

Le Monde Musical

MENSUEL

N^{os} 17 et 18 — Septembre 1925

Directeur : **A. MANGEOT**

Rédacteur en chef : **MARC PINCHERLE**

Secrétaire de la Rédaction : **M^{me} Léone HUMBERT**
64, Rue Jouffroy - PARIS (17^e)

Téléphone : **WAGRAM 80-16**

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS

Le Monde Musical Un an **20 fr.**

DEPARTEMENTS

Le Monde Musical Un an **20 fr.**

ETRANGER

Le Monde Musical Un an **24 fr.**

Les abonnements sont reçus à l'Administration du *Monde Musical*, 64, rue Jouffroy, et dans tous les bureaux de poste de France et d'Algérie.

Chèques postaux, Paris 344.79

VENTE ET ABONNEMENTS A L'ETRANGER

Canada : Raoul Vennat, 642, rue Saint-Denis, Montréal.

Espagne : Casa Dotesio, Madrid.

Hollande : J. van der Meer et Brockmans, Amsterdam.

Italie : Pizzi et C^{ie}, à Bologne.

Suisse : Foetisch Frères, à Lausanne.

Egypte : J. Papasian et C^{ie}, Le Caire et Alexandrie.

Turquie : A. Pellegrini, à Constantinople.

SOMMAIRE

Le Piano et la Musicalité de l'Enfant	E. JAQUES-DALCROZE.
Les Pièces de Clavecin de François Couperin ..	André TEISSIER.
LES INSTRUMENTS A ARCHET. La Méthode de Violon de J.-B. Viotti. Précis de Musique Intégrale. L'Harmonie, ses lois, son évolution ...	MARC PINCHERLE. Maurice TOUZÉ.
Le Festival de Musique Moderne de Venise ..	A. MANGEOT.
Les Monuments de la Musique française au temps de la Renaissance	M. P.
Travaux d'Eté des compositeurs	M. P.
Pour l' <i>Orfeo Catala</i> ..	M. P.
Les grands orchestres d'Amérique (<i>Suite</i>) ..	LAZARUS SAMINSKY.
Lettre d'Alger	R. G.
Notre portrait : Louis Masson	
Nouvelles diverses, Mots musicaux en croix ..	
Calendrier des Concerts	
Départements, Etranger.	
Deux planches hors-texte : Enfant jouant du Luth ..	V. CARPACCIO.
Scène de Musique	MARTIN DE VOS.

En raison des vacances, nous avons dû reculer la publication de ce numéro jusqu'au 10 octobre. Le prochain numéro paraîtra le 31 octobre.

Le Piano et la Musicalité de l'Enfant

Nous donnons ici le corps de l'intéressante conférence de Jaques Dalcroze, adressée « aux mères de famille », et qui fixe à merveille un système d'enseignement cohérent autant qu'attrayant. Dans son exorde que nous résumons faute de place, l'éminent pédagogue et artiste pose ce principe essentiel qu'il faut confier l'éducation de la jeunesse à des maîtres qui l'ont étudiée et observée sans lisières ni préjugés, et se sont rendu compte de l'évolution énorme, aisément fractionnée en plusieurs stades, qui s'accomplit chez l'enfant entre le premier âge et l'adolescence.

Quiconque a poursuivi longuement cette étude, tâtonné, expérimenté 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 est plus particulièrement destiné à être enseigné à une période précise du développement physique de l'enfant. Les 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 7, 8 ou 9 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^o le piano se rouille ; une occasion se présente de le dérouiller ; 2^o Nous n'avons pas de piano ; la nécessité de commencer l'éducation musicale de l'enfant décidera papa à en acheter un ; ça fait bien dans le salon... ; 3^o L'enfant commence à devenir fatigant avec ses questions et son exubérance, le piano sera mon reposoir ; 4^o La petite « Chose » vient de commencer à étudier le piano, mon enfant ne doit pas se laisser distancer par elle ! »... Il est à remarquer, en outre, 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 « fortissimo »). Il ne vient à l'idée de certains parents de faire étudier à leurs enfants le violon, la flûte ou le violoncelle, que lorsqu'un 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 3 à 4.000 francs pour l'achat d'un instrument, ou lorsqu'un ami connaisseur qui a entendu Thibaud et Casals a conseillé de choisir un instrument à cordes. Lorsque les parents ne subissent aucune des influences ci-dessus mentionnées, ils choisissent le piano, car dans l'esprit des 99/100 des gens, le mot musique est inséparable du mot 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 un instrument admirable. C'est le seul 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 exprime toutes les harmonies et traduit approximativement les polyphonies les plus compliquées. Il se suffit à lui-même, c'est l'instrument sensible et vulgarisateur par excellence. Les mamans ont raison d'en conseiller la pratique aux enfants, et les professeurs de piano rendent à l'art musical les plus signalés services. Mais le tort, le très grand tort des mamans est qu'elles laissent l'enfant s'asseoir devant le clavier avant qu'il connaisse la musique, qu'il la comprenne et qu'il l'aime. Car il ne faut pas compter les leçons de théorie qu'on lui fait prendre parallèlement aux études instrumentales et au cours desquelles on a la prétention de lui résumer en formules brèves l'essence même, les principes fondamentaux et l'écriture conventionnelle d'un art dont il ne connaît que les effets extérieurs. 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'objet 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 ferugineuse ».

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 trop souvent l'étude des *signes* de la musique et non l'expérience et l'analyse de la musique elle-même. Elle devrait être une conséquence et non un but. D'autre part, dans la majorité des conservatoires les cours dits de solfège ne sont en somme que des cours de déchiffrement. Les élèves apprennent à lire facilement dans toutes les clefs (ce qui est du reste indispensable) mais n'apprennent pas à écouter la musique, à se rapprocher d'elle. Le principe que je voudrais 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 des sensations et à les coordonner logiquement* ». Les doigts de l'enfant sont appelés à produire mécaniquement des sons et des combinaisons de sons : avec ces sons, son oreille doit être préalablement complètement familiarisée, car l'oreille est chargée du contrôle des doigts. Ceux-ci doivent phraser, nuancer musicalement les sons : l'enfant doit auparavant savoir à fond et avoir éprouvé ce que c'est qu'une phrase, ce que sont les nuances et pourquoi et quand il faut les faire.

