

Le Ménestrel : journal de musique

I. Le Ménestrel : journal de musique. 1925-03-20.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

LE MENEESTREL

4638. — 87^e Année. — N^o 12.

Vendredi 20 Mars 1925.

La Musicalité

dans la Rythmique de Jaques-Dalcroze

A plusieurs reprises, j'entendis Jaques-Dalcroze exposer ses théories : il les justifiait à nos yeux, à nos oreilles, par de remarquables résultats. A la vérité, son humour si caractéristique, sa force de persuasion faite d'excellent bon sens et de poétiques espoirs (d'aucuns diront chimériques — à tort, je l'espère), les gracieuses évolutions de ses élèves, leurs séduisantes improvisations plastiques ou purement musicales, — tout cela reste présent, je suppose, aux spectateurs de ses récentes matinées de l'Odéon. Mais si quelques-uns de mes confrères eurent la bonne idée de s'y rendre, beaucoup furent absents. Il en est de même à coup sûr, pour maint lecteur du *Ménéstrel*; l'exposé que je tente, si bref que je le doive faire, ne sera peut-être pas inutile.

Qu'est-ce que la *Rythmique*? Les conférences de Jaques-Dalcroze nous l'ont clairement définie; mais surtout son beau livre : *le Rythme, la Musique et l'Éducation*.

Le but de la *Rythmique* n'est point la danse, comme on se le figure. Sans doute les attitudes, les gestes, les évolutions où conduit cet enseignement nous procurent une vraie joie : celle d'un paganisme retrouvé, d'une libre, simple, harmonieuse chorégraphie; et l'hellénisme qu'elles évoquent donne à notre œil comme à notre esprit un plaisir sain, fait de jeunesse, de sûreté, d'équilibre et de grâce. Il serait injuste de l'oublier. Pourtant je ne veux qu'y rendre un rapide hommage, et je passe — car ce n'est point mon sujet d'aujourd'hui. Cette plastique, en effet, cette libération des mouvements n'existent pour Dalcroze que comme des moyens de *culture musicale*. Trop souvent en pareil cas l'on a pris le moyen pour le but : chez la plupart, l'œil est frappé avant l'oreille. Mais Jaques-Dalcroze — compositeur tout d'abord — est parti de la musique; il y mène ses élèves, il souhaite d'y conquérir une société entière, régénérée par un art qu'entre tous il chérit. L'union de ces mouvements à la musique, la sorte de liberté qu'elle confère, l'assurance, la confiance que le maître estime procurer à ses élèves (et les résultats semblent prouver qu'il n'a point tort), tout cela tend *vers un but musical*.

Là-dessus, nul mieux que Dalcroze ne nous renseignera. Ouvrons son livre. Qu'y voyons-nous dès l'abord? l'importance qu'il attache à la musique; la nécessité, chez l'enfant, du développement des facultés musicales. Avant la théorie, avant même l'exécution instrumentale, éveiller le sens de la musique (d'ailleurs moins rare qu'on ne l'imagine) :

« Comment se fait-il que seul l'enseignement musical (et en général l'enseignement artistique) y soit traité (1) en paria et abandonné à la routine? C'est que nos autorités scolaires n'ont aucune connaissance en matière musicale et ne tiennent pas à en acquérir » (p. 20).

« La musique est, en dehors de nos grands cercles artistiques, tenue en très piètre estime par nos éducateurs, voire même par nos artistes (peintres ou sculpteurs) et nos littérateurs » (p. 20).

Et pourtant « aucun art n'est plus près de la vie que la musique. On peut dire qu'elle est la vie même » (p. 21).

« Le maître de musique doit chercher à éveiller dans l'âme de ses élèves le sentiment du beau. L'on parle trop souvent aux enfants de la beauté sans leur expliquer ce que c'est » (p. 27).

Quelle sera la marche suivie? « Éduquer l'oreille des élèves dès l'âge le plus tendre... Le premier soin du maître de musique doit être de faire apprécier à l'enfant la différence qui existe entre le ton et le demi-ton. Or, nous n'hésitons pas à dire que les neuf dixièmes des maîtres de chant ou d'instruments font entreprendre à l'élève des gammes avant d'avoir obtenu de lui une connaissance parfaite et absolue de ces deux éléments naturels » (p. 34).

