

« de violon après l'école italienne c'est l'école française et, jusqu'ici, l'Allemagne n'a pas un établissement digne d'être comparé au Conservatoire de Paris ».

« ... Quels que soient les dissentiments présents ou à venir entre les Allemands et les Français, aucun allemand de quel que intelligence ne devrait à ce point mépriser les Français, auxquels en définitive, de cent côtés différents, l'Allemagne a les plus grandes obligations, auxquels il faut encore aujourd'hui emprunter tant d'œuvres d'art et de littérature ».

Faut-il nommer encore G. RIETZ (1812-1877) maître de chapelle du roi de Saxe compositeur de théâtre, mais en même temps auteur de symphonies, concertos, œuvres d'église et de chambre, tout cela déjà très oublié? Les ouvrages de VOLKMANN (1815-1883) ont été plus longtemps estimés en Allemagne. Bien écrits, par un artiste au talent sévère et solide, ils manquent pourtant de personnalité et, il faut bien le dire, d'intérêt :

Cette personnalité Mendelssohn seul pourra la réclamer dans ce groupe de musiciens, à cheval entre l'époque classique et l'époque romantique.

H. WOOLLETT

(A suivre.)



## LUTHERIE D'ART

**Une invitation de M. Paul Kaul à venir entendre son nouveau quatuor d'archets**

Quatre mois se sont écoulés depuis le fameux concours de lutherie, qui donna la victoire aux violoncelles modernes et en particulier à celui de MM. Kaul et Chenantais.

Beaucoup d'artistes, tout en reconnaissant la supériorité de cet instrument, élevèrent un doute sur la possibilité d'en faire un autre qui lui fut égal.

La question va pouvoir être tranchée, M. Paul Kaul ayant, cet été, construit non seulement un nouveau violoncelle, mais un quatuor à archets complet.

Le maître luthier nantais nous prie d'informer les artistes et amateurs qu'il sera à Paris, du 6 au 11 novembre, à leur disposition pour leur montrer ses violons, alto et violoncelle.

Il les invite à se rendre le mardi, 8 novembre, à 9 heures du soir, à la Salle de Photographie, 51, rue de Clichy, à une petite réunion intime, où l'on pourra se livrer à toutes sortes de comparaisons et d'essais.

La comparaison entre altos anciens et modernes n'ayant pas encore été faite, M. Kaul serait notamment reconnaissant à MM. les artistes d'apporter à la réunion leurs instruments pour les mettre en parallèle avec son nouveau modèle.

Toute communication à M. Kaul pourra être adressée au *Monde Musical*.



ENTRETIENS AVEC FERDINAND GOËLZ

(Suite)

V

## Rôle du chant dans l'éducation musicale.

— Faut-il en conclure que l'éducation musicale de l'enfant doit toujours commencer par le chant? demandai-je à Goëlz. Est-ce bien là votre pensée et la leçon que vous entendez tirer de cette charmante expérience? Ou bien ne voyez-vous là dedans qu'une méthode excellente dans un cas particulier, mais qu'il serait mauvais d'appliquer indifféremment à tous?

Ferdinand Goëlz hésita quelque peu, puis répondit :

— Eh bien, oui! Jusqu'à preuve du contraire, je soutiendrai que ce que l'enfant doit faire avant tout, c'est de chanter. Et puisque nous sommes sur ce chapitre et qu'à cette heure personne ne peut nous troubler, vous permettrez que je vous expose mes raisons. Car j'en ai plusieurs.

« D'abord une raison fondamentale, qui touche au principe même de l'instruction, à quelque matière qu'elle s'applique ».

« L'ignorant, se trouvant dans la situation de l'homme primitif lorsque celui-ci n'avait point encore fait surgir la science de son cerveau, est tenu, pour s'instruire, de parcourir en quelques années le chemin parcouru par toute une lignée d'ancêtres dans l'espace de plusieurs siècles. *L'homme est un microcosme*, a dit quelqu'un. Cela est vrai, à tous les points de vue. L'élève, sous la direction du maître, évolue de la même façon que l'humanité, mais plus rapidement, et la rapidité de cette évolution est rendue possible par ce fait que — sans parler des dispositions héréditairement acquises — il est accompagné dans les mille détours de ce labyrinthe par un guide sûr et adroit en possession du fil conducteur ».