Par l'intermédiaire des doigts vont se succéder des modulations, se camper des harmonies, chanter des mélodies superposées ; l'enfant doit avoir senti dans son oreille et dans son cerveau les modifications tonales créées par les modulations et les différences d'ordre physiologique qui caractérisent la famille des accords ; il doit avoir vécu la vie mouvementée des polyphonies. Les doigts ont pour tâche d'accentuer métriquement ou pathétiquement certaines notes, d'effleurer doucement certaines touches ; l'enfant doit avoir été mis à même, grâce à des contractions et décontractions musculaires, d'éprouver physiquement les effets nuancés des accentuations. Ses doigts et ses poignets doivent être alternativement agiles et lourds, éveillés et somnolents, légers et puissants, souples et rigides, fixes et élastiques ; l'enfant doit être capable d'apprécier dans son organisme tout entier les multiples nuances du dynamisme et de la vie tactile.

Que renferment les exercices, les études et les morceaux de piano que l'on fait jouer à l'enfant dès le début des études ?

De la *musique*, c'est-à-dire des mélodies, des harmonies, des contre-points, des modulations, des nuances, des phrases, des rythmes, de la métrique, et aussi, n'est-ce pas, un peu de joie, un tantinet de chagrin ? Que sait l'enfant au moment d'entreprendre l'interprétation simultanée de tant d'éléments différents ? Le plus souvent, hélas, uniquement des mots, des gestes, des signes ! De la musique elle-même il ne connaît et ne pense rien : il ne sait ni vibrer, ni écouter, ni entendre. Il ne sait ni ressentir, ni reconnaître ! Les doigts eux-mêmes ne sont pas entraînés par des gymnastiques préparatoires à entreprendre l'étude du mécanisme pianistique. 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 sonorités, 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. — Il ne songe pas un instant que l'âme qui veut saisir et exprimer la musique devrait, elle aussi, comme l'a dit William James, « avoir des oreilles » ! Ce mot peut faire sourire. Hélas, il résume tous les reproches que j'ai à adresser à la prééducation 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 avoir éprouvé les sentiments qu'elle cherche à décrire. Et si cette langue est musicale, ne faut-il pas posséder les organes essentiels nécessaires à son appréciation, c'est-à-dire avant tout l'oreille qui perçoit les sons, et le système nerveux et musculaire qui perçoit les rythmes ? Si l'oreille ne saisit pas les sons, comment l'âme sera-t-elle saisie des sensations musicales ? L'oreille est le grand contrôleur des sonorités, et l'appréciation des sonorités est à 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 les possibilités de perfectionnement.

**

Dans le jeu pianistique la production des sons est assurée par le choc des marteaux sur les cordes, et toutes les nuances du mécanisme sont déterminées par les diverses façons d'attaquer les touches. Entre parenthèses, la plupart des élèves pianistes amateurs étudient 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. Il est facile de s'assurer qu'une quantité d'entre eux ignorent le moindre 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 correspondante à la corde *la*, tombe un objet suffisamment lourd, que le chat *Griselidis* effleure cette même touche au cours d'une promenade, que la femme de chambre passe sur elle 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 ce même orgueil qu'affirme 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 affirmer avec conviction : « c'est un *la* ! » sans avoir eu besoin de voir 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* 6.000 fois de suite, avec rudesse et avec suavité, légèreté ou pesanteur, qu'elle n'en sera au point de vue musical, pas

plus avancée, de même que le fait, pour la dactylographe, d'appuyer avec son doigt sur tel bouton pour inscrire la lettre *b*, ne la rend pas plus littéraire.

La production du son sur le piano est absolument indépendante 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 qu'ils donnent aux touches correspondantes aux notes inscrites sur les portées, l'esprit peut même prendre de rapides habitudes d'analyse et le toucher réaliser de tels progrès de sensibilité physique que, les yeux fermés, il sera possible au pianiste de nommer les notes rapides que jouent ses doigts rien qu'en suivant mentalement les mouvements de ceux-ci. Mais encore une fois, pour les sujets musicalement peu doués ou mal éduqués, *l'oreille n'intervient pas dans l'appréciation des sonorités*. En effet, elle saisit le son sans avoir fait aucun effort pour le provoquer et sans avoir non plus 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 leçon. 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 du violoniste prend-elle rapidement l'habitude de se placer sur la corde à la hauteur voulue pour que la justesse du son soit obtenue. Sans doute aussi les mouvements du bras conduisant l'archet sont-ils de nature à favoriser davantage que les mouvements des doigts, le développement du sens rythmique, mais toute proportion gardée nos observations 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 note et que, par des exercices appropriés, on la met à même de déterminer, par rapport à une note reconnue, la hauteur des autres notes, par rapport à un accord déterminé l'enchaînement des accords suivants. Rien dans l'étude du piano ne provoque cet effort chez le musicien non spécialement doué, ni les raisonnements nécessaires pour la différenciation des *sonorités*. Il est certain que sur dix élèves pianistes âgés de 17 à 20 ans et exécutant du Beethoven et du Chopin avec virtuosité et « sentiment » (comme 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 possèdent *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 et mise au service des autres facultés musicales, ne confère qu'une légère supériorité à celui qui en est privilégié, mais à l'aide d'une série d'études spéciales, elle parvient à provoquer des résultats tout à fait prodigieux. Or, à partir du jour

où sont e
élèves bie
de l'oreille
auditives
dans ces
l'oreille et
non exerc
arrêtée ou
L'enfant l
corps, pou
bras ou le
souplesse
sa jeunesse
mobile. D
ne sont p
tion, sont-
l'inertie de

Et pour
dépend de
pas discer
sur cent en
entrant da
au moins
relative —
ner une no
passer sa
sions d'ac
que grâce
aucune af
musique. M
ceau de pi
des doigts,
de reconst
harmonies.

Il ne se
interpréter
ques, car
de suivre
l'empêche
superpositi
mélodies
sa techniq
manque d
reil auditif
et de nu
du touche

L'oreill
les variété
subtil de
vers toucl
sera pour
n'agit pas
a pas entr
intime et
cherché.