« L'audition *relative* (celle des intervalles) peut, chez tous les sujets ayant l'oreille juste, être provoquée par l'éducation, à condition que cette audition soit commencée de bonne heure et précède celle d'un instrument... L'audition *absolue* (2) n'est du reste absolument indispensable à un musicien que s'il est appelé à enseigner la musique. »

L'étude des gammes, dans la méthode Dalcroze, est nouvelle et fort ingénieuse : on sait qu'il les fait toutes chanter en prenant un *do* (ou *do dièse* ou *do bémol*) comme point de départ (exemple : la gamme de *la bémol* sera chantée ainsi : *do, ré bémol, mi bémol, fa, sol, la bémol, si bémol, do*. Bien entendu, *la bémol* reste la tonique et *mi bémol* la dominante).

L'avantage, c'est de fixer ainsi dans la mémoire ce *do absolu*. D'ailleurs, Dalcroze n'y met aucun entêtement : « que l'on ait recours à ce système ou à un autre, peu importe! l'essentiel est que l'étude des tonalités soit faite de la façon la plus consciencieuse et la plus méticuleuse ».

Puis vient l'étude du rythme. Si ce n'est point toute la méthode, c'en est peut-être l'essentiel et la partie la plus originale, la plus réellement *inventée*. En voici le principe : « Le sens du rythme musical ne relève pas unique-

(1) Dans les écoles primaires, les lycées, etc.

(2) C'est-à-dire la faculté de reconnaître, à l'audition, quelle note exactement l'on entend, abstraction faite de son rôle tonal. C'est ce qu'on appelle vulgairement « le diapason dans l'oreille ».

ment du raisonnement, il est d'essence physique... Si un enfant bien portant et sans aucune tare physique a de l'irrégularité dans sa marche, cette irrégularité correspondra musicalement à une manière irrégulière de mesurer le temps. Si, sur quatre pas qu'il fait, il a une tendance à faire le quatrième pas plus court que le premier, il pressera, en musique, ce quatrième temps; il le ralentira s'il le fait plus long en marchant, etc. »

« Il existe une connexion instinctive du rythme, de toutes ses nuances et du geste. Qu'un musicien complet veuille *expliquer* une accentuation énergique et vigoureuse, il frappera l'air du poing, etc. » En définitive, « pour exercer l'homme au rythme, il faut exercer rythmiquement *tous* ses membres ».

Cette correspondance de la marche, du geste et de l'exécution d'un rythme musical (voir p. 57) est le point de départ de la *Rythmique*. A vrai dire, et comme il n'existe rien d'absolument nouveau, je me souviens qu'enfants, à l'ancienne École Monge (dans son premier local, rue Chaptal), nous faisons en commun des exercices de gymnastique sur lesquels on chantait des airs aux rythmes bien adaptés, aux paroles naïvement significatives : « Frappons ensemble (*bis*), intrépides (*bis*) guerriers », tel était le refrain d'une énergique propulsion des deux bras. « Une, deux, trois, quatre; voilà comment le pied doit battre le sol retentissant » : cela scandait une façon de « marquer le pas » en cadence. Évidemment, ce n'étaient qu'exercices rudimentaires et fort primaires en regard de tout ce que Dalcroze obtient de ses élèves. Mais le principe reste le même. Et peut-être cette pratique du rythme musculaire ne fut-elle pas inutile à mon sens musical... Quoi qu'il en soit, nul ne conteste aujourd'hui la part d'étonnante invention que Dalcroze tira de son cerveau de musicien-philosophe.

Parcourant les autres chapitres de son livre, j'y trouve tant de justes aphorismes, de sympathiques espoirs, d'humoristes observations, que je voudrais tout citer! Relisez les pages sur *le Piano et la Demoiselle du Conservatoire* : lequel de nous n'a rencontré cette M^{lle} Éléonore, virtuose mondaine qui ne comprend rien, d'ailleurs, à la musique et lâchera son piano sitôt mariée? Voyez aussi *la Musique et l'Enfant, le Rôle social de la Musique*, et plus loin : *l'École, la Musique et la Joie*... Mais il faut abréger. Passons aux faits.

