
Un de nos plus érudits professeurs de Province, M. François Sarre, professeur dans les écoles de la ville de Limoges, vient de combler une lacune dans l'enseignement musical en formulant d'une manière simple et précise les principes de la calligraphie musicale. Cet ouvrage, parfaitement compris et fort intelligemment disposé en 5 cahiers à 0,20 cent., doit paraître prochainement.

M. Sarre avec qui nous avons eu le plaisir de nous entretenir assez longuement nous a exposé son plan d'études, lequel nous a paru si heureusement coordonné que nous avons cru être agréables à la plupart de nos lecteurs en l'insérant dans nos colonnes.

LA MUSIQUE A L'ÉCOLE

I

Plus n'est besoin d'un grand courage pour soutenir de nos

jours que la musique est la compagne inséparable de toute civilisation. C'est l'avis du moraliste sans parti pris, soucieux de l'avenir de son pays.

Chaque ville, chaque bourgade veut introduire dans ses écoles l'enseignement du chant. Et cependant le niveau artistique de la classe populaire monte-t-il rapidement ?

L'excellente institution des concours orphéoniques qui devient un contrôle des plus efficaces ne donne chaque année qu'une réponse à peu près négative.

En général, l'enseignement est-il incomplet ? C'est peut-être vrai. Est-il donné avec désordre ? Le plus souvent.

Disons tout d'abord que la plupart des professeurs de musique, indépendamment des connaissances plus ou moins étendues qu'ils possèdent dans leur art, enseignent mal.

Le maître de classe ordinaire qui connaît le caractère de l'enfant, la manière de le dresser ou de le récompenser instantanément, rendrait parfois plus profitable un cours de musique qu'il dirigerait lui-même que ne saurait le faire un professeur spécial.

A sa sortie de l'école normale, le jeune instituteur possède en musique certaines connaissances qu'il peut mettre au service de sa classe. Du reste, dans nombre d'écoles éloignées des grands centres, les titulaires se font un devoir d'enseigner le chant.

En un mot, il faut pouvoir utiliser au profit de l'enseignement musical l'expérience du maître de classe qui deviendrait ainsi un auxiliaire du professeur de musique, surtout (et c'est ce qui arrive le plus souvent) quand ce dernier n'a qu'un temps très limité à consacrer au service de l'école qu'il enseigne. Je me propose donc de revenir sur cette question.

Mais quoi ? J'entends quelqu'un répondre : « Quelle ironie ! Oser se plaindre que la musique n'est pas assez répandue. Dans la rue on n'entend que cela... Partout, pianos, violons, cornets ne vous laissent aucun repos... Est-il quelque hameau qui ne se pâme d'aise aux accords de sa fanfare ? »

Oh ! je suis bien de cet avis. Je dirai même que de nos jours le nombre des compositeurs et des hommes de talent est considérable, que nos musicologues sont pour le moins aussi convaincus que les plus heureux fouilleurs d'antiquités, que les jeunes disciples de l'école moderne rendraient des points en mathématique aux meilleurs algébristes ; mais il ne peut échapper à l'intelligence de quiconque que la distance qui sépare encore le compositeur et le public qui le juge, devient parfois un gouffre où tombent des œuvres dignes d'un meilleur sort. Ce fait déplorable se produit surtout en province où la confiance en soi-même fait défaut quand il s'agit de l'appréciation d'une œuvre dont le succès n'a pas été préalablement consacré par la capitale.

Cette même ignorance du public produit d'autres fois des résultats absolument opposés quoique aussi absurdes, au profit de certains accoupeurs de notes dont l'avenir est à tout jamais sacrifié par un succès trop facilement obtenu.

Certes, on musique de tous côtés, on apprend à tirer l'archet plus ou moins gracieusement, à tapoter plus ou moins lourdement une polka à la mode ; mais d'un ordre plus élevé est la mission du professeur au sein de l'école.

Avides d'émotions, les voyez-vous, ces quarante ou cinquante gaillards dont les yeux comme autant de mitrailleuses sont braqués sur le maître ? Ils suivent aujourd'hui le récit animé des exploits de quelque Duguesclin, ou le résumé de la vie de Corneille ; que ne pourrait-on, demain, leur expliquer les différentes transformations qu'a subies l'œuvre du moine de Pomponne ?

Pour mettre sur le même pied : musique, histoire, géographie, etc., que faut-il ? — En parler à l'enfant dès son entrée à l'école.

Je n'ai pas à discuter le raisonnement de ce père de famille qui répond que son fils *saura gagner sa vie* sans la moindre notion de l'art qui peut le reposer de son labeur journalier. Il ignore, hélas ! ce brave homme, que la vie normale de l'esprit établit celle du corps, que la culture des arts est le plus puissant préservatif des erreurs que peut commettre l'adolescent, que l'observation rigoureuse d'un règlement d'association lyrique donne la mesure exacte de la conduite que se trace un jeune homme dans le monde.

On pourrait à l'infini multiplier les exemples. L'enfant du peuple vit presque entièrement en dehors de la surveillance de ses parents. Après l'école, l'orphéon est nécessaire pour combattre les conseils pernicieux de l'atelier. Je sais que pas mal d'associations musicales se préoccupent fort peu du but principal dans lequel elles trouvent leur raison d'être ; mais si le but de l'or-

phéon est de former des musiciens, il a aussi celui de former de bons citoyens.

A l'école, l'enseignement de la musique s'impose, et son perfectionnement doit être la constante sollicitude de celui qui a pour mission de le répandre.

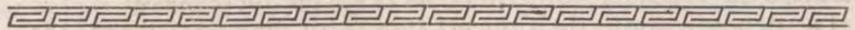
Est-ce à dire qu'il faille exiger de nouveaux sacrifices des municipalités dont le budget supporte déjà de lourdes charges ?

— Un professeur de chant consacrant deux heures par semaine à une école peut obtenir de sérieux résultats s'il distribue son temps avec méthode.

Un récent décret du ministre de l'instruction publique prescrit l'enseignement du chant dans les écoles primaires. Un grand pas est fait. C'est pour faciliter l'exécution du programme tracé par cet arrêté que je suis heureux de communiquer mes vues à qui désirera en faire son profit.

François SARRE.

(A suivre.)



LA MUSIQUE A L'ÉCOLE (suite).