L'on ve
les certai
parle du
fait de p
sur le c
musical r
mécanique
et mécan
chose, le
comme bi
Or, les
trop souve
ciens, ne
perfection
preuve et

où sont entreprises les études pianistiques, les élèves bien doués naturellement sous le rapport de l'oreille, sont condamnés à voir leurs facultés auditives diminuer de jour en jour ! Car rien dans ces études n'exige la collaboration de l'oreille et l'on sait que toute faculté physique non exercée au moment de la croissance est arrêtée ou retardée dans son développement. L'enfant le mieux doué pour les exercices de corps, pour 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 ne circule à l'air libre qu'en automobile. De même les exercices de piano, s'ils ne sont pas accompagnés d'exercices d'audition, sont-ils provocateurs de la paresse et de l'inertie des fonctions auditives.

Et pourtant, dans la musique, presque tout dépend de l'appareil auditif. Si l'élève ne sait pas discerner une note d'une autre note — sur cent enfants, — presque tous pianistes, — entrant dans les classes d'harmonie, il en est au moins 90 qui ne possèdent pas l'audition relative — si l'élève, dis-je, ne sait pas discerner une note d'une autre, il se voit condamné à passer sa vie sans pouvoir inventer des successions d'accords, ni les transposer, autrement que grâce à des calculs mathématiques qui n'ont aucune affinité avec l'essence vivante de la musique. Il s'arrêtera court en jouant un morceau de piano dès que lui manquera la mémoire des doigts, car son manque d'oreille l'empêchera de reconstruire mentalement les accords et les harmonies, puis de les transmettre aux doigts.

Il ne sera jamais capable de saisir ni d'interpréter intelligemment les œuvres polyphoniques, car son manque d'oreille qui l'empêche de suivre mentalement la ligne d'une mélodie l'empêchera à plus forte raison de saisir les superpositions et le cours simultané de plusieurs mélodies différentes. Dans un autre domaine, sa technique digitale elle-même souffrira du manque de finesse et d'exercice de son appareil auditif, car l'art de rythmer, d'accentuer et de nuancer dépend autant de l'oreille que du toucher.

L'oreille qui contrôle les sons, contrôle aussi les 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 l'élève 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 ses doigts sur le clavier n'est en soi-même 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 trop souvent pratiquées par les élèves non musiciens, ne semblent pas avoir d'autre but que de perfectionner la technique des doigts, et la preuve en est que les morceaux d'examen et

de concours que les maîtres font étudier aux élèves sont presque 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. Être bon pianiste, c'est avoir des doigts véloces ! L'on obtient des apprentis pianistes 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 comme sur le *pianola* noté, marqué, souligné : mouvements, nuances, respiration, tout ce que l'élève bien doué devrait et pourrait réaliser sans aide, tout ce qui est art, style et sentiment, tout ce qui constitue en un mot la musicalité. Et pourquoi ? Parce que malgré toute la génialité d'un professeur de piano, celui-ci ne peut en même temps développer la virtuosité et la musicalité de l'élève. Avant de devenir virtuose il faut être musicien.

Le goût du beau peut exister en germe chez l'enfant, mais il ne se développera que si on lui fait connaître le beau sous toutes ses formes sur toutes ses faces, si on le met à même d'analyser ses proportions, de reconnaître sa substance, et de s'imprégner de son essence. L'enfant n'aime bien que ce qu'il connaît bien. Le premier amour qui s'éveille en lui est celui de sa mère, et cet amour se développe à mesure qu'il apprend à la mieux connaître, à en apprécier l'amour infini et la tendre sollicitude. Il aime en elle la vie qu'elle lui a communiquée, l'amour qu'elle éveille en lui, et ces rythmes palpitants qui relient deux organismes; il aime sa démarche qu'il reconnaît entre toutes, il aime ce visage si souvent penché sur lui et dont il connaît toutes les tendres nuances, ces yeux si doux, et ces mains qui caressent si bien et ce cœur qu'il sent battre uniquement pour lui. Il aime sa maman parce qu'il la connaît et parce qu'il se reconnaît en elle. Et de même apprend-il à apprécier tout élément de beauté avec lequel patiemment on le familiarise, dont on lui fait connaître toutes les particularités, et qu'on lui explique à fond quand il demande pourquoi. A ses débuts dans l'art de faire des gammes, aimera-t-il le piano pour lui-même ? Non, mais bien pour la musique que le piano sait rendre, ces sons charmeurs qu'il a entendu produire par d'autres et qu'il voudrait produire aussi. Or, on l'assied devant le clavier sonore et hardi les gammes, et hardi le « passage du pouce » et les exercices arides ! De la musique, on ne lui explique que ce qui concerne les doigts; s'il trouve les exercices ennuyeux, on lui dit : « Fais-les quand même, c'est bon pour toi ! » — S'il demande pourquoi c'est bon pour lui, on lui répond : « Tu verras plus tard ! » Si les études de Lecoupey lui paraissent laides, on lui dit : « Tu joueras de belle musique plus tard ! » — S'il demande pourquoi

il doit jouer *forte* ou *piano* et pourquoi il faut ralentir ou accélérer on lui dit : « Tu le sentiras plus tard ! » S'il ne comprend pas la vie des chantantes polyphonies, on lui dit : « Tu la comprendras plus tard ! » — Plus tard, plus tard, plus tard, c'est-à-dire, « quand tu auras de la technique et que le mécanisme aura formé ton âme; plus tard quand tu auras perdu ta fraîcheur d'impression et ta facilité d'enthousiasme; plus tard, quand ton oreille ne sera plus susceptible de progresser; plus tard, quand d'autres travaux t'enlèveront le temps de t'assimiler les éléments de la beauté musicale... plus tard, plus tard, *trop tard* ! Ah ! mesdames les mères, n'est-ce pas *plus tôt* qu'il faudrait dire à vos enfants, plus tôt, plus tôt, le plus tôt possible ?

