# LA RYTHMIQUE, LE SOLFÈGE, & L'IMPROVISATION

Il n'est pas suffisant de développer chez l'enfant les facultés auditives pour lui faire éprouver et aimer la musique car dans celle-ci, l'élément le plus violemment sensoriel, le plus étroitement lié à la vie, est le rythme, le mouvement sonore! Celui-ci ainsi que le dynamisme, dépend complètement du mouvement corporel et trouve son modèle le plus accompli dans notre système musculaire. Toutes les nuances du temps (allegro, andante, accelerando, ritenuto), toutes les nuances de l'énergie (forte, piano, crescendo, diminuendo), nous pouvons les réaliser avec notre corps, et l'acuité de notre sentiment musical dépend de l'acuité de nos sensations corporelles.

Une gymnastique spéciale apprenant aux muscles à se contracter et à se décontracter dans le temps et dans l'espace doit renforcer le sentiment métrique et l'instinct du rythme. Et cette gymnastique doit s'adapter aux tempéraments les plus différents, car les enfants mêmes les mieux partagés par la nature au point de vue musculaire et intellectuel, ne réagissent pas tous de la même façon, les uns obéissent trop lentement, d'autres trop vite aux commandements. Certains sont capables d'accomplir aisément tel exercice dans un temps donné mais ne peuvent subitement en entreprendre un autre et continuent ce premier exercice malgré leur désir ardent de l'interrompre. D'autres encore, après avoir parfaitement débuté dans leur exécution corporelle, se troublent au bout d'un moment et terminent dans la confusion et le désarroi ce qu'ils avaient nettement et clairement commencé.

En effet, pour exécuter corporellement un rythme avec précision, il ne suffit pas d'avoir saisi intellectuellement ce rythme et de posséder un appareil musculaire capable d'en assurer la bonne interprétation. Il faut encore et surtout, établir des communications rapides entre le cerveau qui conçoit et analyse et le corps qui exécute.

Ces communications dépendent du bon fonctionnement du système nerveux. Or, à notre époque, il est rare que nos facultés soient bien équilibrées et que nos fonctions cérébrales et corporelles soient complètement harmonisées. Les bons rapports entre les facultés imaginatives et réalisatrices sont trop souvent compromis grâce à un manque d'orientation dans les courants nerveux, grâce à l'antagonisme de certains muscles, produit par le retard des ordres cérébraux commandant leur décontraction. La conscience d'une résistance constante dans le système musculaire, d'un désordre dans le système nerveux, produit le désordre cérébral, le manque de confiance en ses propres forces, la peur de soi-même. D'autre part cette inquiétude générale a pour résultat l'inaptitude à se concentrer. Le cerveau se trouve en proie à des sollicitations incessantes qui l'empêchent de fonctionner dans le calme et d'accorder au contrôle de l'organisme, à l'analyse des ordres à lui donner, le temps et la sécurité d'esprit nécessaires.

Mieux notre vie est réglée, et plus nous nous sentons libres. Plus nous avons de mots dans notre vocabulaire et plus nous verrons s'enrichir notre pensée. Plus notre corps possédera d'automatismes et plus notre âme s'élèvera en toute joie au dessus de la matière. Si nous sommes toujours obligés de penser à notre corps, nous en perdons forcément une partie de notre liberté d'esprit. La majorité des intelligences sont esclaves de leur forme corporelle, prisonnières de la matière. Et contrairement à ce que l'on croit généralement, c'est l'exagération d'un intellectualisme prématuré d'études et d'habitudes d'analyse trop spécialisées qui, au lieu de rendre l'esprit lucide, y apporte le trouble et le déséquilibre. Ce qu'on appelle la musique *pure*, est une musique complètement dématérialisée qui ne s'adresse pas directement à nos facultés sensorielles et cherche à éveiller nos sentiments au moyen de développements et de combinaisons d'ordre métaphysique. Mais cet art de tendances supérieures ne peut être perçu que par des esprits ayant triomphé des résistances corporelles, et son élévation au-dessus des contingences matérielles n'exclut pas l'existence des moyens physiques primaires. Tant que ceux-ci n'auront pas été complètement développés, il y aura conflit entre les sensations et les sentiments, et la lutte incessante entre le corps et l'esprit empêchera la spiritualisation nécessaire de la matière. En réalité la musique ne peut devenir entièrement pure tant que le corps n'aura pas été purifié. Or il est impossible de le purifier si l'on n'a fait les efforts nécessaires pour voir clair en lui et reconnaître ses impuretés.

Un des premiers résultats d'exercices destinés, d'une part, à créer des automatismes nombreux et à assurer l'intégralité du fonctionnement musculaire — d'autre part à établir des communications rapides et sûres entre les deux pôles de notre être — un des premiers résultats de ces exercices est d'apprendre à l'enfant à se connaître, à se dominer, à prendre possession de sa personnalité. Instruit du merveilleux mécanisme de ce corps admirable, qui nous a été donné non pas pour que nous le méprisions, mais bien pour que nous le préparions à loger dignement notre âme — certain de pouvoir exécuter aisément tous les mouvements suggérés par d'autres ou voulus par lui-même, sans effort, sans préoccupation — l'enfant sent naître et grandir la volonté d'user des forces abondantes qui sont en son pouvoir. Son imagination se développe de même, car son esprit, délivré de toute contrainte, de toute inquiétude physique, peut dès lors se laisser aller à toute sa fantaisie.

La fonction développe l'organe, la conscience des fonctions organiques développe celle de la pensée. Et du fait que l'enfant se sent délivré de toute gêne physique et de toute préoccupation cérébrale d'ordre inférieur, il conçoit de la joie. Cette joie est un nouveau facteur de progrès moral, un nouvel excitateur de la volonté.

