

Sur une mauvaise conception de l'Enseignement musical

La musique est un facteur essentiel de la civilisation, et quand nous la trouvons nécessaire pour exprimer nos émotions dans les facéties du jazz, alors que nous restons insensibles à la beauté et à la grandeur des classiques, il semble qu'il y ait quelque chose de défectueux dans ce grand âge de la science et du progrès.

La musique demeure dans un état primitif, tandis que les autres arts et sciences recherchent les méthodes et les idées les plus neuves. Les Grecs rangeaient cette étude dans le *quadrivium*, mais nous, hommes d'aujourd'hui nous contentons de la plus piètre émotion musicale. La guerre mondiale semble avoir tout retourné et le rythme de la Société se modèle sur les grotesques girations des sauvages.

Il n'est pas nécessaire, de se divertir davantage au spectacle des danses de guerre indiennes, où le tomahawk est brandi dans les airs, puisque nous avons maintenant nos musiciens de jazz, s'époumonant dans un saxophone, et dansant les pas de la sensualité et de l'abandon.

Cet article n'a pas pour but de condamner le jazz qui est bien représentatif de son temps, mais son extension sans limites met en évidence, la décadence de la musique, et quelques réflexions sur l'étude musicale entreprise dans le seul but de l'art pourront être pleines de fruit.

Ce n'est pas un petit tas d'argent, mais une grosse montagne d'or qui paye chaque année dans le monde entier l'étude de la musique, et c'est rarement que des succès en dérivent. Toute personne qui veut gagner sa vie grâce à cet art, doit bien songer aux difficultés de toutes sortes qu'il présente, car c'est par milliers que des élèves pleins de bonne volonté et talentueux ont perdu leur temps, vu leurs ambitions anéanties, et finalement, après n'avoir connu aucun succès, n'ont fait que des ratés, non par leur propre incapacité, mais par celle de leur professeur, hors d'état de leur enseigner la véritable technique musicale.

Telle est l'histoire du crime de chaque jour, crime sans châtement, crime sans réparations possibles, et des plus grands, parce que d'une part, les victimes sont jeunes, inexpérimentées, ambitieuses, d'autre part, les criminels vieux, astucieux, et souvent sans scrupules.

Il n'existe sans doute pas d'autre profession, d'autre art, qui soient enseignés, par certains, avec autant d'ignorance, et aussi peu de soins. Beaucoup qui ont un peu appris à chanter, à racler du violon à taper sur le clavier, considèrent que l'enseignement de la musique est un moyen facile de gagner de l'argent, et l'indifférence du public rend la chose possible.

Malheureusement, le mal est profond, et si l'on pousse l'enquête un peu loin, on peut dire avec Chesterton : « La moyenne des maîtres explique la partie facile, se dérobe à la partie difficile, et rentre chez elle pour le thé. » Même certains grands professeurs semblent incapables, par routine, de rendre leur enseignement plus scientifique, plus rationnel. La musique est une trop grande science, un trop grand art, pour être ainsi dégradée.

Il ne suffit pas qu'un professeur joue bien. Il doit encore penser rationnellement, et donner à ses élèves des idées exactes sur la matière à laquelle ils s'intéressent si profondément.

La musique ne doit pas être enseignée comme la magie. « Regardez-moi de près, dit le prestidigitateur, et je vais vous montrer comment les choses se passent. » Et tirant de son chapeau rubans, fleurs, pigeons, canards et écureuils, il ajoute malicieusement : « Voyez comme cela est facile ! Rentrez chez vous, et faites de même. »

Et comment s'expriment donc certains de nos professeurs de violon ? « Relevez votre violon, appuyez votre menton, tenez-vous droit, ne grattez pas, écoutez-moi ! » Et tirant de leurs instruments les sons les plus ravissants et les plus séducteurs, ils concluent : « Allez chez vous et jouez de la sorte. »

Par ailleurs, certains autres sont si ambitieux, qu'ils exigent beaucoup trop de leurs élèves. Ils leur imposent de donner des notes élevées, ou d'exécuter prématurément des tours de force en doigté. Cela fait songer à un cocher fouettant son attelage parce qu'il ne peut tirer un poids trop lourd dans une montée. Il n'est pas rare que les cordes vocales en soient irrémédiablement endommagées, ou les tendons forcés.