♦♦

Vous aimez vos enfants, Mesdames les mères, et vous leur voulez du bien; je vous en prie, croyez-moi quand je viens vous dire, au risque de vous faire de la peine, qu'en désirant sincèrement leur bien, vous leur faites du mal. Il en est parmi vous qui disent : « Je suis si triste ! mon enfant n'aime pas la musique; il ne veut pas faire ses gammes ! »... Oh, dites-vous bien qu'il aime la musique, quoique vous en pensiez, et que ce sont les gammes qu'il n'aime pas, parce qu'il ne sait pas à quoi leur étude le conduira. « Et pourtant, — ajoutez-vous, — la petite Machin fait des gammes toute la journée avec entrain; c'est donc quelle aime la musique ! » Non mesdames, la petite Machin désire simplement, mue par cet instinct d'émulation et de rivalité si tôt développé chez les enfants, — grâce souvent à l'influence des parents, — faire ses gammes aussi bien et mieux que la petite Chose. Et cette petite Chose elle-même n'aime faire ses gammes que parce que son esprit est paresseux, et que ses exercices de piano la dispensent de l'exercice de la pensée. Votre enfant aimera faire ses gammes quand il saura que chacune d'elle diffère de l'autre et n'est qu'un moyen de fixer les tonalités et lorsque son maître, après lui avoir fait jouer la gamme de *la* ♭ lui demandera de jouer : « J'ai du bon tabac » dans cette même tonalité, puis de jouer le même air dans un autre ton, ce qui produit des impressions différentes.

Savez-vous bien que lorsque le maître de piano joue au hasard une gamme à de petits pianistes qui en ont consciencieusement étudié tous les doigts, ils ne savent presque jamais quelle est la gamme qu'on leur joue ? Vous doutez-vous qu'en disant : « Je joue la sonate en *mi majeur* de Haydn », il est fort probable que votre enfant n'éprouve aucune sensation tonale particulière et que pour lui la désignation de *mi majeur* ne représente que des mots au lieu d'éveiller un écho dans son oreille ? Alors comment voulez-vous exiger que, connaissant si mal les tonalités et les gammes qui les représentent, vos enfants aient de la joie à faire de la musique ?

L'étude du piano entreprise sans une certaine culture de l'oreille, opprime toute individualité et supprime tout « pourquoi ». Le devoir du pédagogue est d'enseigner aux enfants à devenir et à rester eux-mêmes. Il doit, tel un médecin, pétrir les petites âmes, tripoter les petits

esprits, les rendre souples et agiles, les imprégner du désir de savoir le pourquoi des choses, et répondre à tous ces pourquoi et en provoquer d'autres. L'exercice anticipé du piano habitué à la machinalité dans l'étude; l'élève copie, imite et finit par ne plus penser à demander des explications. Si un inspecteur d'écoles de musique un peu scrupuleux demande aux élèves le sens de certains mots italiens, tels que *stringendo*, *calando*, etc., la majeure partie des jeunes pianistes qui rencontrent ces expressions à chaque page des morceaux qu'ils interprètent, sont obligés de répondre qu'ils ignorent leur exacte signification. « Comme une trombe » pensait la jeune fille en tapant en tempête et à tour de bras sur le clavier un passage annoté : « quasi tromba ! ».

« Mais — objecteront de nombreux maîtres et maîtresses de piano — vous prêchez des convertis; nous aimerions bien pouvoir expliquer tranquillement la musique aux enfants, leur en jouer de beaux passages et la leur faire aimer. Mais nous n'en avons pas le temps. Les parents nous talonnent, ils veulent des résultats immédiats. C'est tout juste si nous parvenons à assurer à leurs enfants une technique convenable ! » Eh, sans doute, leur répondrai-je, personne, ni parents ni élèves, ni théoricien révolutionnaire, — n'a le droit de vous adresser aucun reproche. Vous faites ce que l'on vous demande de faire et il vous est impossible de faire davantage ! Vous éprouvez certes le besoin de développer les facultés musicales de l'enfant; l'on ne vous donne que le temps de développer ses doigts. Vous n'êtes pas fautifs, vous êtes tout simplement des martyrs de la routine, de la Routine avec un grand R, maîtresse du monde, maîtresse des hommes et de leurs destinées; de la Routine qui désorganise quand elle croit organiser, qui veut rendre hommage au passé et qui détruit l'avenir; qui veut classer et qui estampille, qui veut conserver et qui momifie. Non, non, vous n'êtes pas fautifs, et vous m'approuverez tous quand je vous dirai, ainsi qu'à vous tous, grands-parents, oncles et tantes de petits pianistes futurs : « Pour que les enfants deviennent musiciens, il faut que (selon leurs prédispositions), leurs études de piano soient précédées d'au moins 2 à 3 ans d'études élémentaires de musique, d'exercices de chant, d'exercices d'oreille, d'exercices d'invention, d'exercices de raisonnement, d'exercices des bras, des mains, des pieds, des jambes, du torse, de la tête et des doigts, d'exercices enfin où les facultés physiques et intellectuelles soient dirigées simultanément vers le but à atteindre : la connaissance complète de la musique extérieure et de ses éléments, et l'acquisition d'une musicalité intérieure. Quand les enfants auront atteint ce but, ils commenceront l'étude du piano et alors... et alors, Mesdames les mères... vous m'en donnerez des nouvelles ! »

**

J'ai parlé d'exercices des mains et des jambes, et vous vous êtes demandé peut-être ce que ces exercices corporels avaient à faire avec la musique? Je vous répondrai que ces exercices ont pour but d'éveiller les rythmes primaires-

tiers qui assurent la vie physique et intellectuelle de votre enfant, de lui faire acquérir la notion exacte de la répartition du temps en parties égales, de renforcer en lui l'instinct de l'équilibre corporel, des mouvements proportionnés, des réactions rapides aux ordres de la musique, des accentuations nuancées obéissant sans hésitation à la volonté; de perfectionner en un mot en lui le *sentiment rythmique*.

Ces études dureront deux ans et l'enfant les commencera en s'amusant à l'âge de 5 à 6 ans.