Tous les exercices de la méthode Rythmique ont pour but de renforcer la faculté de se concentrer, d'habituer le corps à se tenir, pour ainsi dire, sous pression en attendant les ordres des zones supérieures, de faire pénétrer le conscient dans l'inconscient et d'augmenter les facultés inconscientes de tout l'apport d'une culture spéciale ayant pour effet de les respecter. De plus, ces exercices tendent à créer des habitudes motrices plus nombreuses, des réflexes nouveaux, à obtenir pour le minimum d'effort le maxi-

mum d'effet, à tranquilliser ainsi l'esprit, à renforcer la volonté et à instaurer l'ordre et la clarté dans l'organisme.

Toute la pédagogie de demain repose sur ce principe que l'étude de la théorie doit suivre la pratique, que l'on ne doit enseigner des règles aux enfants que lorsqu'on les a mis à même d'expérimenter les faits qui ont engendré ces règles, et que la première chose que l'on doit enseigner à l'enfant c'est l'usage de toutes ses facultés. C'est ensuite, seulement, qu'on lui fera connaître les opinions et les conclusions des autres. Avant de semer la graine, il faut préparer le terrain. En ce qui concerne spécialement la musique, on met un outil dans la main des enfants avant que ceux-ci sachent ce qu'ils ont à en faire. Et nous avons déploré souvent qu'on leur enseigne le piano avant qu'ils soient musiciens, c'est-à-dire avant qu'ils sachent entendre les sons, avant qu'ils sachent éprouver en tout leur organisme les rythmes, avant qu'ils aient l'audition intérieure des sons, le sentiment intérieur du mouvement, avant que l'organisme tout entier ne soit en état de vibrer à l'unisson des émotions artistiques.

Le but de l'enseignement de la Rythmique est de mettre les élèves à même de dire à la fin de leurs études, non pas : « Je sais » mais « j'éprouve » et ensuite de créer en eux le désir de s'exprimer. Car lorsqu'on éprouve fortement une émotion, l'on sent le besoin de la communiquer aux autres dans la mesure de ses moyens. Plus nous possédons la vie, plus nous serons à même de répandre la vie autour de nous. Recevoir, donner, telle est la grande règle de l'humanité. Et si tout système d'éducation par le rythme doit forcément être bâti sur la musique, c'est que la musique est une force psychique considérable, une résultante de nos fonctions animiques et expressives qui, de par son pouvoir d'excitation et de régularisation, peut régler toutes nos fonctions vitales.

L'étude du « in actu » des rythmes de la personnalité (quelle que soit du reste la méthode adoptée pour l'entreprendre) est plus qu'une méthode de pédagogie. La Rythmique, en effet, est une force analogue à l'électricité et aux grandes forces chimiques et physiques naturelles; elle est une énergie, un agent radio-actif, radio-animique, qui a pour effet de nous restituer à nous-mêmes, de nous faire prendre conscience non seulement de nos forces, mais aussi des forces des autres, des forces de l'humanité. Elle nous oblige à nous pencher sur les profondeurs insondables de notre être énigmatique et changeant. Elle nous fait pressentir les secrets de l'éternel mystère qui régit la vie des hommes à travers les siècles; elle imprime à nos pensées un caractère de religiosité primitive qui les élève et qui relie entre eux le passé, le présent et l'avenir. Et par cela elle nous apparaît appelée — dans un avenir bien lointain encore, et quand des esprits supérieurs auront collaboré en nombre suffisant à son expérimentation — à créer des relations plus étroites entre les régions cérébrales et nerveuses, à unifier toutes les forces vives de l'individu. Mais, désireux de me restreindre à mon rôle de pédagogue musical, je désire insister particulièrement ici sur le rôle strict qu'elle joue dans la formation de la personnalité *musicale,* indiquer la nature et la forme des exercices jusqu'aujourd'hui inventés, puis établir succinctement les rapports existants entre cette éducation élémentaire et celle qui la suit immédiatement dans l'ordre des études musicales, celle des facultés auditives (*solfège*) et des capacités de création rapide (*improvisation*).

***

L'étude du « *mouvement* » éveille : l'*organisme tout entier.*

L'étude du « *rythme* » éveille :

*Le sens rythmique corporel* et développe à l'aide d'une culture spéciale du système musculaire et des centres nerveux, les qualités de réceptivité puis d'expression des nuances de force et d'élasticité dans le temps et dans l'espace, de concentration dans l'analyse et de spontanéité dans l'exécution des mouvements rythmés. Elle apprend aux élèves, à lire, noter, puis créer (intérieurement et extérieurement) les rythmes.

ET

*Le sens nutritif* (des rythmes), développe à l'aide d'une culture spéciale de l'oreille les qualités de réceptivité puis d'expression des nuances de force et de durée des sonorités, — d'appréciation rapide et réfléchie des sons — de concentration et de spontanéité dans leur analyse et dans leur réalisation *vocale.* Elle apprend aux élèves à lire, noter puis créer (intérieurement et extérieurement) les rythmes sonores.

***

L'étude du « *solfège* » éveille : Le sens des degrés et des *rapports d'élévation des sons (tonalités) et la faculté de reconnaissance de leurs timbres.*

Elle apprend aux élèves à entendre et à se représenter mentalement les mélodies et leurs contrepoints, dans toutes les tonalités, les harmonies et leurs combinaisons de toute nature, à les déchiffrer et improviser vocalement, à les noter et composer.

***

L'étude de « l'improvisation » au piano . Combine les notions de rythmique et de solfège en vue de leur extériorisation musicale à l'aide du toucher, éveille le sens tactilomotile, et apprend aux élèves à traduire sur l'instrument les pensées musicales mélodisées, harmonisées et rythmées.

Voici les exercices propres à éduquer, selon ces principes, le corps, l'oreille et l'esprit.