Le tableau noir peut encore être utilisé pour faciliter l'étude élémentaire des notes à l'aide des chiffres (système Galin-Paris-Chevé).

Représenter les sept degrés de la gamme, par des chiffres correspondants est, en effet, un moyen dont la clarté séduit l'enfant.

Sans être partisan de l'adoption exclusive de la méthode qui propose ce système, je ne veux point repousser de parti pris les avantages qu'elle offre parfois comme on le verra plus loin à propos de l'altération.

En un mot, le tableau noir peut rendre les plus grands services au maître qui sait y multiplier les exemples sur lesquels il est souvent nécessaire d'insister.

Des chants avec paroles. — Ce qui est à dire sur ce sujet est d'autant plus facile que chacun a pu se rendre compte de l'efficacité de cet enseignement essentiellement récréatif.

Le chant avec paroles est en quelque sorte pour l'enfant la récompense de son application et le dédommagement des efforts qu'il a faits pour pénétrer les détails arides qu'inévitablement les mathématiques musicales présentent parfois.

Les recueils de chants publiés sont pour le moins aussi nombreux que les solfèges. Je signalerai cependant certaine publication de ce genre dont l'application promet de grands avantages. Ce sont : *Les chants de l'école*, composés ou choisis par Danhauger, collection de couplets charmants tout-à-fait recommandable aux classes élémentaires ; le *Manuel musical des écoles*, par Gauthier, recueil de choix à deux et trois voix extraits des œuvres des meilleurs auteurs ; *les chants de l'école* par Mouzin et Linden, recueil de chants à une deux et trois voix divisé en trois parties de forces différentes, ouvrages que je signale à cause de sa disposition tout à fait pratique et de la modicité de son prix.

On pourrait aussi utiliser aux leçons de musique les chants destinés à accompagner les exercices de gymnastique. Je me fais un véritable plaisir de recommander à ce propos les *Chants pour la gymnastique*, paroles de Marc Thézéloup, musique de Achille Dupont. Ce recueil se recommande à la fois par la façon énergique et toute française dont chaque mélodie est tournée et par le soin tout particulier que l'auteur des paroles a mis à l'exécution de ses sujets. Ces chants sont en même temps très faciles et tout à fait dans les goûts de l'enfant.

Evidemment, beaucoup d'autres ouvrages sont dignes de remarque ; mais le plus souvent leur prix les rend inabordables à la généralité des élèves. Ensuite, il n'est pas question ici des chœurs dont l'exécution soignée nécessiterait un trop grand nombre de répétitions.

Une erreur qui pour être très répandue n'en est pas moins grave, c'est le but unique de distraction qu'on se propose en faisant interpréter en classe des chants avec paroles. Il s'en suit que la manière dont ils sont appris est presque toujours défectueuse. Ces exercices ne doivent point être une simple distraction, mais un délassement instructif.

Tout d'abord, avant d'appliquer les paroles, il faudra procéder à l'assise de l'intonation en chantant une ou plusieurs fois la gamme suivie de la formule dont il est parlé plus loin dans le ton où est écrit le morceau à exécuter. Le professeur devra transposer gamme et formule s'il s'agit de cours élémentaire, les élèves de ce cours ne devant pas dépasser l'étude du ton d'ut ; mais dans les cours moyen et supérieur où l'élève doit sans cesse se rendre compte de la tonalité dans laquelle il chante, on fera gamme et formule dans le ton réel. Cette préparation se fait avec une très grande rapidité quand l'habitude en est prise.

S'il s'agit de cours élémentaire, les élèves, avant d'appliquer les paroles devront encore pendant un instant battre la mesure à l'aide du bras droit et dans le mouvement qui leur aura été indiqué en vue de l'exécution du morceau ; ils commenceront le chant sur un signe du professeur sans arrêter le battement de la mesure. Ce mode d'exécution est très favorable au développement du rythme dans l'intelligence des plus jeunes élèves. S'il s'agit des cours où le solfège est assez avancé, l'application des paroles sera toujours précédée de la lecture rythmée et de la solnisation ; mais là aussi les chants seront exécutés avec la mesure battue.

C'est avec le plus grand soin qu'il faut en classe diriger l'exécution des chants avec paroles. D'ordinaire, aussitôt que les enfants livrés à eux-mêmes possèdent quelque assurance ils y vont d'un entrain qui les laisse ne tenir aucun compte des limites de la voix, l'effet est désastreux quand, engagée dans cette course frénétique, la meute ne s'arrête qu'exténuée et après avoir chevauché à travers pas mal de degrés d'une gamme des plus chromatiques.

Le résultat sera bien différent si le maître utilise ce moment d'enthousiasme pour *poser* définitivement les limites de la force que ses chanteurs ne devront jamais dépasser. C'est au moment où l'émission de la voix se produit avec assurance qu'il faudrait implanter une tradition et étudier le mécanisme de la voix de poitrine et de la voix de tête.

Il serait imprudent de laisser une classe chanter trop longtemps. De légers repos permettront au maître d'expliquer le sens des mots qu'ils supposeraient être resté obscur à l'intelligence de la plupart de ses élèves. Une pointe de bonne humeur placée là produit toujours le meilleur effet.

L'application de différents couplets sous une même mélodie est parfois très vicieux. Le maître, pour obtenir une bonne prosodie est souvent obligé d'altérer certains rythmes. Il faut éviter en général de faire tomber une finale muette sur un temps fort, de laisser à une note longue une syllabe brève, à une note brève une syllabe longue, etc. En un mot, l'étude du chant ne doit jamais nuire à l'application des principes de la bonne prononciation.

FRANÇOIS SARRE.

(A suivre)

LA MUSIQUE A L'ÉCOLE (suite).

Avant d'aborder le sujet important de la calligraphie musicale je crois nécessaire de dire un mot des effets que produirait un mode d'enseignement rationnel dont cette branche est la base.

Puisque de l'avis de tous la musique est aujourd'hui une langue indispensable, c'est donc comme telle qu'elle doit être enseignée en classe.

N'est-il pas déplorable, à une époque où dans toute science l'œil humain est entré si profondément, d'avoir à constater que la musique est encore parlée de la façon la plus... primitive?

Eh quoi! il est même des savants qui l'aiment et qui ne la comprennent pas!