Quelques aventures arrivées à des élèves peuvent sembler étranges et invraisemblables à ceux qui ne sont pas familiers de ce milieu. Une jeune fille, ayant des dispositions pour l'Opéra, fut attirée en Europe par une annonce alléchante. Lors de sa première audition, elle s'informa du prix des leçons, et il fut répondu évasivement : « Cela n'est rien. Je vous poserai seulement quelques questions :

« Pouvez-vous ouvrir la bouche assez largement pour introduire trois doigts entre vos dents inférieures et celles du haut ?

« Pouvez-vous retenir votre souffle pendant trente secondes ?

« Pouvez-vous respirer par le nez, votre bouche fermée ?

« Pouvez-vous avaler trois fois de suite sans respirer ?

« Alors, c'est parfait, mademoiselle. Vous avez de grandes dispositions. Je ferai de vous une grande cantatrice, et vous serez une seconde Mary Garden. Moi même je vous procurerai une place à l'Opéra, et le monde entier parlera de votre talent. »

Le plus près qu'elle approcha de l'Opéra fut comme serveuse sur la place qui porte son nom. Avant son arrivée à Paris, elle avait une jolie voix, et quelque réputation. Maintenant, elle n'a plus ni l'une ni l'autre.

On entend fréquemment les élèves dire : « J'ai laissé la musique, parce que je suis fatigué, et que je n'ai fait aucun progrès. J'ai essayé professeur après professeur, pour arriver à cette seule constatation : chacun a sa méthode propre sans aucun principe fondamental commun avec celle des autres. Il semble que ce soit un « catch as catch can » avec le problème, et les procédés d'enseignement sont dans un état embryonnaire. Chacun désapprouve la méthode des autres.

Cela n'implique pas que tous les professeurs de musique soient de la catégorie des tricheurs et des charlatans. Au contraire, beaucoup aiment leur profession, l'idéalisent, se prennent au sérieux, et même quelquefois un peu trop au sérieux. Quelques-uns ont une culture très brillante, raffinée même, et occupent une place sans égale dans le monde intellectuel. Mais trop encore, pensent qu'ils jouent et enseignent par « grâce divine ».

Si vous suivez les cours d'une école d'architecture, par exemple, certains

principes d'enseignement y sont donnés à la base, mais si vous suivez ceux d'un institut de musique, vous voyez que chaque professeur enseigne à son gré, sans obéir à un principe directeur. Les professeurs ont édifié une tour de Babel, où chacun ne peut comprendre les autres. Ne serait-il pas plus conforme au progrès et à l'esprit moderne d'enseigner la physique des sons et l'anatomie, en même temps que les principes fondamentaux de la musique ?

Un professeur devrait être comme un docteur capable de dresser un diagnostic des besoins de chaque élève. La possibilité de faire de la musique, est surtout une question de force musculaire, et dépend directement de l'anatomie du sujet : longueur des bras et des doigts, solidité des diverses articulations, élasticité des ligaments, étendue des cordes vocales, et structure des cavités de résonance.

Il y a longtemps de cela, l'auteur de cet article, entreprit l'étude du violon en manière de distraction. Au lieu d'un travail intéressant et instructif, il se trouva en face de choses pleines de mystère. Deux fois par semaine, il se traînait à ses leçons, espérant en tirer quelque réconfort, ou plus simplement quelques paroles d'encouragement raisonné de S. M. le Professeur. Après les salutations d'usage, celui qui écrit ces lignes commençait à s'accorder, grattait et raclait. Le docte professeur frappait du pied, s'arrachait les cheveux de désespoir, et s'écriait : « N'avez-vous pas d'oreille ? N'entendez-vous pas combien vous jouez faux ? »

Je le savais, bien sûr, mais j'ignorais pourquoi, et mon docte professeur aussi. Je ne savais pas que le glissement des doigts le long des cordes constitue une très délicate manipulation, dans laquelle une erreur d'appréciation d'un dixième de millimètre suffit à rendre le ton plus haut ou plus bas. Je ne savais pas, et même je ne m'étais jamais douté que le violon ne contient pas de musique en lui-même, étant une boîte de bois, assemblée scientifiquement, pour permettre de transformer les vibrations naturelles de l'air en vibrations musicales, grâce à l'énergie musculaire.