RYTHMIQUE

1° *Exercices de décontraction musculaire :*

L'élève apprend à réduire au minimum l'activité musculaire de chaque membre, puis à en graduer les dynamismes. Couché sur le dos, il décontracte son corps tout entier et fixe uniquement son attention sur l'acte respiratoire, puis sur la contraction d'un seul membre. On lui enseigne ensuite à contracter simultanément 2 membres ou davantage ou à opposer la contraction d'un membre à la décontraction d'un autre. Cette étude de la décontraction musculaire est à la base de tous les exercices de la méthode. Elle permet à l'enfant de se rendre compte des résistances musculaires et d'éliminer les inutiles;

2° *Division et accentuation métrique :*

L'enfant apprend à différencier les diverses mesures en marchant les temps et en accentuant chaque premier temps de la mesure par un frappé du pied contre le sol. Des gestes des bras accompagnent chaque pas et sur le premier temps les bras doivent accentuer fortement grâce à une complète contraction musculaire. Sur les temps faibles les pas et les gestes doivent être exécutés avec le minimum d'effort musculaire. Puis sur des commandements inopinés, à l'ouïe d'un « hop » énergique, l'enfant doit pouvoir empêcher brusquement un bras de se contracter ou un pied de frapper le sol. Ou encore ce même « hop » l'oblige à frapper subitement du pied, sans hâte comme sans retard, ou à contracter le bras, ou à substituer un mouvement de bras à un mouvement des pieds. Il est excessivement difficile d'isoler les mouvements des jambes et ceux des pieds et ce n'est que grâce à des exercices répétés que l'on peut arriver à créer des automatismes distincts;

3° *Mémorisation métrique :*

Après que les *hop* ont déterminé chez l'élève des mouvements spéciaux, il faut qu'il se souvienne de ces mouvements et de l'ordre dans lequel ils ont été exécutés. Ces exercices constituent par conséquent une analyse et une application consciente et raisonnée des mouvements inconscients. L'élève doit avoir éprouvé le mouvement avant de l'expliquer et avant de le noter;

4° *Conception rapide de la mesure par la vue et par l'oreille :*

Une fois que l'élève sait exécuter les mouvements dans un certain ordre et substituer, au commandement hop, certains mouvements à d'autres, il devient capable de se passer de commandements spéciaux. Ceux-ci seront remplacés par des images auditives et visuelles représentatives des sensations. On joue à l'enfant des séries de mesures et son oreille lui dicte les mouvements réalisateurs, ou encore la vue de ces mouvements effectués par d'autres ou notés sur la planche noire, provoque chez lui leur réalisation immédiate par imitation directe;

5° *Conception des rythmes par le sens musculaire :*

Le corps possède un certain nombre de rythmes naturels qui s'effectuent spontanément dans un certain temps et avec une certaine énergie. La perception des degrés de *tension musculaire* s'accompagne de celle des variations de durée. Elle est renforcée par la sensation de la plus ou moins grande amplitude du mouvement dans *l'espace.* Cette amplitude dépend du plus ou moins haut

degré de résistance des muscles antagonistes. Grâce à toute une série d'expériences graduées l'enfant parvient facilement à employer, pour remplir des durées courtes, d'autres mécanismes musculaires que pour des durées longues — à mesurer les durées d'après les sensations de tension et d'extension des muscles et de déploiement et repliement des membres dans l'espace — à établir des rapports entre les divers dynamismes corporels et à se servir de la mesure de l'espace pour contrôler la longueur de la durée et l'intensité des contractions;

6° *Développement de la volonté spontanée et des facultés d'inhibition :*

Le rythme musical consiste en mouvements et arrêt de mouvements. Les musiciens qui ont un rythme irrégulier sont ceux dont les muscles obéissent trop tard ou trop vite aux commandements cérébraux, qui perdent du temps à substituer un mouvement à un autre, qui ne savent s'arrêter à temps ou qui s'arrêtent trop hâtivement, parce qu'ils ignorent l'art de *préparer* l'arrêt ou le mouvement. Des exercices spéciaux leur apprennent à s'arrêter brusquement ou lentement, à changer la marche en avant en une marche en arrière ou de côté, et vice-versa — à sauter au commandement sans perdre la mesure — à se coucher à terre dans un délai très bref, sans contraction inutile — à se relever également avec le minimum d'efforts possible et sans perdre l'appréciation de la mesure;

7° *Exercices de concentration. Création de l'audition intérieure des rythmes :*

La pratique des mouvements corporels éveille dans le cerveau des images. Plus les sensations musculaires sont fortes, plus les images deviennent claires et précises et plus, par conséquent, le sentiment métrique et rythmique se développe normalement, car le sentiment naît de la sensation. L'élève qui sait marcher en mesure et selon certains rythmes n'a qu'à fermer les yeux pour se figurer qu'il continue à marcher métriquement et rythmiquement. Il continue à effectuer le mouvement en *pensée*. Si ces mouvements sont mous, ses représentations imaginatives du mouvement seront pareillement molles. La précision et le dynamisme bien réglé des automatismes musculaires sont une garantie de la précision des automatismes de la pensée et du développement des facultés imaginatives.

L'étude des arrêts de marche prépare à celle des *silences musicaux*. Ceux-ci, privés de mouvement, ne sont cependant pas privés de vie;

8° *Exercices d'équilibre corporel et pour assurer la continuité des mouvements :*

L'aisance des mouvements est assurée par leur équilibre. La conception des durées longues est renforcée par le sentiment de la stabilité des attitudes comme par l'assurance dans la continuité des mouvements. Cette continuité doit pouvoir être opérée dans toutes les nuances d'énergie musculaire et être interrompue facilement au commandement. La perception nette des continuités et de leurs interruptions assure celle de l'équilibre des périodes rythmiques et la conception de leurs divers moyens de construction, qui relèvent tous de la science des oppositions et contrastes;

9° *Exercices pour l'acquisition d'automatismes nombreux et pour leur combinaison et leur alternance avec des actes de volition spontanée :*