Il est bon d'ajouter que si le médecin distingué (le charme des muses ne peut-il que troubler l'austère vertu des disciples d'Esculape!...) n'a jamais appris à analyser la mélodie qu'il fredonne et dont le rayon furtif vient parfois l'égayer dans un moment de repos, on ne peut lui en faire un crime: c'est dans l'école qu'il faut donner à l'enseignement musical la place qui lui est due.

La musique est une langue vivante qu'il faut cesser d'enseigner à l'état de langue-morte pour la rendre familière à

l'homme dont la conduite fut tracée par les leçons de l'école populaire comme à celui qui met à profit l'éducation qu'il puise au pensionnat ou au lycée.

Si cette langue était universellement comprise nous n'aurions plus la douleur d'assister à l'indifférence de certains gens dont l'influence ou la fortune devrait sans cesse encourager son perfectionnement.

L'étude des règles grammaticales de la musique est possible et coordonnée au même degré que celle de toute autre langue.

N'est-ce pas dans un accouplement de mots heureux que le poète exécute le tableau qu'il a rêvé à l'instar du compositeur qui procède de la même façon sur sa palette sonore?

Le discours musical n'est-il pas composé de phrases où l'orthographe élémentaire est on ne peut mieux arrêtée?

On pourrait dire aussi que la phrase musicale est, elle-même composée de sept notes ayant tout un rôle aussi précis que l'est celui des dix mots de la langue française, que l'application de la ponctuation musicale n'est pas plus difficile que celle de tout autre idiôme, etc., etc.

Si la musique était enseignée à l'enfant par les moyens gradués appliqués aux autres branches de l'instruction élémentaire en quelques années nos mœurs s'en ressentiraient avantageusement.

Je n'exagère pas: apprenons en classe à chanter avec goût, à lire avec la même facilité l'œuvre lyrique et l'histoire de France, à composer correctement une mélodie, à distinguer le beau du vulgaire et à le faire aimer, le café concert où l'on gueule, le théâtre déclassé où l'on ne voit et n'entend que des insanités seront peu à peu délaissés de leurs habitués qui chercheront ailleurs satisfaction à des goûts plus épurés; la boutique du marchand de vin qui retentit des accents les plus sauvages sera en peu de temps remplacée par l'orphéon, et quand, parfois, dans la rue, des cœurs expansifs vous rendront témoin de leur bonne humeur, peut-être ne le feront-ils plus en vous écorchant les oreilles.

De la méthode de calligraphie musicale. — Nul moyen n'est plus indispensable à l'enfant pour aider sa mémoire que l'écriture ou la reproduction par lui-même de ce qu'il apprend.

Il a pourtant semblé, jusqu'à présent que cette question on ne peut plus grave n'était qu'une puérilité, et, ô dérision! on continue à faire reproduire à l'élève des phrases entières en dépit de tout principe, avant de lui avoir appris à former les signes élémentaires.

Aussi, qu'arrive-t-il, aux leçons de copie? L'élève imitant tant bien que mal les signes adoptés par l'imprimeur ne présente à son professeur (généralement peu convaincu en cette matière) qu'un essai des plus fantaisistes.

Malgré le désir qu'il en a souvent, le maître reste impuissant à combattre le mal occasionné par cette manière d'enseigner la musique qui n'aboutit qu'à dégouter la plupart des élèves.

Il en serait tout autrement si dès son entrée à l'école, l'enfant s'exerçait à la formation graduée des signes de la notation musicale. Il obtiendrait en peu de temps la facilité d'assimiler la reproduction de la phrase musicale à celle de toute autre langue.

Convaincu de l'importance de cette lacune à combler, le signataire de ces lignes vient de publier une méthode ayant pour titre: « Principes de calligraphie musicale », en cinq cahiers à 20 centimes, en vente à Paris, chez C. Bazin et Cie., libraires, 174, rue Saint Jacques, et chez L. et Th. Jouve, éditeurs de musique, 16, rue de la Tour des Dames.

Cet ouvrage, qui présente la physionomie du cahier d'écriture ordinaire, peut, au besoin, servir de méthode de musique aux écoles privées de professeurs spéciaux. Du reste, son application se recommande plus particulièrement au maître de classe qu'au professeur de musique, car il a été conçu en vue de l'exécution du programme dont il est parlé au premier article de cette étude et qui prescrit à tous les degrés de l'enseignement primaire l'application de la « dictée écrite ».

Il est dit à la première page de ces « Principes » que l'enfant doit lire ce qu'il écrit. Après l'étude des signes les plus élémentaires, le modèle de chaque page se compose de quelques mesures formant une phrase à rythmes et intonations gradués que les élèves devront lire et chanter simultanément avant de procéder à la copie.

En quelques minutes l'enfant sait par cœur l'exercice qu'il a à reproduire huit ou dix fois dans la page.

La même marche étant suivie à travers les cinq cahiers, le lecteur peut se rendre compte des résultats qu'on obtiendra à l'aide de ce mode d'enseignement.

III

LA FORMULE

Comme on l'a vu précédemment, l'adoption d'une formule générale est de toute utilité pour « poser la voix » avant l'exécution des chants avec paroles.

La gamme, l'accord parfait et l'accord de septième de dominante suivi de sa résolution formeront, seuls, cet exercice, journalier qu'il ne faut pas compliquer. Son exécution se fera lentement, sans forcer la voix et sans le secours d'aucun rythme.

Dès le commencement de l'année, la formule doit être apprise par cœur au cours élémentaire, tandis qu'aux classes plus avancées il sera nécessaire d'expliquer la fonction tonale de chacune des notes qu'on y rencontre.

FRANÇOIS SARRÉ

(à suivre)

LA MUSIQUE A L'ÉCOLE

(Suite.)

IV

DISTRIBUTION DU TEMPS

Après l'énumération des moyens à adopter pour obtenir la distribution rationnelle de l'enseignement musical, il faut, sous peine de n'être plus pratique, rendre facile leur application dans l'espace de temps que ne peut dépasser le maître de musique (deux heures par semaine ordinairement.)

Dans l'arrêté de M. le ministre de l'instruction publique du 23 juillet 1883 les études du chant sont divisées en trois cours ayant chacun son programme tracé.