Je ne savais pas qu'à l'instant où l'esprit conçoit une note, il envoie un message aux centres nerveux, et que le nerf le divisant immédiatement entre ses branches, fait mouvoir les diverses fibres intéressées aux jeux des muscles.

Quoique l'auteur ait appris la gamme dès les débuts, il en avait encore la tête martelée à chaque leçon. Mais on ne lui disait jamais l'essentiel, jamais qu'à partir de l'instant où l'archet touche la corde, le chevalet entre en vibration, que les vibrations se propageant à l'intérieur du violon, y créent des ondes sonores, dans lesquelles les molécules bondissent et rebondissent les unes contre les autres, comme dans un jeu, une danse, ou une lutte.

Nul ne lui avait dit que lorsqu'on joue le *do* du médium, les cordes vibrent 256 fois en une seconde, obligeant l'archet à rebondir le même nombre de fois. C'est alors que la main doit savoir appliquer à l'archet, la pression qui discipline ses réactions. Qui lui aurait appris que les vibrations en frappant le tympan, mettent en action les trois osselets connus sous les noms d'« étrier, enclume, marteau », qui transmettent leurs vibrations au labyrinthe de l'oreille, dans lequel se trouvent 3.000 microscopiques fils élastiques, chacun d'eux étant chargé de transmettre au cerveau uniquement la note correspondant au nombre de vibrations sur lequel il est accordé.

Par une étrange façon de voir, beaucoup de musiciens tiennent pour assuré que la joie procurée par la musique, n'est compatible qu'avec une complète ignorance de la façon dont elle est produite, qu'elle s'adresse au cœur, et non au cerveau, et que la sensibilité musicale est paralysée, lorsqu'on veut la surcharger de questions telles que la physique des sons, la science de l'anatomie, et la coordination des actions visuelles, nerveuses et musculaires.

Pourtant, rester dans l'ignorance, c'est se frustrer soi-même. Les musiciens ont rarement compris que l'auteur et l'interprète seraient de plus grands maîtres, si, en outre de leur savoir déjà complet, ils étaient capables de contrôler la pureté mécanique des moyens d'exécution, et que les auditeurs tireraient un plus grand plaisir des phénomènes musicaux s'ils connaissaient leur merveilleuse mais régulière complexité.

Déjà Platon pensait que la musique apporte à l'âme et au corps, « l'état de grâce et la santé ». Mais trop de musique devient dangereux, aussi bien que trop d'athlétisme. Être simplement un athlète, c'est être simplement un sauvage, et « être simplement musicien, c'est être raffiné au delà de ce qui est nécessaire ».

La musique est, en vérité, un mystérieux phénomène, affirme Dayton Clarence Miller, dans *La Science des sons musicaux*. Tons, rythmes, valeur des temps, rapports mathématiques, et même silences, tout parvient à l'oreille par de simples variations de pression de l'air. C'est, en définitive, de cette façon que sont éveillées en nous les émotions les plus profondes.

Il est, en fait, difficile de concevoir un travail plus délicat et plus exigeant que celui de la musique : vision oculaire, transmission des nerfs, divination de l'esprit, contraction des muscles, doigts, poignets, bras, accomplissant mille mouvements en si peu de temps. C'est vraiment un grand art, et cependant on peut dire sans crainte d'être contredit, que c'est le seul que la plupart des artistes connaissent peu, et le public encore bien moins.

Il y a quelques années, l'association des professeurs de New-York, comprenant le grand danger pour l'art et pour les élèves confiés à la merci de professeurs ignorants et sans scrupules, émit un vœu, tendant à obliger les professeurs d'exposer un certificat authentiqué dans leur studio. Les lumières législatives du tribunal de New-York établirent que donner suite à ce vœu irait contre les droits des citoyens et l'abandonnerent. Ainsi donc, selon la loi, un docteur, un avocat, un architecte, un chauffeur même doivent avoir des titres, mais un maître de musique, pour incompetent ou ignorant qu'il soit, n'a point besoin de licence.