Des actes musculaires souvent répétés finissent par se passer du contrôle du cerveau. Des réflexes nouveaux peuvent être créés et le « temps perdu » entre la conception du mouvement et sa réalisation peut être réduit à un strict minimum. La culture des automatismes doit être opérée dans toutes les nuances du temps. Le respect de ces nuances dépend de la perception des degrés d'énergie musculaire nécessaire à l'établissement des mouvements. Les automatismes doivent être facilement interrompus et remplacés par d'autres. Ils peuvent être combinés et harmonisés en différentes parties du corps. L'enfant devra aussi apprendre à combiner les automatismes des membres avec ceux de la parole et du chant;

10° *Réalisation des durées musicales :*

Toutes les notes de longue durée sont formées par l'addition de notes de durée brève, reliées les unes aux autres, et c'est là la conception grecque de la durée. L'enfant habitué à réaliser les *noires* à l'aide de pas en avant, devra décomposer les notes plus longues en des mouvements *sur place*. La *blanche* sera interprétée par un pas en avant suivi d'une flexion sur plaee, etc., etc. Quand l'élève aura acquis l'habitude de ces diverses décompositions, il ne les effectuera plus qu'en pensée et se contentera de faire un pas en avant, grâce à un mouvement continu de déplacement. Celui-ci aura exactement la durée qu'il doit avoir car l'esprit continuera instinctivement le travail de décomposition;

11° *Division des durées métriques :*

Les exercices de décomposition des notes de longue durée sont repris mais en processus contraire (conception moderne de la durée). Chaque noire doit être, au commandement, divisée en deux pas plus courts (duolet), trois pas (triolet), 4 pas (quadriolet), etc. Cette division doit être naturellement facilitée par des conditions spéciales d'équilibre corporel et de transport du poids du corps, par une diminution d'activité des muscles antagonistes, et par la perception des rapports entre l'espace et la durée. Dans l'exécution de la *syncope par anticipation*, le pas qui devait se faire à un certain moment et dans un certain temps est remplacé par un pas plus court effectué un demi-temps plus tôt, la seconde moitié du temps étant remplie par une flexion. Dans l'exécution de la *syncope par retard*, le pas est prolongé d'un demi-temps, et le mouvement en avant remplacé par une flexion. C'est là l'exercice le plus difficile de la méthode. Des personnes même apparemment très musiciennes ne peuvent l'exécuter facilement qu'au bout de plusieurs mois d'études. Une fois que les élèves le peuvent exécuter sans peine, l'on peut considérer qu'ils ont acquis une souplesse rythmique élémentaire suffisante pour l'acquisition du sentiment des nuances d'ordre pathétique. Les enfants ont généralement moins de peine à acquérir cette souplesse que les adultes;

12° *Réalisation corporelle immédiate d'un rythme musical :*

Il s'agit là de la représentation instinctive des durées et dynanismes musicaux par des actes musculaires et respiratoires transposant immédiatement les rythmes sonores en rythmes plastiques.

L'exactitude et la promptitude des réalisations dépendent de l'utilisation des automatismes corporels acquis et du développement des facultés de concentration psychique. L'esprit n'a pas le temps d'enregistrer tous les éléments des rythmes musicaux : le corps les réalise avant même que le cerveau en ait perçu nettement l'image. C'est là un phénomène identique à celui de la réalisation verbale. L'on répète un mot entendu sans analyser la formation de ce mot. Ce n'est qu'après l'avoir entendu résonner en pensée que l'on en écrit toutes les lettres.

Une fois les réalisations corporelles des rythmes musicaux devenues relativement faciles, l'on développe les facultés de concentration de l'élève en le forçant, pendant qu'il réalise un rythme entendu, à en écouter un autre. Pendant l'exécution d'un automatisme, un autre automatisme se prépare. Pendant que le corps est encore dans le passé, l'esprit prépare l'avenir;

13° *Exercices pour la dissociation des mouvements :*

Voici les études préparatoires à l'exécution des nuances dynamiques. De même qu'au piano une main doit parfois jouer « forte » et l'autre « piano », de même la bonne réalisation plastique des rythmes musicaux demande-t-elle des nuances contraires d'innervation musculaire dans les différents membres. Des exercices spéciaux enseignent aux élèves à contracter tel muscle d'un bras, tandis que le même muscle dans l'autre bras reste décontracté. D'autres exercices lui montrent comme on peut arriver à faire diviser le temps d'une certaine façon par un membre et d'une autre par un membre différent, par exemple à exécuter dans un temps donné 3 mouvements égaux avec les pieds et 2, 4 ou 5 avec les bras. Davantage encore que les autres, ces exercices contribuent à développer la concentration de la pensée;

14° *Etude des interruptions et arrêts de mouvements :*

Equilibre et ponctuation des périodes et phrases du « discours corporel », selon les lois du phrasé musical. — Les oppositions et les contrastes. — Etude de l'anacrouse. — Les divers modes de respiration. — Les divers modes d'arrêt et d'interruption de la marche et du geste;

15° *Double et triple vitesse et lenteur des mouvements :*

Ces exercices constituent une préparation

corporelle aux procédés musicaux de développement d'un thème, que l'on appelle « *l'augmentation* » *et la* « *diminution* ». Il est à remarquer que dans la fugue les compositeurs ne font jamais que doubler ou quadrupler la vitesse ou la lenteur de leur thème. Un élément très neuf de développement rythmique est constitué par le fait de tripler la vitesse ou la lenteur d'un rythme binaire;

16° *Contrepoint plastique et* 17° *Polyrythmie :*

Ces exercices sont de simples transpositions dans le domaine corporel d'exercices courants de technique musicale. L'avantage de ces transpositions est qu'elles habituent l'organisme à ressentir simultanément des impressions d'ordre différent. Il n'est pas difficile d'imaginer des contrepoints de toutes les espèces. Ce qui est intéressant et utile c'est de les ressentir, de les vivre organiquement. La polyrythmie est rendue facile grâce à la culture des automatismes. Un bras exécute automatiquement un rythme tandis que l'esprit contrôle la réalisation d'un autre rythme par un autre membre;

18° *Accentuations pathétiques. Nuances dynamiques et agogiques. (L'expression musicale*):