L'exécution de ce programme ne sera rendue possible au professeur de musique qu'à ces deux conditions :

1° S'assurer du concours du chef d'institution ou directeur d'école et de son personnel enseignant pour obtenir dans chacun des trois cours deux heures de musique par semaine ;

2° Dresser pour chaque classe un *tableau horaire* où toutes les matières à enseigner dans l'année seront classées et distribuées par mois.

Je conseille aux maîtres de fixer d'avance dans leur tableau horaire les étapes à parcourir dans la méthode et aux tableaux, en réservant toujours la dernière leçon du mois à la récapitulation et aux récompenses mensuelles.

L'adoption du tableau horaire offre ceci de particulièrement avantageux que l'enseignement musical se donnera avec une régularité dont le professeur ne risquera jamais de s'écarter. De son côté, le maître de classe, participant pour une large part à cet enseignement, aura la facilité de préparer d'avance la leçon qui lui incombe.

Il serait bon de disposer de la façon suivante les deux leçons de la semaine en admettant, bien entendu, que l'heure arrêtée sera la même pour les trois cours.

PREMIÈRE LEÇON DE LA SEMAINE

Cours élémentaire

20 minutes. — Par le professeur de musique : Étude élémentaire des notes à l'aide des cinq doigts de la main ou au tableau, exercices sim-

ples d'intonation avec ou sans rythmes, explications s'il y a lieu.

40 minutes. — Sous la surveillance du maître de classe : Copie d'une page des *Principes de calligraphie musicale* précédée de la lecture ou d'une explication touchant l'emploi des signes que les élèves ont à reproduire, distribution rapide des bons points par ordre de mérite, exécution d'un chant avec paroles précédemment étudié si on en a le temps.

60 minutes.

Cours moyen

20 minutes. — Sous la surveillance du maître de classe : Copie d'une page des *Principes de calligraphie musicale* précédée de la lecture rythmée puis chantée, distribution rapide de bons points par ordre de mérite.

20 minutes. — Par le professeur de musique : Exercices au tableau ou dans la méthode avec ou sans rythmes et avec ou sans intonation, explication s'il y a lieu.

20 minutes. — Par le maître de classe ou un moniteur : Préparation de la leçon prochaine au tableau et dans la méthode.

60 minutes.

Cours supérieur

20 minutes. — Sous la surveillance du maître de classe : Copie d'une page des *Principes de calligraphie musicale* précédée de la lecture rythmée puis chantée, distribution rapide de bons points par ordre de mérite.

20 minutes. — Par un moniteur : Préparation au tableau et dans la méthode de l'exercice indiqué à la dernière leçon.

20 minutes. — Par le professeur de musique : Exécution soignée au tableau et dans la méthode d'exercices rythmés et chantés, explication s'il y a lieu.

60 minutes.

DEUXIÈME LEÇON DE LA SEMAINE

Cours élémentaire

20 minutes. — Par le professeur de musique : Exécution de chants avec paroles précédée de la formule type (ut majeur ou la mineur) transposée en vue du chant à interpréter.

40 minutes. — Sous la surveillance du maître de classe : Copie d'une page des *Principes de calligraphie musicale* préparée comme à la première leçon, distribution rapide de bons points par ordre de mérite, exécution d'un chant précédemment étudié si on en a le temps.

60 minutes.

Cours moyen

20 minutes. — Sous la surveillance du maître de classe : Copie d'une page des *Principes de calligraphie musicale* préparée comme à la première leçon, distribution rapide de bons points par ordre de mérite.

20 minutes. — Par le professeur de musique : Exécution soignée de chants avec paroles précédée de la formule dans le ton réel du morceau.

20 minutes. — Sous la direction du maître de classe : Continuation du chant avec paroles entrecoupé d'explications sur le sujet traité.

60 minutes.

Cours supérieur

20 minutes. — Sous la surveillance du maître de classe : Copie d'une page des *Principes de calligraphie musicale* préparée comme à la première leçon, distribution rapide de bons points par ordre de mérite.

20 minutes. — Par un moniteur : Préparation par la lecture rythmée du chant avec paroles indiqué à la dernière leçon.

20 minutes. — Par le professeur de musique : Exécution soignée d'un chant avec paroles précédée de la formule dans le ton réel du morceau.

60 minutes.

La dictée orale ou écrite que ne mentionne pas ce plan général de l'année sera prévue par le tableau horaire qui devra régler tous les détails. Du reste, l'infinité des combinaisons auxquelles se prête l'usage des *Principes de calligraphie musicale* permettra au maître d'en tirer à ce point de vue les plus grands avantages. Je n'insiste pas; il suffira à tout praticien d'y réfléchir quelque peu pour s'en rendre compte.

Cette distribution du temps, comme on le voit, permettra aussi au professeur de musique, passant d'une classe à l'autre, d'appliquer en une heure et avec la plus grande facilité les prescriptions du tableau horaire qu'il aura lui-même tracé d'avance.

De son côté, le maître de classe, procédant avec cet ordre qui lui est familier, trouvera un véritable délassément à appliquer le programme bien arrêté d'une matière dont l'étude lui plaît généralement.

Indépendamment des attributions qu'il s'est réparties dans la distribution générale du temps, le professeur de musique devra évidemment s'assurer de la progression régulière de toutes les branches de l'enseignement musical de l'école dont il est seul du reste à avoir la responsabilité.

(A suivre.)

François SARRE.

LA MUSIQUE A L'ÉCOLE

(Suite.)

V

A TRAVERS LES DOMAINES DE LA ROUTINE

Comment s'expliquer la lenteur des réformes dont chacun devrait désirer la réalisation pour faciliter l'enseignement musical?

Le parler de nos pères a subi à travers les siècles des modifications sans nombre pour arriver à la perfection des temps modernes.

La langue musicale n'a pas fait les mêmes progrès : contradictions, non-sens, mots inutiles pullulent encore dans nos méthodes.

Si cet état de choses n'a pas d'excuses, je me hâte de dire qu'on en trouvera la raison d'être en considérant : 1° que les lois grammaticales et définitives (?) de la science harmonique ne sont, après tout, posées que depuis peu de temps ; 2° que le perfectionnement de l'art apporté par les maîtres n'a été tenté le plus souvent qu'en vue du mécanisme de certains instruments ou de l'augmentation des moyens offerts au compositeur ; 3° que la phrase musicale pour être bien comprise a besoin du concours des termes de la langue familière au commerce de la vie et que le plus grand nombre de ces termes a perdu à travers le temps sa signification primitive.