L'on ne peut se figurer à quel point le sens métrique se trouve rarement chez l'enfant, allié au sens rythmique ! Essayez, mesdames, de faire faire en mesure à votre bébé âgé de 4 ans, des mouvements de jambes, en comptant *un, deux*, et en accentuant au commandement tantôt le *un*, tantôt le *deux* ! Vous serez étonnées de constater que l'enfant n'est pas maître de ses mouvements, que ni ses bras ni ses jambes n'obéissent à sa volonté. Il en est de même encore à l'âge de 5 ans chez presque tous les bébés. A 6, 7 et 8 ans, l'instinct naturel se développe chez un certain nombre d'entre eux, mais les 75 % au moins restent encore incapables d'accentuer rythmiquement des combinaisons rapides ou lentes de mouvements alternés des membres... Et dire que c'est à cet âge qu'on les assied au piano pour exécuter de la musique rythmée à l'aide des petits doigts faibles qui sont les seuls instruments d'accentuation dont ils puissent disposer pour rythmer leur pensée ! Etant donné en outre que même chez les enfants naturellement bien doués pour le rythme, il y a vers l'âge de 12, 13 à 14 ans, une période critique où la coordination des mouvements corporels devient moins naturelle, où l'équilibre des membres se trouve momentanément compromis, quoi d'étonnant à ce qu'il y ait une si faible proportion d'élèves pianistes jouant rythmiquement, ou même simplement en mesure ?

Le sentiment rythmique est dépendant de l'équilibre psychophysique; tous les sujets mal organisés pour le rythme, sont gauches et malhabiles aux gestes et aux mouvements du corps, même si l'oreille est musicale. Les nerfs rythment la musique d'une façon irrégulière et saccadée. Les lymphatiques se reposent sur la dernière note de chaque mesure, les sanguins l'escamotent. L'on peut reconnaître les facultés rythmiques d'un chef d'orchestre à sa façon de se présenter, de se tenir, de saluer, avant même qu'il ait levé sa baguette. Un maître observateur et attentif reconnaîtra le tempérament de ses nouveaux élèves rien qu'à leur façon de se présenter, de marcher, de s'asseoir, de se tenir sur leur chaise. Ceux qui ont une démarche aisée et naturelle et dont le « tempo » est aisément modifiable, possèdent en germe la souplesse du rythme. Ceux qui sont raides et *guindés* peuvent être métriques mais leur accentuation rythmique sera tranchante et cassante. Les irréguliers de la marche et des gestes auront un rythme musical inquiet et agité. Mais tous ces défauts peuvent et doivent disparaître, ou du moins être fortement atténués à la suite d'exercices rythmiques spéciaux. Ceux-ci devront être conçus de façon à créer chez l'enfant la possibilité de commander ra-

pidement à tous ses muscles et de coordonner les mouvements les plus variés et les plus divers. Une résistance exagérée dans les muscles du mollet, des hanches ou du dos, ou encore une paresse de décontraction dans le diaphragme, peuvent être, dans une suite de mouvements, la cause de soubresauts soudains et involontaires qu'ils ne savent éviter, par conséquent d'un manque de continuité dans les rythmes, ou de mouvements *trop rapides*, équivalant à des durées musicales *trop courtes*. Car les attitudes fixes ainsi que les gestes qui en chaînent entre elles les différentes attitudes du corps ne peuvent être réalisées dans les bonnes proportions d'espace et de temps que si ces propositions existent aussi dans la souple mise en action tantôt simultanée, tantôt consécutive, de tel ou tel autre groupe de muscles et de leurs antagonistes. D'autre part le manque de correspondance spontanée entre la volonté de l'élève et la mise en action de certains de ses muscles peut provoquer des mouvements *trop lents*, c'est-à-dire des durées musicales *trop longues*, et — dans les mouvements plus compliqués — des gestes rythmiques sans ordre ni cohésion. L'expérience démontre que la métrique elle-même est entravée par une trop lente transmission des vouloirs sur les membres exécutants.

La nécessité est donc justifiée de faire faire aux enfants, avant qu'ils entreprennent l'étude d'un instrument, des exercices destinés à fortifier et à assouplir leurs membres et leur organisme tout entier, afin qu'ils deviennent capables d'exécuter sans hésitation, dans le temps et dans l'espace, et avec la force, la souplesse et l'élasticité voulues, tout geste, toute attitude et toute combinaison d'attitudes représentant les durées musicales et leur accentuation rythmique. Puis, une fois l'équilibre des fonctions corporelles bien établi, commencera l'étude des signes graphiques élémentaires correspondant à toutes les durées musicales facilement exprimées, non plus comme sur le piano, par les doigts des petites mains débiles, mais par le corps entier, tous les muscles fonctionnant à leur tour ou simultanément, et communiquant au cerveau les rythmes de leurs vibrations. Le rythme devient ainsi une fonction corporelle naturelle et participe à la vie même de l'individu. Le rythme, c'est la vie. Dans les beaux arts, la rythmique fixe les frémisssements de la nature vivante et de l'homme vivant, dans leurs proportions et leur équilibre; en musique, elle scande la division des phrases par des respirations, et celle des temps par des accents tantôt métriques, tantôt pathétiques, dont pas un ne doit nuire à l'autre. Elle crée ainsi l'ordre dans les manifestations inconscientes de l'individu, tout en forçant la mesure à respecter avec souplesse les élans, les essors et les abandons de la vie individuelle.

Comme chaque mouvement ou série de mouvements corporels correspond à une série ou à un groupe de durées musicales — si le maître enseigne, en même temps que le mouvement, le signe musical traditionnel qui le traduit graphiquement: la noire, la ronde, la blanche; etc..., il en résulte qu'au bout de deux ans, l'enfant aura appris facilement tous

les sign
d'éprou
que les
plastiqu
par la
doit in
interpré
divers à

A l'
appris l
rythme,
des leç
élément
joie co
est mou
plus fo
l'auront
sera dé
maître l
tion tou
toire. L
auront
poumon
d'inspira
nuances
tel enf
rythmiqu
nastique
préciable
tout au
une san
sur espi
enfants,
la music
M. Jour
— ils a
ces exer

Cette
triple b
2^e de
faire de
registres
naturelle
brer à l
placer s
bien en
Elle le
jeu pia
tité d'e
des bra
seigné l
cera de
du pian
y comp
celle du

(1) Il e
maître d
paratoire
herbe, q
procéda
aux doig
du touch
l'aisance
grâce au
qualités
un pont
s'adressa
spécialisé
construir

les signes métriques usités et sera à même d'éprouver les sensations de durée et d'énergie que leur vie provoque et de les traduire soit plastiquement par le geste, soit musicalement par la voix. Car, tout naturellement, la voix doit intervenir dans ces premières études et interpréter en mélodies très faciles les rythmes divers à étudier.