Tous les exercices précédents ont pour but de développer le sentiment de la mesure et du rythme. Les exercices suivants ont pour but d'éveiller le tempérament des élèves, d'inciter leur corps à vibrer à l'unisson de la musique entendue. Ils fixent les divers degrés d'amplitude des mouvements, les crescendo d'innervation et les descrescendo ; ils enseignent au corps à passer rapidement d'une nuance expressive à une autre; ils cherchent à éveiller la musique personnelle des diverses individualités, à établir des voies de communication rapides entre les organes d'audition et l'appareil moteur, grâce à un essai d'harmonisation parfaite du système nerveux, éduqué à entrer rapidement en vibration et à rentrer dans le calme dès que c'est nécessaire. En un mot, ils cherchent à établir des rapports immédiats entre la musique extérieure et celle qui chante en chacun de nous, et qui n'est que l'écho des rythmes individuels, de nos chagrins et de nos joies, de nos vouloirs et de nos pouvoirs;

19° *Exercices de notation des rythmes :*

L'enfant apprend à noter immédiatement un rythme qu'il entend ou qu'il voit exécuter;

20° *Exercices d'improvisation* (culture des facultés imaginatives):

L'élève sur le commandement du maître doit improviser une série de mesures à 2, 3, 4, 5 ou 6 temps, inventer des rythmes en utilisant des éléments donnés, avec ou sans anacrouse avec accents pathétiques, silences, syncopes, etc., des périodes et des phrases, ainsi que des rythmes combinés;

21° *Direction des rythmes* (communication rapide à autrui des sensations et des sentiments) :

Etant donné un rythme que les élèves savent par cœur, un soliste doit le faire exécuter par l'ensemble de la classe, en indiquant à l'aide de gestes expressifs des nuances agogiques ou dynamiques;

22° *Exécution des rythmes par plusieurs groupes d'élèves (Initiation au phrasé musical)* :

Chaque période d'une phrase rythmique est réalisée par un groupe d'élèves. L'ensemble des groupes ponctue les divers épisodes du discours musical.

Il est bien entendu que tous ces exercices n'ont pas la prétention de transformer les élèves en artistes, — mais leur résultat certain, au bout d'un temps suffisant d'études, est de les rendre conscients d'eux-mêmes, de donner à leur organisme la révélation de ses nombreuses facultés motrices ,et d'augmenter la somme des sensations vitales. L'art ne peut se passer de la connaissance de la vie. C'est en familiarisant l'enfant avec la vie, que l'on développera en lui l'amour de l'art et le désir de le pratiquer.

Après une année d'exercices de rythmique, l'enfant passe dans les classes de solfège, tout en continuant la série des exercices décrits plus haut. Le maître les adapte à la voix et à l'oreille musicale et, après avoir développé en l'élève les facultés d'audition intérieure et de réalisation des *rythmes,* cherche à créer celles d'audition intérieure et de réalisation et création des *sonorites.*

1° *Contraction et décontraction des muscles du cou et des muscles respiratoires :*

Etude des diverses attaques du son et de l'énonciation des consonnes; mouvements opposés des bras, des épaules et du diaphragme. Combinaison de l'attaque du son et de la mise en marche. Reconnaissance des diverses nuances d'intensité du son. Rapports de la respiration et de l'émission vocale;

2° *Division et accentuation métrique :*

Différenciation des mesures à l'aide de l'accentuation vocale et labiale. Attaque du son dans un temps donné, avec ou sans commandement. Substitution rapide d'un mouvement corporel à une attaque du son, — d'une attaque avec une consonne à une attaque avec voyelle;

3° *Mémorisation métrique :*

Le maître provoque par des « hop » une série d'attaques de sons régulièrement mesurés et accentués. L'élève retient leur nombre et leur accentuation et les répète;

4° *Conception rapide de la mesure par la vue et l'oreille :*

Etude des signes musicaux, de la portée et des clés. Réalisation métrique par des mouvements respiratoires ou par des sons vocaux, de séries de notes mesurées, écrites sur la planche noire ou chantées par le maître;

5° *Perception de* « *l'élévation des sons chantés* » *à l'aide du sens dynamique musculaire :*

L'enfant apprend à différencier les sons vocaux d'après la sensation que lui font éprouver les divers degrés de tension des cordes vocales, et selon la localisation des vibrations sonores. Sa main, appuyée sur le haut de la poitrine, le cou, la mâchoire, les parois du nez, le front, lui permet, grâce aux différents modes de résonnance et de vibration, de contrôler l'élévation des notes émises. — Etude des rapports entre l'intensité et l'élévation du son. Etude de la gamme majeure. Reconnaissance et imitation de notes choisies dans la tonalité. Diverses rythmisations d'une série de notes. Lecture de mélodies;

6° *Application à la voix des exercices de volonté spontanée et inhibition :*

Substitution au commandement dans un rythme mélodisé, de la voix aux mouvements corporels et vice-versa. Accentuation et ponctuation spontanées sur un signe du professeur. Arrêts subits et reprise du chant au commandement;

7° *Exercices de concentration. Création de l'audition intérieure des sonorités :*

L'enfant chante une mélodie ou la gamme A hop, il cesse de chanter et continue la mélodie en *pensée.* Audition des harmoniques d'un son. Reconnaissance du timbre d'une voix au milieu d'un groupe chantant ou parlant, etc.;

8° *Association des mouvements corporels continus avec des sons vocaux soutenus Leurs combinaisons:*

9 *Exercices pour l'acquisition d'automatismes vocaux et leurs combinaison et alternance avec des actes vocaux de volition spontanée :*

L'enfant chante une gamme selon un certain rythme. Au commandement « hop » il continue la gamme sur un autre rythme... Ou bien, chantant une série de tierces, quartes, etc. il chante un autre intervalle au commandement..., ou encore, chantant la gamme il est obligé de sauter une ou plusieurs notes sur un signe du professeur, etc., etc., etc.