En un mot, les réformateurs qui se sont succédés, visant les sommets les plus élevés de la science, se sont, pour la plupart, fort peu préoccupés des détails qui doivent mettre à la portée de toutes les intelligences un langage primitivement réservé à un petit nombre d'initiés.

Certes, sous son double aspect d'art et de science, la musique ne dévoilera jamais le sens profond de son discours qu'à celui qui voudra bien se donner la peine de le pénétrer ; mais, encore une fois, je suis convaincu que si on mettait un peu d'ordre dans les termes employés pour la rendre intelligible on ferait faire un grand pas à sa vulgarisation.

Il est bien entendu que le but de cette étude ne touche point au domaine de l'instruction supérieure.

Le professeurs de mérite, Dieu merci ! sont en assez grand nombre dans notre pays pour diriger dans la carrière artistique le jeune homme qui, à sa sortie de l'école désire s'y consacrer exclusivement.

Donc, mettre un peu de clarté dans l'enseignement musical élémentaire pour rendre en classe son application plus facile, voilà tout modestement ce que je me suis proposé dès le début.

Quel respect, quelle confiance peut avoir en la logique de son maître l'élève auquel on dit qu'il faut appeler double croche une valeur qui en réalité n'est qu'une demi-croche ? Qu'on appelle mesures simples celles qu'on désigne par ces fractions : $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, etc., dont le rythme peut-être parfois très compliqué ? qu'on appelle mesures composées celles qu'il faudrait se contenter d'appeler mesures à temps ternaires ? qu'il est dans l'usage de dire : mesure à deux-quatre, au lieu de mesure à deux-quarts, etc., etc.

Je n'en finirais pas si je prenais à tâche de signaler tous les barbarismes de cette langue dont l'expression reste par-

tout et toujours si puissante en dépit des imperfections de son enseignement.

Mieux vaut être pratique et donner de la précision aux réformes que je considère comme indispensables.

De l'unité. — Le temps, qui dans notre système de notation musicale est tour à tour représenté par des valeurs différentes, peut-il nous faire croire par là ce système? Je suis loin de l'affirmer. Cependant, puisque ce mode, aussi vicieux qu'il puisse être, est universellement en usage et qu'il menace de se compliquer encore davantage si on en juge par les exemples que nous donnent chaque jour les partitions de l'école moderne, il est prudent, ce me semble, de poser définitivement une règle invariable qui reliera à un même principe tous les cas qui égarent la plupart des théoriciens.

Dans les mathématiques musicales il ne doit point être question d'autre unité que de celle représentée par la ronde. Si le temps était considéré comme unité, les valeurs qui tour à tour le représentent jetteraient le désarroi dans les jeunes intelligences. Du reste, le mot unité porte avec lui un sens absolu qu'on ne peut altérer.

En effet, est-il avantageux de maintenir, comme il arrive souvent, pendant un certain nombre d'années chez l'enfant la conviction que la noire seule est l'unité du temps, quand, en réalité, cette valeur ne joue ce rôle que dans un nombre restreint de mesures?

Qu'arrivera-t-il, si dès le début de ses études, l'élève s'habitue à ne considérer la musique que sous cet aspect? — Quand se présentera l'étude des mesures très usitées à $3/8$, $6/8$, $9/8$, $12/8$ et $2/2$, il lui faudra se livrer à un travail de mémoire beaucoup plus pénible que ne l'eût été l'acquisition complète de la loi mathématique qui régit la valeur du temps dans les différents rythmes. Cette marche vicieuse a pour résultat de laisser en classe la plus grande incertitude sur une question qu'il est au contraire important de préciser et de créer des difficultés là où la règle générale est des plus simples.

En face des fractions qui déterminent la mesure, il ne faut jamais perdre de vue que c'est la ronde (seule unité) qui est sous-entendue.

Ceci une fois bien établi, pour être correct il serait logique de dire : mesure à trois huitièmes ($3/8$), au lieu de : mesure à trois-huit (valeur du temps représentée par la croche); mesure à deux quarts ($2/4$), au lieu de : mesure à deux-quatre (valeur du temps représentée par la noire); mesure à six huitièmes ($6/8$), au lieu de : mesure à six huit (valeur du temps représentée par la noire pointée); mesure à deux demis ($2/2$), au lieu de : mesure à deux-deux (valeur du temps représentée par la blanche), et ainsi de suite pour les autres indications de mesure.

Des mesures simples et composées. — Quelle raison suffisante peut-on donner pour prouver qu'une mesure à $4/4$ malgré tous les rythmes compliqués qu'elle peut contenir doit être appelée simple?

Est-ce parce que le temps d'une mesure peut se diviser en trois parties égales que cette mesure est plus ou moins composée qu'une autre?

Certaines méthodes parlent même de mesures ternaires dont les temps sont binaires, de mesures binaires dont les temps sont ternaires, etc.

Assurément, en théorie leur raisonnement est fondé; mais, de grâce! que de complications pour ces jeunes impatientes qui aimeraient bien mieux chanter la plus vulgaire mélodie que vous entendrez faire de si savants discours!

Évitons les complications inutiles. L'enfant veut se rendre compte de tout; il raille ce qu'il ne comprend pas.

Je suis heureux de constater que cette manière de voir était aussi celle de Fétis quand il disait à propos de ce même

sujet: « Je suis persuadé que les sciences les mieux faites « sont celles qu'on parvient à réduire à un petit nombre de « lois générales, »

Les mesures ordinairement appelées simples et dont le temps peut se diviser en deux parties égales sont des *mesures à temps binaires*. Les mesures dont le temps peut se diviser en trois parties égales, improprement appelées mesures composées, sont des *mesures à temps ternaires*. Et voilà tout.

Les différentes mesures ne devront être classées que sous ces deux titres généraux.

Voix de tête et voix de poitrine. — Chacun sait que la voix humaine est divisée en deux registres; mais ce que tout le monde ne sait pas c'est le moyen de les limiter pour s'en servir avec aisance. J'ai vu souvent commettre les plus graves erreurs par des musiciens distingués qui, dans l'enseignement du chant étaient pourtant d'une incompétence notoire.

