une année ou deux à l'avance et au cours desquelles on a la prétention de lui résumer en formules l'essence même, les principes fondamentaux et l'écriture conventionnelle d'un art dont il ne connaît rien. Le premier mot prononcé par l'enfant est le mot « papa » ou le mot « maman » ; il le prononce par plaisir et par nécessité car il connaît l'être dont il énonce le nom ; il le connaît pour le voir souvent et pour s'être rendu compte de sa raison d'être. Il paraîtrait ridicule de réclamer de lui dès le premier âge la prononciation des mots « municipalité » ou « politique ferrugineuse ». Le ridicule n'est pas moins grand de lui faire donner plus tard l'explication de la syncope ou de l'appoggiature avant que l'usage de l'appoggiature ou de la syncope ne lui soit devenu tout à fait familier. La théorie musicale est l'étude des signes conventionnels de la musique, par l'étude de la musique elle-même. Cette étude doit être une conséquence et non un précédent. Et le principe que je vais développer est le suivant :

*L'étude du piano, instrument d'expression musicale, ne doit commencer que lorsque l'enfant a été mis à même d'éprouver des sensations musicales, lorsqu'il ressent le désir de les exprimer, lorsqu'il a appris à analyser ces sensations et à les coordonner logiquement. Ses doigts sont appelés à produire mécaniquement des sons et des combinaisons de sons : avec ces sons, son oreille doit être préalablement complètement familiarisée. Ses doigts doivent phraser, nuancer musicalement les sons : l'enfant doit auparavant savoir à fond ce que c'est qu'une phrase, ce que sont les nuances et pourquoi et quand il faut les faire. Les doigts doivent provoquer des modulations, édifier des harmonies, combiner des mélodies superposées : l'enfant doit savoir auparavant pourquoi et comment l'on module, ce que c'est qu'un accord et ce que c'est que la polyphonie. Les doigts doivent accentuer métriquement les temps forts : l'enfant doit auparavant comprendre et expérimenter les lois naturelles de la métrique et de la rythmique. Enfin, ses doigts et ses poignets doivent être alternativement agiles et lourds, légers*

et puissants, souples et vigoureux : l'enfant doit apporter à l'étude de l'instrument des membres entraînés par des exercices propres à en développer les aptitudes naturelles ou à en corriger les défauts. Que renferment les morceaux, les exercices et les études de piano que l'on fait jouer à l'enfant dès les premières leçons ? De la *musique*, c'est-à-dire de la mélodie, de l'harmonie, de la polyphonie, des modulations, des nuances, du phrasé, du rythme, de la métrique et enfin de la gymnastique des doigts. Et que sait l'enfant au moment d'entreprendre l'interprétation *simultanée* de tant d'éléments différents ? Il ne sait rien, rien que des mots, des classifications, des signes. Il ne sait rien de la musique, il ne sait ni écouter ni entendre. Il ne sait ni penser ni analyser. Les doigts mêmes ne sont pas entraînés à entreprendre l'étude du mécanisme. Et c'est dans ces conditions qu'il devra se familiariser avec l'art abstrait par excellence, l'art des nuances multiples, des variétés infinies de sonorité, des formes sans cesse renouvelées, cet art dont tous les hommes sont d'accord pour dire qu'il prend directement sa source dans l'âme pour s'adresser à l'âme, — sans songer un instant que l'âme qui veut saisir et exprimer la musique doit avant tout avoir des oreilles ! Ce mot peut faire sourire. Hélas ! il résume tous les reproches que j'ai à adresser à l'éducation musicale pianistique. Pas un moment les éducateurs ne songent que pour s'exercer à comprendre et à interpréter une littérature, il faut d'abord en posséder la langue, en comprendre les mots et en apprécier le style. Et si cette langue est musicale, qu'il faut posséder les organes essentiels nécessaires à son appréciation, c'est-à-dire avant tout l'oreille et l'équilibre corporel. Si l'oreille ne saisit pas les sons, comment l'âme sera-t-elle saisie des sensations musicales ? Or, l'oreille est le grand régulateur des sonorités, et l'appréciation des sonorités est la base des études musicales. Si les études de piano sont capables de développer l'oreille, l'on a sans doute raison d'entreprendre ces études dès le premier âge. Mais ma conviction est que, non seulement elles ne développent pas le sens auditif, mais qu'elles en compromettent absolument les progrès.