10°, 11°, 12° *Application des exercices de rythmique aux réalisations vocales.* Chaînes de rythmes, c'est-à-dire imitation en canon, mesure par mesure, d'une mélodie chantée par le maître...;

13° *Exercices de dissociation :*

L'élève chante f. f. tandis que le corps effectue des mouvements p. p.

L'élève chante p. p. tandis que le corps effectue des mouvements f. f.

L'élève chante < tandis que le corps effectue des mouvements >

L'élève chante f. f. tandis qu'un membre se meut < et un autre >

L'élève chante p. p. tandis qu'un membre se meut > et un autre <

L'élève chante < > tandis qu'un membre se meut f. f. et un autre p. p.

L'élève chante 3 notes pendant que les bras ou pieds font 2, 4 ou 5 mouvements et vice-versa, etc., etc., etc.;

14° *Etude des silences et du phrasé.* — Anacrouses. — Silences variés, absolus ou occupés par un chant intérieur. — Périodes et phrases. — Lois des contrastes et des oppositions — Doubles phrasés;

15° *Double et triple vitesse et lenteur des mouvements :*

L'élève chantant une mélodie doit, au commandement « hop » effectuer la double vi-

tesse ou lenteur d'une mesure (ou d'un temps). Les bras qui battent la mesure continuent à se mouvoir dans le premier temps. Combinaison et opposition de double et triple vitesse ou lenteur des sons; avec celle des membres;

16° et 17° *Contrepoint, polyrythmie et polyphonie :*

L'élève chante un rythme tout en ne marchant que la seconde moitié de la durée, ou vice-versa. Il apprend à chanter une mélodie tout en effectuant un autre rythme à l'aide de mouvements corporels. Il réalise un canon en chantant la 1re voix, frappant dans les mains la 2e (et en marchant la 3e). Il écoute un double rythme d'une mesure, chante d'abord la voix supérieure, puis l'inférieure. Il écoute une succession d'accords et reproduit chaque ligne vocale l'une après l'autre, etc., etc.;

18° *Accentuation pathétique. Nuances dynamiques et agogiques* (L'expression musicale) :

L'élève apprend à accentuer les notes importantes des rythmes, à accélérer et à ralentir, à faire des crescendo et des decrescendo, d'abord par instinct puis par analyse. Etude des relations entre l'élévation et l'accentuation des sons (1);

19° *Exercices de notation des mélodies, polyphonies et successions harmoniques:*

20° *Exercices d'improvisation vocale:*

L'élève recouvre d'un manteau mélodique un rythme donné. Il improvise des rythmes sur des successions de notes d'égale durée;

21° et 22° *Direction des rythmes:*

L'élève apprend une mélodie par cœur et la dirige devant un groupe d'élèves qui la nuancent selon les indications du dirigeant. *Idem* pour des mélodies à plusieurs voix.

Comme on le voit, tous ces exercices de solfège correspondent, numéro par numéro, à ceux de rythmique. L'élève étudie en outre les diverses gammes selon le système indiqué dans les trois volumes de solfège (2). Puis il aborde l'étude de *l'harmonie*. Le contrôle de la marche des voix est assuré à la fois par son sens du mouvement, par les facultés de se concentrer, d'écouter et d'entendre, qu'à développées en lui la rythmique, et par le sens des dynamismes musculaires réglant les degrés d'élévation de la voix. Avant d'écrire les successions d'accords, il les sent résonner en lui. Connaissant les rapports de la mélodie avec le mouvement, il lui reste à connaître ceux du mouvement et de la mélodie avec les harmonies. Il sera, dès lors, capable d'entreprendre les études de :

## IMPROVISATION AU PIANO

c'est-à-dire de composition instrumentale rapide et spontanée.

Pour cette partie de l'enseignement musical qui est la synthèse de toutes les autres, l'élève aura besoin d'une technique digitale et manuelle particulière dont l'étude profitera comme celle du solfège, des expériences de la rythmique. Les exercices cités plus haut seront, par conséquent, à adapter aux nouveaux besoins créés par la technique instrumentale. Celle-ci aura naturellement recours à des moyens spéciaux et universellement connus, sans lesquels il n'est pas possible d'acquérir une virtuosité parfaite. Mais il convient de faire observer ici que ce que les pianistes nomment « technique » est trop souvent confondu avec la simple « vélocité ». Les danseurs de l'ancienne école possèdent une vélocité extraordinaire; mais aucun équilibre dans les mouvements continus, aucun sentiment des nuances justes, du phrasé et des successions de gestes harmonieusement ordonnées — et, cependant, ils passent auprès des spectateurs et des critiques pour posséder une virtuosité transcendante, parce que, pour eux aussi, le mot de virtuosité est synonyme de vélocité! — De même en est-il trop souvent en ce qui concerne la virtuosité instrumentale, qui devient une spécialisation dans les mouvements rapides, et ne résulte pas de cette unité d'activités perceptives et réceptives, sensitives et analytiques qui, seule, peut assurer la perfection du style. Toute manifestation musicale doit se fonder sur des bases à la fois physiques et intellectuelles et affirmer l'inséparabilité du corps et de l'âme. Si la technique instrumentale résulte d'un simple travail mécanique des doigts, pourquoi ne pas remplacer tout bonnement ceux-ci par des machines plus perfectionnées? Pour nous, la technique idéale ne peut être produite que grâce à une collaboration incessante des doigts et du cerveau, assurant celle des sensations et des sentiments. Les qualités du technicien musical ne sont pas seulement l'agilité et la force, le panache, la science des effets décoratifs, — mais aussi la diversité des touchers dans la lenteur comme dans la vitesse, dans le *trait* aussi bien que dans la phrase mélodique, l'équilibre des effets dynamiques, l'art de « respirer », c'est-à-dire d'établir des contrastes bien ordonnés, et l'art aussi d'adapte à son tempérament les effets dictés aux compositeurs par leur propre personnalité. Je ne connais que peu de pianistes qui sachent considérer le trait comme une simple accélération de vitesse dans l'espace musical des idées et des sentiments, et qui consentent à ne pas isoler la ligne particulière de ce trait, de cet ensemble de lignes diverses opposées ou convergentes, qui constitue l'architecture sonore.