A l'âge de sept à huit ans, l'enfant aura appris la mesure et les lois fondamentales du rythme, sans s'être douté même qu'il a pris des leçons de musique. Il se sera assimilé les éléments primordiaux de la rythmique avec une joie constante, car l'enfant aime tout ce qui est mouvement. Il sera devenu plus souple et plus fort, car les exercices de gymnastique l'auront assoupli et fortifié. Sa voix même se sera développée, car tout naturellement le maître lui aura appris à mettre aisément en action tous les muscles de son appareil respiratoire. Les exercices rythmiques de respiration auront élargi sa cage thoracique, fortifié ses poumons et augmenté du double ses facultés d'inspiration et d'expiration, dans toutes les nuances de force, d'élasticité et de durée. Si tel enfant, complètement dénué d'instinct rythmique, ne retire de ces deux ans de gymnastique musicale aucun bénéfice immédiat appréciable, au point de vue de l'interprétation, tout au moins les leçons lui auront-elles créé une santé solide, un organisme sensible et un esprit clair et ordonné. Quant aux autres enfants, normalement doués, tout en étudiant la musique sans s'en douter — comme M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir — ils auront également profité du bienfait de ces exercices psychophysiques.

Cette gymnastique aura eu en effet un triple but: 1° de développer leurs muscles; 2° de fortifier leur système nerveux; 3° de faire de leur système moteur un instrument aux registres multiples, obéissant aux impulsions naturelles comme au raisonnement, prêt à vibrer à l'unisson des rythmes musicaux et à se placer souple et énergique — tel un orchestre bien entraîné — au service de l'art musical. Elle les préparera en outre directement au jeu pianistique, car elle comporte une quantité d'exercices des doigts, des poignets et des bras. Le même maître qui leur aura enseigné la gymnastique rythmique (1), les placera devant le clavier et toute la technique du piano se trouvera singulièrement facilitée, y compris — soyez heureuses, Mesdames, — celle du fameux « passage du pouce »!

(1) Il est, en effet, absolument nécessaire que le maître de piano soit au courant des travaux préparatoires auxquels aura été soumis le pianiste en herbe, afin d'en tirer le meilleur parti possible en procédant du général au particulier. Il assurera aux doigts et à la main de l'enfant, la sensibilité du toucher, l'énergie et la souplesse des attaques, l'aisance métrique et la spontanéité rythmique grâce aux mêmes exercices qui ont développé ces qualités dans son organisme tout entier. Il y a un pont à construire entre l'éducation générale s'adressant à l'ensemble des muscles, et l'éducation spécialisée. Il est bien rare que l'enfant puisse construire ce pont tout seul.

Voilà donc notre enfant qui, âgé de sept à huit ans, se met — connaissant la métrique et les signes qui l'expriment graphiquement — à étudier les gammes et les tonalités. Ah! cette fois, il s'agit de sons musicaux: le rôle des facultés auditives va commencer. Et là, il n'y a pas à hésiter sur les moyens à employer; il en est un qui s'impose (et c'est évidemment pour cela que personne ne l'emploie), c'est de faire apprécier à l'enfant la différence entre le ton et le demi-ton en lui faisant comparer les gammes entre elles. La gamme est le bouillon Liebig des tonalités. Le pianiste, lui, ne connaît qu'une seule gamme qui va toujours de la tonique à la tonique et qu'il transpose dans les diverses tonalités; il différencie ces transpositions les unes des autres grâce aux divers doigts qui servent à les interpréter. Vous en aurez la preuve, Mesdames, vous qui jouez du piano, en constatant que, lorsqu'on vous prie de penser à telle ou telle autre gamme (reprenons notre gamme de *la b*), le nom de gamme éveille en vous non des sensations sonores, mais des sensations manuelles! Voyons franchement, en pensant à cette gamme de *la b*, n'évoquez-vous pas le deuxième doigt qui se pose sur le *la b*, le troisième qui joue le *si b*, et ensuite du *si b* au *do*, le fameux passage du pouce?

L'on peut constater cette infirmité chez tous les élèves d'harmonie ayant fait leur apprentissage musical au piano et ce fait, en apparence insignifiant, est la condamnation même de l'enseignement musical instrumental prématuré. Le jour où le sentiment des sonorités musicales devient une sensation uniquement tactile, sans corrélation avec les sensations auditives, tout progrès est impossible, à moins que l'on ne lutte de toutes ses forces pour revenir à l'appréciation auditive naturelle. Dans les leçons de développement auditif que je préconise, l'enfant exercera son oreille sans le secours d'aucun autre instrument que la voix, et le rôle de l'éducateur sera de lui faire entendre et apprécier d'abord le son de certains intervalles fondamentaux, l'octave et la quinte, ensuite la succession des tons et demi-tons dans les diverses tonalités, puis enfin les successions des tonalités elles-mêmes.

Le meilleur système est évidemment de faire chanter les gammes non toujours de la tonique à la tonique, puisqu'en ce cas, les tons et les demi-tons se succèdent toujours dans le même ordre, — mais, à partir d'une note fixe donnée (choisissons le *do*) qui servira de point de départ à toutes les gammes. Le moyen est d'une efficacité absolue. Ainsi, Mesdames, après avoir écouté chanter plusieurs fois la gamme de *do* majeur, écoutez la succession de notes suivantes: *do*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*, *si*, *do*... Ne saisissez-vous pas immédiatement que ce n'est plus la gamme de *do* que l'on vous chante, que la place des tons et des demi-tons est modifiée et qu'il n'y a plus qu'à rétablir l'ordre traditionnel: deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, pour affirmer la tonalité de *sol* majeur? C'est ce que les enfants apprennent en quelques mois de leçons, et, dès lors, nous pouvons avoir

toute confiance en l'avenir, nous sommes certains que les fonctions définitives de l'oreille vont se perfectionner, que les enfants vont acquérir petit à petit l'audition relative et naturelle, pourvu que le piano n'intervienne pas avant la fin des études préparatoires, auquel cas, je vous l'affirme, le résultat final se trouvera compromis, car quelques mois d'exercices de piano faits trop tôt, c'est-à-dire avant le développement complet de l'oreille, suffisent pour annihiler les progrès jusque-là effectués.