« Appliquons cette loi au cas présent. La première manifestation musicale fut le rythme. La seconde, le chant. Bien après vinrent les instruments, d'abord accompagnant la voix, enfin se produisant pour leur propre compte. »

« Par conséquent, donnez à l'enfant, avant toute chose, des principes *rythmiques*. Ceci peut être pour lui un divertissement. Surveillez habilement ses jeux et obtenez qu'il s'amuse *en mesure*. Quand ce ne serait que de frapper avec des cuillers sur des casseroles, je trouverais cet exercice excellent, pourvu qu'il fût convenablement rythmé! L'enfant adore faire du bruit, on a tort de s'en formaliser: le bruit, c'est du mouvement, de la vie, de la santé! Organisez ce bruit, voilà tout. Réglez ce mouve-

ment: car le mouvement n'est de la bonne vie qu'à condition qu'il soit régulier. Prenez-le cœur pour modèle: il ne fonctionne bien que quand il tape *en mesure* ».

« En mesure! en mesure! Monsieur. A près quoi, faites chanter l'enfant. Et, voyez l'avantage de cette éducation progressive: dès qu'il chantera, il rythmera son chant, puisque cette salutaire habitude aura été prise dès son plus jeune âge. Que chantera-t-il? La chanson populaire, naturellement.

Mais, s'il vous plaît, la *vraie* chanson populaire, celle qui vient du *vrai* peuple. Non pas la pseudo-imitation moderne, bête et fade, anti-artistique. Non! les vieux chants de l'enfance, éternellement jeunes, *Au clair de la lune, Cadet-Roussel, Nous n'irons plus au bois*, etc., etc... Seulement ensuite, installez le bambin devant le fameux, mais indispensable piano ».

« Ceci est ma première raison... je passe à la seconde ».

« Qu'est-ce que le son? Des vibrations, des particules d'air en mouvement, quelque chose d'invisible, de fugitif, d'impossible à fixer. Quelque chose qui voltige et, parce qu'il voltige, d'infiniment souple et variable. C'est pourquoi le son est si beau et si propice à l'expression des nuances émotionnelles. Eh bien, croyez-vous que, si vous voulez donner à l'enfant une idée juste du son, si vous voulez accoutumer son oreille à se retrouver dans cet océan de vibrations qui l'entoure, si vous voulez qu'il devienne capable à l'audition de reconnaître chacune de ces fragiles inflexions qui constituent la musique, croyez-vous que ce soit un excellent moyen que de le mettre devant de petites tablettes d'ivoire, les unes blanches, les autres noires et de lui dire: ça, c'est un *do*; ça, c'est un *ré*... etc? Il arrive ceci que pour l'enfant la note n'est plus un son que lui transmet l'espace, mais un morceau de matière dure placé à tel endroit du clavier. Il n'entend pas: *do, ré, mi*, etc...; il les *voit*. De plus, on lui représente les mêmes notes sur du papier: encore une idée fautive qu'il se fait. Les sons deviennent également pour lui de petits points noirs et blancs juchés sur cinq petites lignes appelées portée. Il *voit* toujours, au lieu d'*entendre*. Ce n'est plus de la musique, c'est du dessin. Désormais le piano peut être faux, accordé une tierce en dessus ou en dessous, telle note sera toujours un *do*, parce qu'elle est placée entre cette touche blanche qui est un *si* et cette touche noire qui est un *do* dièse ou un *ré* bémol. Vous appelez cela apprendre la musique à l'enfant? »

« Si vous voulez employer le bon système, vous lui direz: ferme les yeux et ouvre les oreilles; ne regarde pas, mais écoute. *Do... Et chante avec moi: do...!* Ensuite: *do, mi, sol, do...* etc. Le plus longtemps possible, restez sur ces exercices et sur les chansons. Et le plus tard possible, lorsque vous êtes sûr que l'enfant entend bien les sons, les discerne et les apprécie, risquez en tremblant le piano et le papier à musique ».

« Ceci est mon second argument ».

« J'en ai un troisième, qui n'a peut être



## Rodolphe KREUTZER

D'une excellente plaquette de M. Joseph Hardy, professeur de violon au Conservatoire de Versailles, intitulée *Rodolphe Kreutzer*: Sa jeunesse à Versailles, avec un portrait inédit et trois fac-similés d'autographes (Librairie Fischbacher), nous sommes heureux de publier l'extrait que voici;

En 1771, année où Rodolphe Kreutzer commença l'étude du violon, une seule méthode était digne d'attirer l'attention d'un bon professeur; elle était l'œuvre de Léopold Mozart, le père du divin Mozart; elle avait été traduite en français l'année précédente, chez l'éditeur Boyer, et dès son apparition elle avait obtenu un grand succès.