Avant même de s'asseoir au piano, l'élève doit être en possession du mécanisme musculaire nécessaire à l'étude de l'instrument, du moins en ce qui concerne la pratique de la préparation et de l'arrêt des mouvements, la connaissance des combinaisons de synergie et antagonisme musculaires. Il doit, en outre, être familiarisé avec les éléments primaires du solfège et posséder des moyens auditifs suffisants pour lui permettre de comparer mentalement les sons qu'il voit notés avec ceux qu'il va émettre sur l'instrument. La liste des exercices suivants est conforme aux deux listes ci-dessus indiquées et avec lesquelles le lecteur voudra bien la comparer. Il va sans dire qu'elle ne renferme pas les exercices usuels d'harmonisation et de contrepoint dont la pratique est indispensable au pianiste improvisateur. Il ne manque pas, en effet, de bonnes méthodes d'harmonie dont l'étude sera poussée parallèlement à celle de nos exercices particuliers.

1° *Exercices de contraction et de décontraction musculaire:*

Etude des divers mécanismes brachiaux; attaque du son grâce à différents points de départ du mouvement dans le bras, l'avant-bras et la main. Etude des articulations de l'épaule, de l'avant-bras, du poignet et des doigts en mouvement associés et *dissociés* (articulations isolées, articulations combinées), articulations diverses des doigts, phalangette, doigt à plat, doigt vertical (poignet haut, poignet bas, etc.). Mouvements dissociés verticaux et horizontaux, legato, staccato. Technique de la pédale;

2° *Division et accentuation métrique :*

Etude des gammes avec accentuations régulières et temps égaux (duolets, triolets, quadriolets, quintolets, etc.), dans tous les tons et temps. *Idem* pour les arpèges et les successions d'accords. — Accentuations régulières en temps inégaux (Alternance de duolets et triolets, quadriolets et sextuolets, etc.). — Accentuations irrégulières et pathétique, à *hop*. — Application de tous ces exercices à des formules rythmiques différentes;

3° *Mémorisation métrique:*

L'élève joue des gammes en des successions d'accords non spécialement accentués. Les *hop*, du maître provoquant une série d'attaques de sons régulièrement ou irrégulièrement mesurés et accentués. L'élève retient leur nombre et leur accentuation et les répète (sans hop);

4° *Conception rapide de la mesure par la vue et l'oreille:*

Le maître joue lentement, à un second piano, des gammes différemment mesurées ou rythmées. L'élève imite immédiatement (son exécution syncope celle du maître), les rythmes et les accentuations, remarque la répétition des accents, puis reproduit ceux-ci de mémoire. *Idem* pour des successions d'accords. — L'élève rythme et mesure des accords ou des mélodies selon les rythmes écrits sur la planche noire;

5° *Etude des rythmes dans l'espace à l'aide du sens musculaire:*

*L'élève, les yeux fermés, lance ses bras* dans les différents points d'espace du clavier, et mesure la distance qui sépare ces points, d'après la plus ou moins grande amplitude des mouvements et les natures diverses des sensations musculaires que ceux-ci éveillent. Pendant le jeu d'une gamme, le *hop* du maître provoque un saut d'octave, de 2 octaves, ou simplement d'une tierce ou d'une quinte;

6° *Application au jeu de piano des exercices de volonté spontanée et d'inhibition:*

(1) **Voir les règles du phrasé et d'accentuation dans les 3 volumes intitulés : *Les gammes et les tonalités* (Jobin et Cie, Ed. Lausanne)**

(2) ***Les Gammes et les Tonalités, le Phrasé et les Nuances*, 3 volumes parus chez Jobin, éditeur, Lausanne.**

Les *hop* du maître provoquent des arrêts et des reprises du jeu, des changements de rythme, des changements de tonalités, des attaques de tel ou tel accord, des transpositions, des variations d'allure, des alternances de nuances, etc., etc.;

7° *Exercices de concentration. Audition intérieure:*

Etant donnée une succession d'accords, s'arrêter pour entendre intérieurement l'accord que l'on s'empêche de jouer. — Ne jouer que 3 voix d'un choral à 4 voix, et suivre intérieurement le chant de la 4e voix, etc.;

8° *Association de mouvements de la main et de mouvements vocaux:*

L'élève chante une mélodie continue qu'il accompagne d'accords ou de gammes, ou vice-versa;

9° *Exercices pour l'acquisition d'automatismes nombreux et pour leur combinaison et leur alternance avec des actes de volition spontanée:*

L'élève exécute un rythme obstiné en ne s'occupant que de sa mélodisation et de son harmonisation. A hop, il doit inventer un rythme d'allure différente, ou vice-versa. — Le hop déclanche une modulation en même temps qu'un changement de rythme, ou un changement de rythme à une seule des mains, etc. — La voix suit la mélodie jouée par le piano; à hop, elle lui oppose subitement une autre mélodie, ou un autre rythme. — Le *hop* déclanche des changements de mesure, des suppressions ou adjonctions de temps ou de fragments de rythmes, etc., etc.;

10°, 11°, 12° *Application des exercices de rythmique aux réalisations pianistiques:*

Etude des nuances agogiques, accelerando et ritardando mathématiques; étude des syncopes par retard et anticipation; étude des subdivisions de la durée, etc., etc.;

13° *Exercices de dissociation des mouvements:*

Rythmes différents aux deux mains; dynamismes différents aux deux mains; mesures différentes aux deux mains; nuances différentes aux deux mains; phrasés différents aux deux mains; touchers différents aux deux mains;

14° *Etude des silences et du phrasé:*

Périodes et phrases, divers modes de silences, anacrouses, lois des contrastes et oppositions;