La grande force de Jaques-Dalcroze, c'est son optimisme, la bonne humeur de son espoir, l'ardeur de sa conviction. Or, dès à présent, cette confiance est justifiée par les résultats.

Notez d'abord — ceci est important — que ses élèves sont recrutés dans la moyenne. Il n'eut point d'élite à sa disposition! Mais « il y a beaucoup plus d'enfants musiciens qu'on ne le croit ». Cela est à méditer. Des improvisations entendues à ses conférences, certes, toutes ne sont pas égales. Il en est de charmantes, d'autres plus banales. Aucune pourtant qui soit mauvaise : chose remarquable, lorsqu'on réfléchit à tant de fugues antimusicales, à tant de contrepoints douteux, à tant de médiocres leçons d'harmonie qu'à côté d'excellents devoirs on rencontre aux examens du Conservatoire (1).

Je passerai rapidement sur les résultats purement

(1) J'accorde, il est vrai, qu'il soit plus aisé d'improviser agréablement sur un thème donné que d'écrire une fugue d'école à la fois rigoureuse et musicale. Mais — au moins comme exercice — l'improvisation a du bon, et d'ailleurs la plupart des élèves de Jaques-Dalcroze ne sont que des amateurs recrutés dans une honnête moyenne.

rythmiques, étonnants d'ailleurs. Ce sont, avec les réalisations chorégraphiques (« interprétations » d'œuvres musicales), les plus connues de ces manifestations d'élèves. Notons ceci, seulement : la souplesse acquise de la sorte, il y a gros à parier que nous la retrouverons tout naturellement dans le jeu des instrumentistes, comme elle se retrouverait aussi dans les gestes de chefs d'orchestre à qui la *Rythmique* serait familière (il est vrai que la musique moderne, avec ses changements de mesure, s'est chargée de faire l'éducation des quartettistes, des chefs d'orchestre, et même des chanteurs). Et j'aime à croire qu'en raison de cette souplesse, de ce *sens intérieur* du rythme, de cette juste notion de la durée, les instrumentistes formés par Dalcroze savent jouer sans se contraindre au ridicule, inutile et même nuisible mouvement machinal de *la mesure battue avec le pied*.

Les résultats plus proprement musicaux méritent d'être énumérés en détail.

Il est déjà fort remarquable que les élèves chantant (sans piano) la série des gammes gardent l'intonation si juste qu'à la fin de l'exercice les voix n'ont point baissé. Cela tient sans doute à leur habitude du *do absolu*... D'ailleurs, l'élève sait reconnaître, non seulement les notes d'une mélodie, mais celles d'un accord; au besoin, il les chante (mélodiquement) ou les reproduit au piano. Mieux : un accord à quatre parties est frappé par le maître; les élèves, divisés en quatre groupes, chantent cet accord, avec l'exacte disposition que vient d'en donner le piano. — Puis, ce sont des improvisations : sur un thème proposé, une élève compose au piano; une autre lui répond, ou même complète la réalisation pianistique par un contrepoint vocal (1). On entend aussi des improvisations musicales d'après la plastique d'une autre élève (ou l'inverse, peut-être plus facile, mais qu'on ne doit pas dédaigner). — Réfléchissez, et dites-moi combien d'élèves de nos habituels cours de piano, de violon, ou d'ensemble seraient capables de telles réussites? Bien peu... A coup sûr, ces résultats obtenus supposent d'excellentes études — et très pratiques — de solfège et d'harmonie. Quant à la rapidité de conception (cette faculté d'attention vive et précise dont témoignent ces élèves), il n'est pas douteux que la discipline de la *Rythmique* ne les y prédispose et ne leur soit une aide excellente. Il est probable d'ailleurs que les exercices musicaux de la méthode Dalcroze sont en plus grand nombre : à l'Odéon, nous n'en vîmes qu'une partie. Mais ces quelques exemples, si caractéristiques, suffiraient à montrer le niveau atteint.