C'est sur cette méthode que le jeune R. Kreutzer exécuta ses premières gammes (1), sous la direction de son père, qui, sans doute, y ajouta les copies qu'il avait faites à l'école de Breslau, suivant l'usage de cette époque, où les élèves d'une école de violon copiaient, au fur et à mesure de leurs besoins, les exercices et études nécessaires à leur éducation musicale, et que leurs maîtres leur indiquaient.

Rien que par ce choix, on peut deviner l'esprit méthodique et pratique du père; aussi comprend-on facilement que lorsque son enfant fut en état d'être mis en des mains plus habiles que les siennes, il n'ait pas choisi dans les vingt violons de la Chapelle du Roi, à Versailles, un maître pour son fils. Pourtant, Mondonville, Lemièrre, Guénin et Gautherot en faisaient partie, mais il faut croire que ces artistes ne lui inspiraient pas confiance. Du reste, aucun d'eux n'appartenait à une école, et, sous le rapport technique, il leur était bien supérieur.

Quoi qu'il en fût, l'enfant devait déjà posséder un certain acquit lorsqu'il fut confié aux soins d'Antoine Stamitz, un des plus brillants élèves de son père, J.-C. Stamitz, le fondateur de cette école de violon de Mannheim (2) qui avait donné de si brillants résultats, que Grimm, ayant eu l'occasion, le 19 janvier 1772, d'entendre l'orchestre du théâtre de cette ville, en sortit à ce point enthousiasmé, lui habituellement si difficile à satisfaire, qu'il nota ainsi son admiration: « Quant à l'exécution surprenante, sublime, aujourd'hui peut-être unique en Europe, de l'orchestre de Mannheim, je ne sais combien de temps il me faudra pour l'oublier et pour refaire mon oreille à la discordance de ces scieurs de corde qui accompagnent nos acteurs à la Comédie Italienne, sans nuances, sans âme et sans sentiment (3). »

(1) Nous tenons ce renseignement de notre regretté professeur M. Grodvolle, directeur-fondateur de l'École de musique de Tours, qui le tenait lui-même de L. Massart, son maître, et qui nous l'a plusieurs fois confirmé.

(2) Fétis est encore dans l'erreur lorsqu'il attribue à Antoine Stamitz la fondation d'une école.

(3) *Correspondance de Grimm*, tome IX, page 439. Garnier, Paris, 1879.

A quelle époque le jeune Kreutzer commença-t-il ses leçons? Il est difficile de le préciser (1), les renseignements sur Antoine Stamitz faisant défaut; est-ce en 1778, année où il se fit entendre au Concert spirituel? Il avait alors vingt-cinq ans. C'est possible; mais, dans tous les cas, il faut reconnaître que le choix était des meilleurs; et le jeune Rodolphe profita rapidement des excellentes leçons qu'il reçut de ce précieux maître (2).

Antoine Stamitz, fils de compositeur et compositeur lui-même, inculqua à son jeune élève tous les éléments de la musique, violon, solfège et composition; il lui fit travailler un grand nombre des œuvres italiennes connues en Allemagne, mais complètement ignorées en France, les virtuoses d'alors s'en tenant à leur pauvre musique. Il y avait bien celles de Leclair et de Gavi-niès, mais il semblait, à quelques exceptions près, de bon ton de les dédaigner. Il y avait peut-être à cela une autre raison, c'est qu'ils étaient pour la plupart incapables de les exécuter.

Le terrain de culture avait été si bien préparé par le père, les progrès du jeune Kreutzer furent si rapides, que, dès le jeudi 25 mai 1780, il se produisit au Concert spirituel, dans un concerto, non de sa composition, comme l'écrivit Fétis, mais de celle de son maître; voici du reste le programme de ce premier concert, tel qu'il fut imprimé dans les journaux d'alors (3).

« Le jeudi 25 mai 1780. Concert spirituel au Château des Thuilleries.

« Il commencera par une Symphonie del Signor Sterkel.

« Il Signor Rovédini chantera un Air Italien del Signor Sacchini.