\*  
\*  
\*

Les sons sont produits, sur le piano, par le choc des marteaux sur les cordes à l'aide du mécanisme déterminé par l'attaque des touches. Entre parenthèse, les débutants pianistes ne connaissent même pas ce détail, ils étudient pour la plupart le piano pendant des années, sans en connaître la construction ni même les lois d'accord, pas plus qu'ils ne connaissent du reste les musiciens dont ils interprètent les œuvres ; je me suis rendu compte qu'une quantité d'élèves pianistes ne connaissent aucun détail sur Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin et même Liszt dont ils jouent par cœur les compositions. Mais revenons à notre sujet. Que sur la touche correspondant à la corde *la*, tombe un objet suffisamment lourd, que le chat Grisélidis l'effleure au cours d'une promenade, que la femme de chambre y passe son torchon, ou que la petite Marie, apprentie pianiste, y pose son doigt rose, le résultat est identiquement le même : le son *la* se fera entendre. L'objet tombé, le chat, la femme de chambre et la petite Marie peuvent avec le même orgueil que l'âne flûtiste de la fable, s'écrier : « Et moi aussi, je joue du piano » ! Mais aucune de ces intéressantes personnalités ne peut dire : « Je suis musicienne » si elle ne sait apprécier la hauteur de la note entendue et s'écrier avec conviction : « C'est un *la* » sans avoir vu s'abaisser la certaine touche placée à l'endroit fixe où se débite le son *la*. La petite Marie (ou le chat) abaisserait-elle la touche *la* 50.000 fois de suite, avec rudesse ou suavité, légèreté ou pesanteur, qu'elle n'en sera au point de vue musical, pas plus avancée, de même que le fait, pour le dactylographe, d'appuyer avec son doigt sur tel bouton pour inscrire la lettre *b* ne le rend pas plus *littéraire*. La production du son sur le piano est absolument indépen-

dante des facultés d'audition. La main s'habitue aux étapes qu'elle a à fournir sur le clavier, aux sauts qu'elle a à exécuter ; les doigts aux chocs à donner aux endroits correspondants aux notes inscrites sur les portées ; l'esprit même peut prendre de rapides habitudes d'analyse et le toucher réaliser de tels prodiges de sensibilité physique que, les yeux fermés, le pianiste peut nommer les notes rapides que jouent ses doigts rien qu'en suivant mentalement les mouvements de ceux-ci. Mais, encore une fois, l'oreille n'a rien à faire dans l'appréciation des sonorités : en effet, elle saisit le son sans avoir aucun effort à effectuer pour le provoquer et sans avoir à en contrôler la justesse. Le fait que le son est produit mécaniquement par le choc des doigts et que le seul contrôle de sa place dans l'échelle sonore est fourni par les yeux d'abord, plus tard par le toucher lui-même, donne à l'oreille de telles habitudes de paresse que si l'enfant ne fait pas, en dehors des études de piano, des exercices d'audition, il est condamné à n'être pas plus avancé au point de vue auditif, après 20 ans qu'après un mois de leçons. Sans doute la production des sons sur un instrument à cordes exige-t-elle de l'oreille un petit effort qu'elle ne demande pas sur le clavier, mais encore la main prend-elle rapidement l'habitude de se déplacer, les doigts de se placer à la hauteur voulue pour que la justesse du son soit obtenue. Sans doute aussi le mouvement du bras conduisant l'archet est-il de nature à favoriser davantage que les mouvements des doigts, le développement du sens rythmique, mais, toutes proportions gardées, les observations que j'aurai à faire au cours de cette causerie, concernent autant l'étude des instruments à cordes que celle du pianoforte.

L'oreille ne peut se développer que lorsqu'on lui donne un *effort à accomplir* pour différencier une note d'une autre et que, par des exercices appropriés, on la met à même de déterminer, par rapport à une note reconnue, la hauteur des autres notes. Rien dans l'étude du piano ne provoque cet effort, ni les raisonnements nécessaires pour la différenciation des *sonorités*. Je dis *rien*, et je suis prêt à prouver que sur dix élèves pianistes âgés de 17 à 20 ans et exécutant du Beethoven et du Chopin avec mécanisme et *sentiment* — disent les mères sentimentales, — s'il y en a *deux* qui sachent nommer, sans le contrôle des yeux, les notes jouées par un autre pianiste, c'est qu'ils ont *l'audition absolue*, c'est-à-dire la faculté naturelle (assez rare du reste) de donner instinctivement son nom à toute note entendue. Cette faculté, si elle n'est pas exercée ne confère qu'une petite supériorité à celui qui en est privilégié ; mais à l'aide d'une série d'études spéciales, elle peut provoquer des résultats artistiques tout à fait prodigieux. J'ai fait à ce sujet une petite statistique personnelle parmi mes élèves et je trouve une moyenne de six sujets sur 100 possédant l'audition absolue. Cette moyenne doit être, il va sans dire, beaucoup plus élevée dans un Conservatoire de professionnels, tel que celui de Paris, où ne sont admis que des sujets d'élites, des musiciens-nés. Or, à partir du jour où sont entreprises les études pianistiques, les élèves bien doués naturellement sous le rapport de l'oreille, sont condamnés à voir leurs facultés diminuer de jour en jour. Car rien dans ces études n'est appelé à les exercer, et toute faculté physique non exercée au moment de la croissance est arrêtée dans son développement. L'enfant le mieux doué pour les exercices du corps, la danse, la course, le lancé des bras ou le saut, perdra de sa vigueur ou de sa souplesse s'il reste étendu sur un sofa pendant sa jeunesse ou s'il ne circule à l'air libre qu'en automobile. De même les exercices de piano sont-ils provocateurs de la paresse et de l'inertie des fonctions auditives.