Pourquoi cela ?

Pourquoi tant de mystères au sujet de la musique ?

Pourquoi les professeurs ont-ils le droit d'enseigner sans licence ?

Si un jeune homme passait dix-huit ou plus de ses meilleures années à apprendre le commerce, pour savoir enfin qu'il n'a aucune habileté, aucun talent, aucun savoir, l'indignation humaine ne connaîtrait plus de bornes. S'il s'agit de la musique, l'ignorance des pourquoi et comment, accepte un tel événement comme un décret de Dieu.

Si un ostéopathe ou un gymnaste torturait les enfants au lieu de les soigner, ou de les entraîner, les parents demanderaient vengeance. Cependant, dans presque toutes les maisons où l'on apprend la musique, on pourrait trouver une chambre de torture, où les parents assistent sans s'indigner, à la torture.

Qui, sinon un imbécile, permettrait qu'un enfant de douze ans coure une heure et plus sans s'arrêter, saute à la corde, danse, nage, ou se livre à tout autre exercice physique aussi violent sans mesure ? Et cependant, il n'est pas rare de forcer les enfants à pratiquer leurs exercices musicaux une heure et plus sans interruption, et quand l'enfant dans sa souffrance crie : « Maman, je suis fatigué, puis-je m'arrêter ? », la réponse est : « Non, chéri, l'heure n'est pas encore finie. »

Il n'est pas étonnant que les enfants repoussent en grandissant l'étude de la musique. La torture a laissé sa marque. Il n'est pas étonnant que le prodige de dix ans reviennent en arrière à vingt, parce qu'il a abusé de son système musculaire et osseux avant la puberté, avant que les muscles et les os soient devenus plus forts, plus fermes, et lui permettent des efforts plus sérieux.

Le travail du musicien consiste à communiquer de l'énergie, de l'énergie qui est faite d'agilité, d'élasticité, et de délicatesse, de l'énergie qui distribue sa force si régulièrement, qu'elle rend les bras, poignets, doigts, capables de travailler comme des ressorts d'acier, bondissant et rebondissant librement, comme dans les mouvements de danseurs gracieux.

Dans les lois du son et du mouvement, l'action et la réaction étant égales, la plus infinitésimale poussée peut être considérée comme source de trouble, au même titre que l'effort le plus grand, car le moindre souffle est créateur d'ondes sonores. Les lois de la mécanique, qui gouvernent les phénomènes des forces, gouvernent également les phénomènes physiques des sons. L'angle d'incidence est toujours égal à l'angle de réflexion. Si une balle frappe une raquette sous un angle mauvais, un rebondissement défectueux s'ensuit. Si l'archet du violon n'est pas tiré parallèlement au chevalet les vibrations qui en résultent n'ont pas leur amplitude normale. Si les cordes vocales ont quelque interaction musculaire, la voix perd de ses harmoniques et le timbre change.

Pas un mot de ce qui est enseigné ou dit au sujet du système musculaire dans les jeux de base-ball, golf, tennis, billard, etc..., qui en quelque façon ne soit susceptible de recevoir son application en musique, car en fait et de loin, la musique est le plus grand de tous les sports. Alors que les autres sports n'emploient qu'une simple balle, les musiciens en emploient des tril-

lions et des trillions dans chaque décimètre cube d'air, et bien plus, elles sont invisibles, parfaitement élastiques, et l'on ne peut les suivre que par les variations de la pression.

La longueur et la fréquence des ondes sonores, déterminent la hauteur du son, l'amplitude des ondes sonores et l'intensité vibratoire de chacune des particules d'air, produit le volume du son. Le nombre et la hauteur des harmoniques en donnent le timbre. Lorsque la fréquence des ondes sonores est inférieure à 40 vibrations à la seconde, nous obtenons des bruits graves. Au dessus de 40 et jusqu'à 4.000, c'est le domaine de la musique.