Sans doute, je sais bien, les meilleurs de nos musiciens l'emporteraient. Je n'ignore pas non plus qu'à la classe d'orgue de notre Conservatoire, certains réalisent d'excellentes improvisations. Mais ce sont là, on peut dire, des sujets exceptionnels. A côté, que de non-valeurs, même dans nos établissements d'enseignement! Combien qui se croient compositeurs et s'empêtrent en de maladroits contrepoints ou n'écrivent que *pour l'œil*! Les élèves de Dalcroze, en général, ne sont pas des spécialistes de la musique et ce ne sont pas non plus des sujets exceptionnels, mais (nous l'avons dit) de simples amateurs — une honnête moyenne. Seulement — comme d'autre part avec des choristes amateurs on arrive à d'excellents

(1) Cet exercice est, je pense, le plus difficile. Il suppose d'ailleurs à ces improvisations des harmonies assez simples, des mouvements peu rapides. Mais, de toute façon, il demande une bien remarquable souplesse de compréhension.

résultats (il n'est que les savoir éduquer) — Dalcroze, par ses méthodes de solfège, d'harmonie et de rythmique, a su développer d'une manière étonnante les facultés musicales de ces enfants aux dons moyens. Il semble en avoir tiré le maximum de rendement...

Je penserais cette étude incomplète (et, direz-vous peut-être, trop partielle?) si je n'exposais certaines objections, les plus habituellement faites à l'enseignement de Jaques-Dalcroze.

1° « Cela prend un temps considérable ». — Mais l'étude d'un instrument en exige encore davantage, si je ne me trompe. Et d'ailleurs il conviendrait de distinguer entre les études approfondies (celles menant au diplôme) et celles que poursuivraient des amateurs moins zélés. Ceux-ci, sans atteindre une entière maestria, ne peuvent-ils déjà tirer grand avantage de cette culture musicale?

2° « Ces études sont absorbantes à l'excès : on a vu des pianistes, des violonistes, abandonner leur instrument pour ne plus faire que *du Dalcroze*. » Peut-être. C'étaient, je suppose, de médiocres exécutants, qui se rendirent compte d'un meilleur avenir, pour eux, en enseignant la méthode Dalcroze. Mais je serais étonné qu'un instrumentiste vraiment remarquable abandonnât son art pour se consacrer à la seule Rythmique. Je le serais plus encore, qu'un musicien réellement doué pour la composition la voulût quitter — sous quelque prétexte que ce soit!

3° Enfin, à tous ceux que possède la force d'inertie, à tous les sceptiques paresseux qui nous diraient : « Oui, tout cela est très gentil, c'est même intéressant, mais à quoi bon? Que nous importe? les choses ne vont-elles pas à souhait dans le royaume de la musique? Nos Conservatoires ne sont-ils pas excellents, n'est-il pas déjà d'admirables méthodes conçues pour l'enseignement primaire? La musique, d'ailleurs, ne marche-t-elle pas son chemin? Voyez l'activité de nos jeunes, le succès des concerts... Et n'y a-t-il pas bien assez de musiciens et de mélomanes? » — il y aurait beaucoup à répondre.

D'abord, l'activité des jeunes, aujourd'hui, obéit parfois aux goûts d'un public vulgaire; et l'influence de l'opérette, du music-hall, des chansonnettes et même des jazz, on en peut discuter certains résultats. Quant au public des grands concerts, s'il afflue au Châtelet ou à la salle Gaveau, c'est que les associations d'artistes le flattent à l'envi par les festivals que vous savez; mais on s'y montre avare d'œuvres nouvelles, ce qui ne laisse pas d'être inquiétant pour nos musiciens français (jeunes ou mûrs). Enfin, et surtout, la culture musicale de la nation moyenne est déplorable. D'ailleurs, l'abondance de biens ne nuit pas; il n'y aura jamais trop de gens comprenant la musique. S'il advient qu'un jour la méthode d'André Gedalge soit adoptée par beaucoup d'instituteurs, si par des auditions au lycée l'on veut bien développer le sens musical, si des cours d'histoire de la musique dans les Facultés lui font la place qu'elle mérite à côté des arts plastiques et de la poésie, n'ayez crainte : le jour n'est pas proche où la nation serait musicalement trop cultivée (à supposer que ce *trop* signifie quelque chose!) Et si, par des méthodes ingénieuses, logiques, telles qu'en inventa Jaques-Dalcroze (1), cette culture peut être améliorée,