J'ai dit que les sons à faire entendre seront émis par la voix. En effet, l'émission et l'audition des sons ayant, de cette manière, lieu toutes deux dans la tête, il en résulte forcément une série de relations étroites entre les appareils créateur et récepteur des vibrations sonores, et le perfectionnement de l'un sera en raison directe du perfectionnement de l'autre. Les avantages du chant dans la première éducation musicale de l'enfance, sont, du reste, multiples. Au point de vue physique d'abord, il est prouvé que la position de l'enfant au piano est mauvaise pour son développement corporel, si elle n'est pas réglée, dès le début, de la façon la plus sévère. Les trois quarts des élèves ont le torse affaissé, les épaules rentrées, la poitrine creusée; d'autre part, les vibrations de l'instrument ont une maligne influence sur l'appareil nerveux. Que de maux d'estomac, que de maux de reins chez les jeunes pianistes! Combien de mères voient leurs fillettes devenir pâles, leur font prendre des pilules Pink sans résultat, qui les verraient recouvrer leurs fraîches couleurs en les arrachant de temps en temps à leurs chères études pianistiques. Les exercices de chant, au contraire, développent les poumons, élargissent la cage thoracique, provoquent l'écartement normal des épaules et activent la circulation du sang.

Bien entendu, les exercices respiratoires faits dans la première période rythmique de l'enseignement doivent être continués pendant la seconde, celle de l'étude des sonorités. A la première leçon donnée à des élèves de solfège, faites-leur prendre une forte inspiration. Vous constaterez que, toutes, généralement, font cette inspiration d'après le mode supra-costal, qui fait s'élever les épaules et qui allonge la cage thoracique tout en la rétrécissant. Les exercices de respiration mettent en jeu tous les muscles du torse. Le libre jeu des muscles du thorax dégage le jeu de ceux du larynx, et quelqu'un qui sait aspirer largement le souffle, le garder longtemps dans la poitrine et l'expirer en le temps qu'il faut, ne chante jamais de la gorge et très rarement du nez. Sa voix prend, en outre, une amplitude que les exercices vocaux seuls sont impuissants à lui procurer. Voyez tous nos professeurs de chant se désoler de constater chez leurs élèves une foule de défauts qu'ils n'ont souvent plus le temps de corriger! Ces défauts ne proviennent-ils pas des mauvaises habitudes prises à l'âge le plus tendre? Combien de voix fatiguées, cassées, par exemple, parce que dans les écoles on a laissé aux leçons de chant les enfants monter trop haut en voix de poitrine!

Certains professeurs de chant recommandent en ce cas le repos de quelques mois ou d'une année. Le remède n'est-il pas alors pire que le mal? Est-ce en immobilisant pendant des semaines une jambe fatiguée qu'on lui rend sa souplesse et sa force? Non, en vérité, le chant n'est pas assez cultivé chez nous ni dans les écoles, ni dans les instituts de musique. Goethe, qui trace, dans les années de pèlerinage de Wilhelm Meister, un plan idéal d'éducation où se trouvent les conseils les plus judicieux, déclare que, dans la première phase de l'éducation, c'est le chant qui doit être à la base du développement physique, moral et spirituel de l'enfant. Et il répète ailleurs: « le chant est l'élément le plus important de l'éducation de l'enfance, il commande tous les autres! »

Si nous nous plaçons au point de vue du développement musical pur, l'exercice du chant présente, outre les avantages déjà préconisés, celui de former pour plus tard de bons interprètes à nos sociétés chorales mixtes. Nos directeurs de chœurs le savent: une fois les études pianistiques commencées, l'élève a mille peines à se mettre au déchiffrement vocal. Le fait, pour un jeune pianiste, de déchiffrer sans fautes, avec les doigts, de très difficiles morceaux de piano, n'est pas du tout — quoi qu'on en pense — l'indication d'une qualité exclusivement musicale. Le bon déchiffrement au piano est, en effet, une question de rapidité de vision et de bonne correspondance avec les appareils de transmission. Le même pianiste bon lecteur sera peut-être incapable de faire en chantant une lecture même très facile sans fautes (1). C'est qu'à partir d'un certain âge, il devient excessivement difficile, pour un pianiste, d'apprendre à chanter à première vue; l'oreille, en effet, ne contrôle plus la voix; il est trop tard pour réussir à établir une corrélation immédiate entre la vue de la note à émettre et la volonté de resserrer ou desserrer les cordes vocales.

Chez l'enfant entrepris de bonne heure, il n'en est pas de même. Si la voix n'est pas malade, ni l'oreille non plus, si le sentiment rythmique n'est pas nul, l'enfant arrive forcément, en quatre à cinq ans, à déchiffrer vocalement les mélodies les plus difficiles avec la plus grande aisance. Mais cela — je ne me lasse pas de le répéter — à la condition expresse qu'il n'ait pas commencé trop tôt ses études instrumentales. Il est peut-être intéressant de citer une expérience que j'ai faite dans une grande école de musique. Douze enfants ont été choisis qui possédaient des facultés musicales similaires, j'entends qu'ils avaient tous les mêmes aptitudes pour la reconnaissance des sons. Six d'entre eux commencèrent sans autre préparation musicale les études pianistiques, tandis que les six autres étaient soumis uniquement à un enseigne-

(1) Je ne parle évidemment pas, ici, des conservatoires et écoles de musique pour professionnels, tels que ceux de Paris, Bruxelles, etc..., où ne sont admis que des musiciens-nés.

ment ayant pour but le développement de leurs facultés auditives et rythmiques. Au bout d'un an, ces derniers commencèrent à étudier le piano sans lâcher leurs études de solfège, tandis que les premiers continuaient à suivre l'enseignement instrumental sans cultiver spécialement leur oreille. Or, à la fin de la deuxième année d'études, les six « solfégistes » se trouvaient, au point de vue instrumental, au même niveau que leurs camarades, alors même qu'ils n'avaient travaillé le piano que pendant une année, — tandis que les facultés auditives des pianistes de la première heure se révélaient considérablement affaiblies.