Les études que tout maître est tenu de faire pour enseigner le chant dans l'école ne sont ni longues ni pénibles, cependant faut-il vouloir s'en donner la peine.

Certaines méthodes traitant de la voix d'enfant (beaucoup trouvent plus court de n'en pas parler du tout) donnent *fa* (1^{er} interligne de la clé de sol) comme note grave de la voix de tête ou fausset; d'autres fixent son point de départ une quarte plus haut.

L'expérience que j'en ai faite me force à dire qu'aucune de ces méthodes ne saurait donner une règle infranchissable, car les limites de la voix de tête et de la voix de poitrine sont variables.

L'emploi judicieux de l'un de ces deux registres selon les différents cas est précisément ce qui constitue le mérite du chanteur ou du professeur.

Un passage pour être chanté avec force réclame souvent l'élargissement du domaine de la voix de poitrine; tandis qu'au contraire pour obtenir l'extrême douceur on est parfois obligé de descendre les limites de la voix de tête.

Mais enfin, en adoptant comme moyen-terme la nuance *mezzo forte* on doit exercer les garçons à chanter en voix de poitrine le premier tétracorde de la gamme d'ut (do ré mi fa) et le second (sol la si do) en voix de tête. Les filles doivent faire cet exercice dans les mêmes conditions un ton plus haut (ton de ré).

En tout cas, le trop d'étendue de la voix de tête n'aura toujours pour conséquence que de priver d'énergie certains accents qui en réclament; mais l'abus de la voix de poitrine produit les effets les plus désastreux.

On rendra frappante pour les enfants la différence des deux registres de la voix en exagérant (pendant quelques exercices seulement) la force des notes graves et la douceur des notes aiguës.

L'exécution de la gamme de l'un des deux tons cités plus haut offre, à ce point de vue, les plus grands avantages.

(A suivre.)

François SARRE.

LA MUSIQUE A L'ÉCOLE

(Suite.)

Du dièse et du bémol. — La plus sérieuse difficulté que dans le courant de ses études le musicien ait à combattre est assurément l'intonation. Il semble au premier abord que cette question ne touche qu'à l'art de chanter. C'est une erreur. L'instrumentiste, qui doit sans cesse *prétendre* les intervalles qu'il exécute, ne le fait avec assurance que s'il y a été préparé par des exercices d'intonation.

Dans la solmisation actuelle les différents sons de la gamme chromatique ont-ils pour interprètes des syllabes les désignant exactement? — Non.

Cette lacune est une de ces entraves qui nuisent encore à la vulgarisation de la musique.

Quand le chanteur possède quelque assurance dans l'intonation des différents intervalles du ton d'ut, vouloir modifier par quelques démonstrations cet ordre déjà établi au prix d'un travail de plusieurs années, c'est être d'une inconséquence flagrante.

Ceci est si vrai que la plupart des élèves sortis des meilleures écoles primaires ou autres où l'on enseigne le chant sont incapables de déchiffrer la plus simple mélodie si elle contient quelques malencontreux dièses ou bémols.

Cette question de la solmisation moderne est des plus graves. Il serait plus sage de ne pas l'aborder que de la traiter superficiellement car je considère qu'il est absolument inutile de s'apitoyer sur un mal quand on n'a pour le combattre aucun remède efficace.

Notre solmisation est incomplète.

Si nous jettons les yeux vers les différentes époques où la notation musicale moderne a pris sa source nous constaterons tout d'abord que le système hexacordal appliqué par Guido et dont il passe pour être l'inventeur (onzième siècle) trouvait précisément sa raison d'être dans l'existence de la *corde mobile* des modes du plain-chant à laquelle on s'est longtemps refusé à donner un nom en raison même de sa mobilité.

Il ressort clairement de la méthode du savant bénédictin que chaque son de la gamme doit avoir une syllabe le représentant exclusivement.

A cette époque, quand l'emploi du septième degré était indispensable on se livrait, par le système des nuances, à une transposition qui avait pour effet de compliquer regrettablement la solmisation et de rendre impossible l'adoption d'un diapason normal.

Je crois donc être de l'avis général en disant que le peu de progrès que l'enseignement musical populaire a fait pendant tout le moyen-âge vient surtout de l'absence des deux syllabes que réclamaient le *si* naturel et le *si* bémol.

Plusieurs siècles s'étaient écoulés quand, préoccupés de cette lacune à combler, Hubert Waelrant (1547), Van de Putte (1599), Pierre d'Urena (1620), etc. proposèrent tour à tour des systèmes de solmisation qui n'eurent point de succès, mais qui tendaient tous au même but : donner à chaque son de la gamme une syllabe lui correspondant et supprimer le système des nuances.

Cette levée de boucliers dut être pour quelque chose dans l'éclosion de la méthode d'Anselme de Flandre (1622) qui le premier donna au septième degré de la gamme la syllabe *si* dont nous nous servons aujourd'hui.

La méthode d'Anselme eut ses détracteurs comme en aura toujours le chercheur infatigable qui fait fi de la routine et qui n'obéit qu'à sa conscience ; mais elle prévalut en dépit

des plus vives attaques et fut la source d'une transformation salubre dans l'enseignement musical.

Ce n'est pas tout. A l'époque dont il est ici question le genre chromatique moderne n'était pas encore en usage malgré les découvertes de Marchetto de Padoue (treizième siècle) et les productions étonnantes de Claude Monteverde. La musique et le plain-chant ne faisaient pour ainsi dire qu'un, et, comme je l'ai dit plus haut, la septième note de la gamme était la seule qui, pour satisfaire à la loi tonale des tétracordes des modes grecs, fut soumise à une altération descendante.

Anselme ne dut donc se préoccuper que de l'existence d'une seule corde mobile. C'est ce qu'il fit en mettant sur le pied d'égalité importance le *si* naturel et le *si* bémol, car il donna à ce dernier la syllabe *bo* pour le distinguer du *si* bécarre.

M. Stephen Morelot, dans son remarquable article sur la solmisation (*Revue de la musique*, t. III), dit, à ce propos : « L'idée de distinguer par des syllabes différentes les fonctions diverses du septième degré, selon qu'il était affecté du bécarre ou du bémol, est presque aussi ancienne que l'addition même d'une nouvelle syllabe à celles qui formaient l'ancien hexacorde. »

En principe, la distinction qu'a voulu établir Anselme de Flandre a été respectée par les auteurs qui, trouvant que la syllabe *bo* ne rappelait pas suffisamment le *si*, l'ont remplacée par la syllabe *sa* et ensuite par *za*.