Au delà de 4.000, ce ne sont plus des sons musicaux, mais des bruits extrêmement aigus. Par exemple le crissement du criquet correspond à 38.000 vibrations à la seconde. Au dessus de 38.000 vibrations, la détection par l'oreille est défaillante.

Les principes appliqués en musique sont les mêmes que ceux employés pour produire du mouvement à l'aide d'un moteur, ou élever des poids à l'aide d'un monte-charge. Les simples lois de la puissance, de la résistance et du point d'appui, sont conservées ; tout se fait en dehors de nous-mêmes, et le monde des sons est réductible simplement à la pure mécanique. Nous percevons un son plus fort qu'un autre, parce que notre nerf auditif a été choqué plus fort dans un cas que dans l'autre. Nous distinguons une voix d'une autre, et un instrument d'un autre, à cause de la diversité des harmoniques. Les insectes et les oiseaux offrent une illustration de l'action des ondes sonores, et montrent qu'un haut degré d'activité est nécessaire dans les muscles pour produire de la musique. La mouche commune, celle qui vole dans nos maisons, agit ses ailes 335 fois, produisant le son *fa*. L'abeille volant rapidement, agit ses ailes 440 fois à la seconde, produisant le ton *la*. Le colibri fait entendre une sorte de bourdonnement parce que ses ailes battent l'air rapidement. Le pigeon ne produit qu'un bruit, parce que ses ailes ne vont pas suffisamment vite.

Ce que les insectes et les oiseaux réussissent parfaitement, lorsqu'ils ont atteint leur complet développement, nous montre la voie dans laquelle nous devons nous engager :

Donner au corps la force et l'habileté nécessaires à une prompt obéissance aux ordres du cerveau, voilà la méthode pour produire des sons harmonieux. Il n'en existe pas d'autre, il ne peut en exister d'autre, car nous ne sommes que des machines humaines et les manifestations les plus artistiques, les plus idéales de notre activité demeurent en relation étroite avec notre énergie physique.

BENJAMIN WOOD.

(Traduit de l'anglais par Mad. Léglise.)

LES THÉÂTRES

par Ch. TENROC

FILMS A L'AMÉRICAIN

Je vais quatre fois par an au Cinéma — comme d'autres ont recours à certains drastiques aux renouvellements de saison. Régulièrement, après force somnolences pénombreuses, je sors de ces séances avec une idée renforcée de l'étendue de la badauderie.

J'avoue cependant que je me suis, l'autre soir, vivement désopilé la rate. Sur l'écran se poursuivaient les phases de l'épopée napoléonienne. Je reconnais toutefois que ce ne fut point la faute du grand Empereur s'il déclancha une telle irrespectueuse gaité.

Or, donc, il me faut bien expliquer mon cas qu'excusera pour cette quinzaine la pénurie lyrique.

Il m'est apparu que notre industrie cinématographique, partant la qualité même de notre art, se trouvent de plus en plus menacés par l'invasion américaine. L'industrie de nos amis d'outre-mer poursuit avec la ténacité qui fait sa force, sa politique d'accaparement.

« Famous Players Paramount », « Metro-Goldwin-Mayer », « Universal », « United Artists », « Fox », « First National », etc., constituent des centres de production et d'exportation plus ou moins associés contre lesquels les films français et européens ne peuvent lutter. L'article de Chicago fait prime.

75 0/0 de nos spectacles filmés sortent des studios de l'Oncle Sam, escortés de leur fantastique publicité.

Il entre donc dans le programme d'accaparement de ces Sociétés immenses riches et bien outillées, d'acquiescer le plus grand nombre possible de débouchés, tant en France, qu'en Allemagne, en Italie. Ainsi sont tombées entre leurs mains, faute de lois de protection, nos grandes salles parisiennes : le Vaudeville, Gaumont, sans compter d'autres moins vastes étalant leurs bariolages sur nos boulevards ; sans compter celles qui fascinent nos provinces par l'éclat de leurs devantures.

Il en est de même en Allemagne où la principale firme « Ufa » est devenue propriété yankee.