**

Je ne veux pas, Mesdames, vous entretenir en détail des divers objets d'études inscrits au programme de nos deux à trois ans d'enseignement auditif et vocal. Qu'il me suffise de vous dire que tous les éléments sonores de la musique peuvent être étudiés au début, en se servant uniquement de cette mélodie internationale qu'on appelle la gamme. Accords, contrepoint, modulation, carrure de la forme, tout cela est contenu en germe dans cette mélodie et peut être expliqué par elle... Reste l'étude du nuancé et du phrasé. Et celle-ci, qui n'est au programme d'aucun enseignement d'école, — (et dont les principes généraux sont dus à Mathis Lussy, auteur de cet ingénieux « Traité du rythme et de l'expression ») — est la meilleure préparation à l'affinement du goût musical et au développement du sens de la beauté artistique. Alors que l'enseignement pianistique supprime les *pourquoi* des nuances et des accentuations, celui des principes du phrasé et de l'expression fait naître chez les élèves le sentiment de l'interprétation personnelle et celui des oppositions et des contrastes de sonorité, éléments primordiaux du style musical. C'est là la partie la plus importante de l'enseignement. L'enfant a le sens inné du beau. Il s'intéresse passionnément à tout ce qui lui révèle des beautés nouvelles insoupçonnées. Il aime en outre connaître la raison des choses. Il démonte volontiers ses jouets pour savoir ce qu'il y a dedans. Les inscriptions multiples notées sur les morceaux de piano lui mâchent vraiment trop la besogne. L'enfant réalise ce qui est marqué, joue « forte » ou joue « piano », ralentit ou presse, *parce que c'est écrit*. Il ne peut entrer dans son interprétation aucun souci artistique personnel et son instinct de création n'a aucun rôle effectif à jouer. Quelle joie, au contraire, pour lui, de connaître les principes si faciles et si logiques du phrasé et du nuancé, de lire une mélodie vierge de toute annotation, en l'interprétant à sa guise, guidé seulement par sa connaissance générale des principes du beau, c'est-à-dire des lois qui régissent les mouvements, qui établissent les contrastes et qui équilibrent les périodes. Il y parvient le plus facilement du monde, car rien ne s'oppose à ses progrès. Il est mis en face de la musique sans aucun intermédiaire; il voit de jour en jour se développer son sentiment personnel. Au cours du processus lent et régulier

de ses études, il ne s'est servi que de ses propres moyens naturels; ses muscles ont été fortifiés et assouplis et mis rapidement au service de la volonté; il sait rythmer et accentuer la musique. Son oreille a été accoutumée à discerner les sons entre eux, il sait écouter, percevoir et analyser les successions et superpositions de sons. Sa voix a été entraînée par des exercices progressifs; il peut, guidé par l'oreille, pareillement entraînée, contrôler les sons créés par ses doigts, interpréter et créer de toutes pièces de petites mélodies qu'il chante de tout son cœur et où, déjà, commence à s'affirmer sa personnalité. Il est devenu *musicien*, en un mot, c'est-à-dire capable d'apprécier les éléments de la musique et avide de sensations musicales nouvelles. C'est alors, Mesdames, que vous le laisserez entreprendre les études de technique instrumentale et ce sera une joie pour lui de faire des gammes et des exercices, car il se rendra compte de ce qu'il fait, il comprendra l'enchaînement des sons, vérifiera de lui-même leur justesse, transposera, préludera, improvisera sans peine et sans recherches, — tout naturellement — et fera des progrès rapides en mécanisme, car ses doigts du reste déjà exercés par la gymnastique rythmique, deviendront les interprètes d'une pensée déjà éveillée et vibrante. L'enfant bien entraîné à la musique adore l'improvisation, car celle-ci exerce ses facultés innées d'expression et de création. Celui qui sait s'exprimer soi-même parvient plus rapidement à exprimer les sentiments des autres.

**

Mesdames, les résultats que je viens de vous indiquer ne sont pas illusoire. Rien n'est nouveau sous le soleil! Ils ont été obtenus, il y a trois à quatre siècles, dans les scholastiques néerlandaises et italiennes. Tout enfant normalement doué doit de nos jours les obtenir sans peine. Et que si, parmi les enfants soumis à cet enseignement, il y en a un certain nombre qu'un manque absolu d'aptitudes empêchera de profiter de l'enseignement, il en résultera cet avantage sérieux, c'est que les maîtres et les familles seront fixés sur leur compte. Les enfants non musiciens seront dispensés de l'étude ultérieure d'un instrument, et la musique et la société n'auront qu'à s'en féliciter. La place est inondée d'instrumentistes médiocres et incapables qui ont étudié un instrument sans l'aimer, continuent sans entraînement à pratiquer la musique pour ne pas perdre l'argent dépensé pour leurs études, et qui ennuient leur entourage autant qu'ils s'ennuient eux-mêmes. S'il est des mères de famille qui me fassent cette objection: que cette préparation musicale est bien longue et les programmes scolaires bien chargés, qu'ils ne veulent pas faire de leurs enfants des artistes mais des amateurs... je leur répondrai qu'en ce cas l'enseignement du piano tel qu'il est conçu aujourd'hui n'est pas du tout d'accord avec leurs désirs, car il tend, même s'il s'adresse à des amateurs, à créer des virtuoses, et il exige des élèves un travail énorme. L'enseignement que je leur conseille est beau-

coup m
c'est to
amateur
sique. L
jour à f
quarts
choisis
le plus
Et si v
tuoses,
heure l
rien au
grotesqu

Reste
piano e
mécanis
possible
auditive
leur fau
de cour
orgueil
que leu
rement
constitu
leur int
vent tou
tempéra
instinct
tique.

Ce c
cette re
les rout
snobism
quelcon
indépen
s'aperç
chent a
acquérir
ment le
complet
viennen
dont le
d'étude
quelque
nir de
irrémedi
du tem
mes qu
études
lenteur
vrer pe
perfecti
sont pi
bravos
rées de
lent de
voir ap
cès son
matern
à ce q
l'essai
font al
un autr
tre de
mais r
veut-el
temps,