C'est cette dernière appellation qui dans un grand nombre de classes de plain-chant sert de nos jours à désigner le *si* bémol.

La gamme primitive, composée de six notes seulement, fut donc complétée par l'adjonction du *si* et du *za*. « L'addition de ces deux syllabes pouvait suffire dans le plain-chant, mais non dans la musique moderne, où tous les degrés de l'échelle sont mobilisés par les dièses et les bémols dont chacun d'eux peut être affecté. »

Tout porte à supposer que si Anselme et les propagateurs de sa méthode avaient eu à se préoccuper de la solmisation rationnelle du genre chromatique moderne ils eussent procédé à l'égard de tous les degrés de la gamme comme ils le firent pour la corde mobile des modes du plain-chant en donnant à la note altérée un nom qui la distinguerait de la note naturelle.

Je ne veux pas imiter indéfiniment sur les défauts que présente un mode de solmisation qui a été l'objet des plus vives critiques de Jean-Jacques Rousseau et de bien d'autres. La méthode actuelle mérite certainement mieux que toute autre l'épithète de *monstrueuse* qui a été appliquée à celle des nuances.

Il me suffit de dire, avec l'auteur cité ci-dessus, que « si la solmisation n'est qu'une nomenclature abrégée des sons qui entrent dans le système musical, cette nomenclature doit être complète; et elle ne saurait l'être sans présenter une dénomination spéciale pour chacun des degrés de l'échelle, soit diatoniques, soit chromatiques, qui tous sont appelés à jouer un rôle dans notre musique. Or, les premiers seulement sont représentés dans la solmisation actuelle, créée à une époque où le genre diatonique était seul en usage. De nos jours, au contraire, où la musique tend à accroître sans cesse la fréquence des changements de ton, à mettre en rapport des sons appartenant à des gammes diverses, il serait logique de représenter par des syllabes toutes les notes de la gamme, soit naturelles, soit accidentelles. »

Quelques professeurs de notre siècle se sont préoccupés de cette question importante. Choron créa un système de solmisation chromatique qui n'eut pas beaucoup de succès. Emile Chevê dans sa *Méthode élémentaire de musique vocale* donne

aux sept dièses les syllabes suivantes dans l'ordre de la gamme : *Tè, ré, mè, fè, jè, lè, sè*.

Je me permettrai de dire, à propos de ce système : 1° que le choix de la voyelle *è* (accent grave) n'est pas heureux en ce qu'elle est la seule de notre langue qui force la bouche à s'ouvrir démesurément et d'une façon généralement défectueuse pour l'émission du son; 2° que la confusion du *ré* naturel et du *ré* (dièse) sera fréquente dans certaines contrées où la prononciation du français n'est pas toujours sans reproches; 3° que la raison donnée pour la conservation de la syllabe *ut* (*tè*) est anéantie par l'avantage qu'on a à prononcer *do* appuyé d'une consonne comme toutes les autres notes.

Cette même méthode donne aux bémols les syllabes suivantes : *Teu, reu; meu, feu. jeu, leu, seu*.

Si nous cherchons le principe de ce procédé ingénieux nous remarquerons que son inventeur a voulu dans la désignation des notes altérées : 1° conserver autant que possible la consonne d'appui de chaque syllabe de la gamme naturelle; 2° éviter la confusion du *sol* et du *si* en substituant *j* à *s* pour le *sol*; 3° donner à l'*ut* la consonne d'appui qu'il lui refuse dans la gamme naturelle.

Précisons. Considérant que la consonne *z* sert d'appui depuis plusieurs siècles à la syllabe *za* qui désigne le *si* bémol il eut été, je crois, plus simple de l'utiliser dans un système rendu complet. Ce point de départ eut permis de conserver au *sol* altéré sa consonne primitive. En second lieu, la voyelle *è* (accent grave) étant défectueuse on peut la remplacer par *é* (accent aigu); la confusion du *ré* naturel et du *ré* dièse serait évitée par la substitution de la voyelle *a* à la *é*. Puis enfin, la syllabe *do* étant préférable à la syllabe *ut* le *d* servira toujours d'appui à cette note altérée.

Telles sont probablement les considérations qui ont dû amener M. Paul Charreire (1) dans son *Aperçu philosophique sur la musique* (1860, Paris, librairie Tolra et Haton) à constituer ainsi la gamme chromatique ascendante : *do, dé, ré, ra, mi, fa, fè, sol, sé, la, lé, si, do* et la gamme chromatique descendante : *do, si, zeu, la, leu, sol, seu, fa, mi, meu, ré, reu, do*.

D'après ce mode de solmisation qui me paraît être le plus rationnel et le plus pratique l'ordre générateur des dièses se traduira ainsi : *fè, dé, sé, ra, lé, mè, zé*. et celui des bémols : *zeu, meu, leu, reu, seu, deu, feu*.

L'expérience a prouvé que cette méthode pouvait donner les meilleurs résultats. M. Charreire, fondateur de cours de chant dans les écoles communales de Limoges (1842), et avec lui les maîtres sortis de son école, en sont le plus vivant témoignage.

Aux professeurs qui m'objecteraient que ce procédé est une complication nouvelle apportée à l'enseignement musical je demanderai s'il est plus pratique de faire usage des tons homonymes auxquels certains auteurs conseillent d'avoir recours pour *tourner* les difficultés d'intonation que présente une armure trop chargée.

(1) M. Paul Charreire, organiste de la cathédrale de Limoges, est l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages de la plus haute valeur. Quelques-uns ont été publiés; mais beaucoup d'autres dont les manuscrits dorment encore dans les cartons devraient avoir vu le jour dans l'intérêt général. Je citerai entre autres ceux que je connais pour y avoir puisé la conviction qui m'anime : *Méthode complète et élémentaire de la musique*, *Principes sur l'exécution et l'harmonisation du chant grégorien* dont l'utilité se fait vivement sentir de nos jours, *Cours complet d'harmonie et de composition*, etc. J'ai de tout temps conservé l'espoir de soulever un jour l'indignation de mes condisciples dissimulés pour obtenir la publication de ces guides qui nous manquent. Fol espoir! notre vieux maître, sans cesse désireux de hâter les progrès de ses élèves par la création de nouveaux moyens, méprisera toujours les détails qui conduisent aujourd'hui à la gloire ou à la fortune.