Qu'au point de vue strictement commercial, le fait soit inquiétant, c'est l'évidence.

Il ne l'est pas moins au point de vue artistique, s'il est vrai que le Cinéma aspire au titre de Septième art. Et s'il n'y a pas à craindre que ceux qui n'ont qu'un vague souci de notre goût latin et de notre culture traditionnelle s'écartent de ces manifestations fantasmagoriques, il est à redouter que s'abaisse jusqu'aux pires platitudes l'instinct esthétique de nos foules.

Certes, les Sociétés américaines se voient actuellement dans l'obligation de se pourvoir chez nos auteurs de scénarios. Les cowboys sentent la nécessité de renouveler leur répertoire ; la mine des aventures fabuleuses s'épuise. En tous cas, les spectateurs européens sont rassasiés des chevauchées de jeunes Péruviennes séduites à travers la Cordillère des Andes, et autres exploits acrobatiques.

Ainsi achètent-elles annuellement certaines productions françaises — si du moins leurs titres leur paraissent alléchants.

Et j'entends bien qu'il ne conviendrait pas à notre infériorité techniques handicapée par l'outillage américain, de négliger cette aumône faite à nos spécialistes de l'écran, si la pensée de nos auteurs était respectée, si leur art et leur goût n'étaient pas l'objet de déformations et de tripatoillages qui en compromettent le sens, la portée ainsi que l'idéal.

Certes, nous pourrions avoir quelques reconnaissance au président de la « Metro-Goldwin-Mayer », chevalier de la Légion d'honneur, pour sa déclaration que « l'Amérique ne cherche qu'à encourager la production étrangère », si cette production ne devait pas subir les dénaturations invraisemblables, les découpages audacieux imposés par ses *producers*, sous prétexte d'adaptation à la mentalité américaine. Ainsi sont déchiquetées les scènes dans l'équilibre conçu par les auteurs ; ainsi sont remaniés en charabia les titres explicatifs ; ainsi disparaît toute la partie conceptive de la psychologie, ou la vérité historique, ou la poésie, pour faire place à la routine des conventions visuelles, à l'amusette de la « picture », à l'attrait du « star » sur le public. Ainsi sont décortiqués les scénarios logiques au profit d'une imagerie trépidante, d'une aventure échevelée, où l'intérêt intellectuel s'efface devant les « trous ».

Si bien que le public apte à penser se détourne, et que la critique se ravale au rôle d'enregistreur de communiqués.

Mais venons à la musique.

Je me suis laissé jadis copieusement enguirlander parce que j'avais eu l'imprudence de déclarer que, selon moi, le cinéma était anti-musical par destination et pour des raisons diverses. Puis-je aujourd'hui faire amende honorable ?

L'on aurait pu espérer que la bonne impulsion donnée à la musique par certaines entreprises françaises aurait entraîné d'heureux résultats artistiques et convaincu nos amis d'Amérique, amenant ceux-ci à la cause d'un art qu'ils ne méprisent pas et auquel ils donnent quelques gages.

Les films tournés à l'Opéra, à Marivaux, à Gaumont, à Montparnasse, avec le concours d'orchestres sérieux dirigés par des chefs de talent comme MM. Szyfer, Fosse, Loicq, Heurteur, tendaient à nous donner maintes preuves d'efforts et de possibilités intéressantes. Nous avons connu des exécutions de noble tenue et soignées.

Nul n'a perdu le souvenir du *Miracle des Loups*, de *Salammbô*, de la *Roue*, de *El Dorado*, de *Napoléon* à l'Opéra, de ces partitions originales dont le caractère et la forme s'inspiraient de l'action filmée. Et l'on pouvait escompter l'apport musical au rythme spécial de l'écran.

Non pas qu'il faille rejeter les adaptations. Celles-ci se justifient parfaitement si les conditions de style, de charpente, d'atmosphère, d'enchaînements et soudures, de minutages exclusifs de coupures intempestives, sont observées. Conditions rarement respectées. Peu familier avec ces spectacles, je ne me souviens guère que de l'adaptation de M. Szyfer pour