15° *Double et triple vitesse et lenteur des mouvements:*

L'élève joue des gammes ou des successions d'accord et, à *hop,* en double et triple la vitesse ou la lenteur. « Augmentation » et « diminution » agogiques de rythmes donnés. Combinaisons de doubles lenteurs et de double vitesses, de triples vitesses et doubles vitesses, etc., etc.;

16° et 17° *Contrepoint plastique et polyrythmie:*

La main gauche de l'élève joue une note ou un accord sur la seconde moitié de la durée exécutée par la main droite, et vice-versa. — Puis contrepoint en duolets, triolets, quadriolets, etc... Rythmes différents aux deux mains, durées opposées aux deux mains, exercices en canon. — Etude des diverses espèces de contrepoint. — Contrepoint pianistique de thèmes vocaux, et vice-versa. — Polydynamique;

18° *Accentuations pathétiques. — Nuances. — Lois de l'expression:*

Etude des rapports entre l'harmonie et le rythme (1), entre les accords et les accentuations, entre l'agogique, la dynamique, le sens tactile et le sens auditif. — Du rôle de la modulation dans le développement de thèmes musicaux et dans l'expression de pathétismes spontanés;

19° et 20° *Notation et improvisation des rythmes:*

L'élève improvise au piano une mesure puis la note en basse chiffrée. — Improvisation au piano d'accompagnements rythmés à des mélodies chantées. — Invention de médolies rythmées sur des accompagnements harmoniques également mesurés;

21° *Direction de rythmes:*

L'élève improvise librement au piano sous la direction du maître, ou d'un autre élève, battant la mesure et indiquant des nuances dynamiques et agogiques;

22° *Improvisation à deux pianos* (ou à 4 mains):

Deux élèves improvisent alternativement des périodes ou des phrases.

***

L'étude comparative des 3 modes d'exercices ci-dessus proposés suffit à établir la nécessité d'une étude consciencieuse des rapports élémentaires entre les 3 branches principales de l'enseignement musical. Il est significatif qu'aucun traité d'harmonie ou de composition n'indique l'influence de la rythmique et de la dynamique sur la mélodie et l'harmonie, et réciproquement. En réalité, l'éducation musicale actuelle n'établit aucune corrélation entre les divers éléments de la musique, et traite chacun d'eux d'une façon isolée et spécialisée. Et c'est dans le sens de leur harmonisation générale que doivent travailler les éducateurs musicaux de demain.

E. JAQUES-DALCROZE.

**(1) Voir la 5e partie de la méthode : *L'improvisation et l'accompagnement au piano*, chez Jobin et Cie, Lausanne. (en préparation)**

# Les examens de la Société des Musiciens de France

Fondés en 1910, les examens de la *Société des Musiciens* de France, qui ont pour but d'améliorer le niveau de l'enseignement musical, s'imposent par un programme de savoir technique et de culture musicale qui sont les garanties d'un bon enseignement. Ces examens obligent les candidats à des études spéciales, que la plupart des jeunes aspirants professeurs négligent parfois trop souvent, et les engagent à acquérir des notions indispensables d'harmonie, contrepoint, pédagogie, histoire, esthétique, etc.

***

Vingt candidats se sont présentés aux examens d'octobre 1919, dont sept pour la Licence piano, onze pour le Brevet d'aptitude piano et deux pour le brevet d'aptitude violon.

*Les examinateurs :*

Le jury d'examen était composé comme suit :

*Exécution et leçon à donner :* MM. C.-A. Collin, P. Silva-Hérard, Motte-Lacroix, H. Woollett.

*Solfège :* M. Schvartz.

*Harmonie et contrepoint :* M. E. Cools.

*Histoire de la Musique :* MM. Laurent Ceillier et H. Woollett.

*Estétique et construction musicales :* MM. Laurent Ceillier et H. Woollett.

*Accompagnement :* M. Hayot.

Rappelons que, conformément aux règlements, toutes les épreuves ont eu lieu à huis-clos, l'anonymat des candidats désignés seulement par un numéro d'ordre tiré au sort assurant à tous une rigoureuse impartialité.

LA LICENCE (piano)

*Maximum* 110 *points. Minimum pour la réception* 60 *points.*

Mlle Yvonne Budin (Creil), 94 points, mention très bien; élève de M. I. Philipp.

Mlle Madeleine Rayé (Blois), 80 points, mention bien; élève de Mlle Marguerite Delcourt, M. L. Chevaillier et Laurent Ceillier.

Mlle Marie Jarry (Paris), 62 points; élève de Mlle Marg. Delcourt et de M. Laurent Ceillier.

Mlle J. Bernardin (Seine), 60 points; élève de Mme Laurens Petit-Gérard

LE BREVET D'APTITUDE (piano).

*Maximum* 110 *points. Minimum pour la réception* 55 *points.*

Mlle Raymonde Dudouis (Orléans), 83 points, mention bien.

Mlle Madeleine Lehoullier (Cherbourg), 69 points; élève de M. Paul Allix, compositeur et organiste du grand orgue à Cherbourg.

M. Robert Delestre (Rouen), 68,5; élève de M Henri Beau, organiste du grand orgue de Saint-Sever à Rouen.

Mlle Marie Gœury (Seine), 68,5; élève de Mme Laurens et de Mme Willaume-Garnier.

Mlle Andrée Bécue (Le Hâvre), 67 points élève de MM. Lucien Wurmser, H. Woollett et Négrier.

Mlle Jeanne Moreau (Seine), 66,5.

Mlle Marcelle Rémy (Rennes), 65,5; élève de M. C. A. Collin.

Mlle Jeanne Rambaud (Valence), 65 points.

Mlle Fernande Millet (Mont-de-Marsan), 60 points.

LE BREVET D'APTITUDE (violon).

*Maximum* 80 *points; minimum pour la réception* 40 *points.*

M. Robert Lecornu (Bolbec), 55 points; mention bien.

***

Les questions et devoirs d'examens paraîtront dans le prochain numéro du *Monde Musical.*