« M. Kreutzer, âgé de 13 ans, exécutera,

(1) Ces lignes avaient déjà paru dans la *Revue de l'Histoire de Versailles*, lorsque M. L. Trinquand nous adressa une lettre précisant au contraire, grâce à des papiers de famille, l'époque exacte à laquelle R. Kreutzer commença ses leçons avec Antoine Stamitz. Les documents qui l'accompagnent nous montrent également que c'est à la protection et à la générosité du comte d'Artois (futur Charles X) que R. Kreutzer dut de pouvoir perfectionner son talent, sous la direction de ce maître.

Nous renvoyons donc le lecteur à la page 63, où cette lettre est reproduite en son entier, désirant laisser à M. L. Trinquand sa part de collaboration. A cette lettre était jointe la photographie de trois autographes de sa précieuse collection; ce sont ceux que nous donnons aux dernières pages de cette notice.

Nous prions M. L. Trinquand d'accepter ici nos remerciements bien sincères, pour l'intérêt que ces documents apportent à notre travail.

(2) Nous n'avons pu savoir si, vers cette époque, Antoine Stamitz habitait Versailles ou Paris; nous croirions plus volontiers que ce fut dans cette dernière ville, Versailles n'offrant que peu de ressources à des violonistes en dehors de la Chapelle. Mais que ceci ne soit pas une objection; il y avait à ce moment entre Versailles et Paris un service de voitures partant du quartier Saint-Louis plusieurs fois par jour; le jeune Kreutzer pouvait donc assez facilement se rendre chez son maître; le voyage devait durer environ de deux à trois heures, la distance étant de vingt kilomètres.

(3) *Journal de Paris, Affiches, Annonces, Avis divers etc.*

pas l'importance des précédents, mais que j'ai la faiblesse de ne pas croire mauvais, lui non plus. Par cette méthode on peut rendre la première éducation musicale de l'enfant collective. C'est une bonne chose à beaucoup de points de vue».

« D'abord cela constitue un excellent entraînement pour l'enfant que la musique attire peu: si l'élève a quelque peine à attaquer un son juste, il lui est plus facile d'y parvenir en l'entendant chanter autour de lui par plusieurs voix; il se trouve pour ainsi dire baigner dans une atmosphère sonore dont il s'imprègnera peu à peu, si le moindre germe de musicalité existe en lui».

« Ensuite, il acquerra, par la nécessité de se conformer à la mesure générale, des habitudes de discipline, sans lesquelles la musique ne saurait avoir d'existence sociale».

« Enfin, plusieurs enfants chantant la même chanson, avec les mêmes paroles, se trouvent réunis dans un même élan du cœur. L'émotion est contagieuse: celle produite par une aimable mélodie sur un individu se trouve doublée pour chacun dès qu'elle est éprouvée par une collectivité. L'enfant, par ce moyen, développera sa sensibilité: n'est ce point un appréciable résultat?

« Et ceci est ma troisième raison».

« Voyons maintenant la grande objection: il y a des enfants qui ne peuvent pas chanter».

« D'abord, y a-t-il beaucoup d'enfants qui ne peuvent pas chanter? En moyenne et expérience faite, sur cent enfants pris au hasard, vous en trouverez au moins quatre vingt capables de donner du premier coup, sans étude préalable, la note que vous chantez devant eux — plus ou moins forte, naturellement. Sur ceux qui restent il y en a environ la moitié qui arriveront à chanter juste, par instinct d'imitation. Nous avons donc comme résidu, mettons dix enfants vraiment incapables de faire sortir une note admissible de leur gosier. Sur ces dix, il y en a neuf qui chantent faux parce qu'ils entendent mal et ceux-là il est de bonne politique de ne pas les ennuyer plus longtemps: ce serait folie d'en vouloir faire des musiciens. Quant au dernier, qui, par une singulière conformation du larynx ou pour toute autre cause physiologique, entend bien, possède un sens musical, mais est incapable de gouverner ses cordes vocales, eh bien, soit! qu'il ne chante pas: mais que pendant longtemps il se borne aux exercices rythmiques et écoute ses camarades.

« Ainsi donc, vous voyez que dans presque tous les cas il est avantageux de faire chanter l'enfant avant de lui mettre un instrument dans les mains. C'est la seule façon de former, non pas un pianiste ou un violoniste, mais, ce qui vaut mieux, un musicien».

Ferdinand Goëtz avait parlé sans interruption de ma part. Comme il semblait attendre mon avis, je ne trouvais que ceci à répondre:

— Hélas! cher Monsieur; toute discussion est impossible entre nous: nous sommes d'accord!