(1) Elles s'adressent principalement aux gens de la société — amateurs, dilettantes. Mais les professionnels eux-mêmes y trouveraient leur avantage, ne fût-ce qu'à l'égard du rythme.

ne doit-on pas entrevoir d'heureux résultats de cette action?

Un dernier mot. Puisque les générations nouvelles ont un tel besoin de la danse, puisque de plus anciens (Paul Valéry, notamment) célèbrent les divines évolutions de la Grèce antique, pourquoi n'en pas venir à canaliser une partie de ce courant vers des plastiques gracieuses et saines, alors que celles des *dancings*, à cet égard, sont parfois contestables? Ramener la danse à la musique. Au lieu de rabaisser celle-ci, élever celle-là. Les grandes symphonies, direz-vous, n'ont pas été faites pour être dansées. — Soit; cependant Isadora Duncan réalisa des merveilles. Jamais non plus, en fait d'adaptations, l'on n'oubliera *le Spectre de la Rose*, *Thamar*, ni *Shéhérazade*, avec la chorégraphie de M. Fokine. Et d'ailleurs ne serait-ce point un bel avenir que de voir d'harmonieuses créatures humaines danser avec grâce, accompagnées par de belle ou simplement par de charmante musique — au lieu de « gravures de modes » se trémoussant sur des airs dont la plupart ne sauraient éduquer favorablement les oreilles, ni l'esprit? — « Du rêve tout cela. Votre Dalcroze n'est qu'un utopiste. » — Peut-être, oui. C'est possible. Mais qu'importe? *l'Utopie triomphera* (1).

Ch. KÆCHLIN.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre de l'Opéra-Comique. — *Graziella*, poème romantique en quatre actes et cinq tableaux (d'après Lamartine), de MM. Henri CAIN et Raoul GASTAMBIDE, musique de M. Jules MAZELLIER.

Comment l'idée a-t-elle pu venir à deux librettistes habiles et à un compositeur distingué d'emprunter au célèbre récit de Lamartine le sujet d'un drame lyrique? Pouvaient-ils se flatter de rendre la vie et la couleur à ce romantisme exsangue? Mais, avant tout, pouvaient-ils, sans artifice tirer d'une narration si unie, si dépouillée d'incidents, cinq tableaux de théâtre? Ils y ont mis toute leur adresse, mais l'ingéniosité même est ici le plus impitoyable des réactifs pour déceler la pauvreté essentielle de la matière. La fluide nouvelle de Lamartine, si fade qu'elle nous paraisse aujourd'hui, peut toucher encore par son caractère d'intimité discrète et d'humilité candide (il faudra deux générations pour que les littérateurs français rencontrent dans la péninsule, non plus *Graziella*, mais ses petites-nièces, *les Sœurs Rondoli*...). Le théâtre, par définition, abolit ce caractère. Pour corser l'action, MM. Cain et Gastambide y ont introduit toutes sortes d'épisodes, vraiment trop prévus : passe encore pour la tempête du début, qui jette le poète sur la côte napolitaine. Toutefois, le fracas d'éléments déchaînés ici par les trombones et les gammes chromatiques de M. Mazellier semble annoncer un drame cosmique et non pas une frêle idylle. Mais la « chanson procitane » de *Graziella*, mais les « refrains populaires », mais cette fête de mariniers où se succèdent la tarentelle et la procession, comme succède au saumon sauce verte le roastbeef jardinière dans les banquets couronnés par l'éloquence préfectorale, tous ces hors-d'œuvre de la cuisine dramatique ont paru d'un intérêt bien acces-

(1) Cf. H.-G. Wells: *M. Barnstaple chez les Hommes-Dieux*.