Cependant, dans la musique, tout dépend de l'oreille. Si l'élève ne sait pas discerner une note d'une autre note — j'affirme hautement et sans crainte d'être démenti que sur cent enfants, presque tous pianistes, entrant dans mes classes de solfège, il en est au moins 90 qui ne savent pas reconnaître si on leur chante un *do* ou un *ré* — si l'élève,

dis-je, ne sait pas discerner une note d'une autre, il se voit par là même condamner à passer sa vie sans pouvoir ni créer, ni transposer une mélodie au piano, car ce sont les successions de notes qui forment les mélodies, et il est indispensable pour créer ou transposer une mélodie que chaque note isolée soit perçue par l'oreille. Il s'arrêtera court en jouant un morceau de piano dès qu'il lui manquera la mémoire des doigts, car son manque *d'oreille* l'empêchera d'apprécier les accords et les harmonies et de reconstruire mentalement puis de transmettre aux doigts les notes superposées qui forment l'accompagnement harmonique de la mélodie. Il ne sera jamais capable de saisir ni d'interpréter intelligemment les œuvres polyphoniques, car son manque *d'oreille* qui l'empêche mentalement de suivre la ligne d'une mélodie, l'empêchera à plus forte raison de saisir la superposition et le cours simultané de plusieurs mélodies différentes. Son mécanisme même souffrira de son manque d'oreille car l'art des nuances et celui du toucher dépendent de *l'oreille*. Celle-ci est en effet le seul moyen de contrôle efficace des variétés infinies d'attaque du son, et l'art si subtil de faire servir les combinaisons des divers touchers à l'interprétation d'un morceau sera pour lui lettre morte si son sens auditif n'agit pas directement sur ses doigts, s'il n'y a pas entre la cause et l'effet une correspondance intime et immédiate produisant l'effet artistique cherché. L'on voit éclater de rire et hausser les épaules certains amateurs pianistes lorsqu'on leur parle du *pianola* ! Or, qu'on le sache bien : le fait de perpétrer des gammes avec les doigts sur le clavier n'est pas plus musical ni plus artistique que la production mécanique des sons sur le *pianola*. Mécanisme et mécanique, n'est-ce pas un peu la même chose, lorsque le mécanisme est considéré comme but et non comme moyen d'expression ? Or, les études de piano, — telles qu'elles sont faites actuellement partout, — n'ont pas d'autre but que de perfectionner le mécanisme, et la preuve en est que les morceaux d'examen et de « nouvelan » que les maîtres font étudier aux élèves sont toujours choisis parmi ceux qui renferment des traits de vélocité, non parmi ceux qui exigent de la musicalité, du goût et du style...

Les *Jugendblätter* de Schumann, les *Bagatelles* de Beethoven, les préludes et nocturnes lents de Chopin, sont considérés comme *trop faciles* ! Et Haydn et Mozart ne sont plus exécutés que par les tout petits ; ils ne renferment en effet pas assez de traits de *virtuosité* ! Celle-ci est dans les programmes d'études souveraine maîtresse ; elle détrône le phrasé et le style. L'on exige des élèves tous les tours de force exécutés par les donneurs de concerts, on ne leur demande ni de savoir moduler, ni de savoir transposer, ni de rythmer, ni de nuancer, ni de phraser par eux-mêmes, en se passant du cahier, — du cahier où tout est noté, marqué, souligné : (comme le *pianola*), mouvements, nuances, respiration, tout ce que l'élève bien doué devrait et pourrait réaliser sans aide, tout ce qui constitue la musicalité, en un mot, tout ce qui est *art pur*.

(*A suivre*).

E. JAKES DALCROZE.