L'emploi du ton homonyme est souvent insuffisant à simplifier l'armure. De plus, il est impraticable pour l'instrumentiste; et je voudrais bien voir un chanteur ordinaire se servant de ce moyen pour déchiffrer un morceau dans le style moderne où le genre chromatique tient une si large place!

Non. Je suis persuadé que nous ne sommes pas loin du temps où le système de solmisation que je viens d'indiquer sera adopté de tout le monde tant les avantages qu'il présente sont frappants. La routine seule y mettra quelque obstacle.

(A suivre).

François SARRE.

Fleurs des parterres et des plaines

LA MUSIQUE A L'ÉCOLE

(Suite et fin)

VI

CONCLUSION

Quelque discutable que soit l'autorité des opinions personnelles émises dans le courant de ce modeste travail, j'espère que tout lecteur exempt de parti pris y puisera néanmoins cette conviction que l'enseignement de la musique rendu obligatoire de nos jours, gagnerait à être distribué uniformément dans nos écoles, c'est-à-dire dans une marche pédagogique digne des autres branches de l'enseignement primaire.

Cette vérité une fois acceptée, le professeur de musique, qui le plus souvent n'a qu'un temps très limité à consacrer à son école, peut-il *seul* appliquer le programme d'un enseignement divisé en trois cours et dont les prescriptions non équivoques sont sévèrement arrêtées?

La meilleure réponse m'est fournie par l'établissement actuel de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris.

Le maître de classe, dans ces écoles, apporte son concours aux progrès de l'instruction musicale.

Je n'ai jamais appris que cet état de choses fût préjudiciable à l'étude des autres matières du programme scolaire. Je suis persuadé, au contraire, que la leçon de chant bien conduite et placée à propos serait un soulagement pour le maître et les élèves.

J'ai dit que les connaissances de l'instituteur, touchant le caractère de l'enfant, les moyens de le redresser ou de le récompenser, en feraient un puissant auxiliaire du professeur de musique. L'exposé de mes vues a eu surtout pour but de rendre facile la participation de l'instituteur à un enseignement duquel il se désintéresse trop souvent, n'ayant aucun moyen de l'assimiler à sa manière générale de procéder.

En prévision des objections qui pourraient m'être faites, il est important de dire que je ne demande point pour la musique une place plus large dans l'école primaire que celle qui lui est déjà donnée par les prescriptions du programme officiel. C'est au contraire, pour faciliter l'application de l'arrêté ministériel du 23 juillet 1883 que j'ai dû indiquer les moyens de concilier l'état de choses existant avec les ressources budgétaires du plus grand nombre des villes de province.

On m'objectera peut-être encore que tous les membres du corps enseignant ne sont point pourvus du brevet supérieur et que la musique ne figure pas comme matière obligatoire dans l'obtention du brevet élémentaire. Il serait facile de prouver que le dessin a été jusqu'à présent dans le même cas et qu'il n'est pas de classes pourtant où cette étude soit négligée.

Cette dernière objection du reste, tombe d'elle-même devant la récente loi qui fait figurer le solfège dans les épreuves du brevet élémentaire à partir de l'année 1886.

Et puis, enfin, nos écoles normales, où des légions se forment sans cesse, ne sont-elles pas toutes dotées de professeurs de musique? C'est surtout de ce côté qu'il faudrait porter les yeux pour y installer définitivement un enseignement musical rationnel qui ne tarderait pas à donner des fruits.

Je sais bien que le programme déjà tracé est suffisamment complet et qu'il est le même pour tous; c'est l'unité dans l'application résultant de l'insuffisance des méthodes qui là comme ailleurs fait défaut.

Nous voici arrivés au point capital.

Telle réforme qui il y a cinquante ans n'aurait donné que de maigres résultats peut devenir aujourd'hui d'une utilité indiscutable.

Quand la situation de fortune du père de famille lui permet de faire chez lui l'éducation musicale de ses fils, qu'il s'y prenne comme il l'entendra, qu'il accorde sa confiance à qui bon lui semblera, c'est son affaire; mais quand cette éducation se fait à l'école tout père de famille n'a-t-il pas le droit d'espérer que le maître qu'il ne connaît pas et auquel pourtant il confie son enfant est en tout point digne de sa charge.

De quelles garanties peuvent s'entourer actuellement les administrations communales (1) et les chefs d'institutions quelconques désireux d'introduire dans leurs classes des maîtres de musique? Le savoir de ces maîtres ne cessera d'être discuté tant qu'aucun contrôle sérieux ne pourra être établi.

Une réputation est plus ou moins légitimement acquise. Sans entrer dans le détail des intrigues, souvent plus comiques que redoutables, à l'aide desquelles certains musiciens de province cherchant à persuader qu'en dehors d'eux rien n'est bon dans leur endroit, je dirai que le plus ou moins de bruit répandu dans le public autour d'un nom d'artiste ne saurait être toujours l'écho du réel mérite. J'ajouterai même que le compositeur, le chercheur de combinaisons scientifiques, le savant, en un mot, n'est pas toujours apte à l'enseignement élémentaire. Le penseur profond, le poète célèbre saurait-il diriger les travaux d'une classe à l'égal du plus modeste instituteur?

Dans toute carrière, et notamment dans le professorat, les intelligences les plus hardies comme les plus souples sont tenues

(1) Il y a lieu de faire une réserve pour la ville de Paris. Les professeurs de musique des écoles communales de la capitale ne peuvent exercer sans être munis d'un certificat d'aptitude à l'enseignement du chant.

de se familiariser avec une marche déjà suivie, car tout enseignement classique pour être profitable doit être distribué avec uniformité. L'enseignement de la musique à l'école ne saurait échapper à cette nécessité.

Le progrès constant de l'instruction musicale dans notre pays fait un devoir au gouvernement de prendre l'initiative de l'établissement d'une vaste institution qui aurait pour double but de poser définitivement les bases d'un enseignement musical à appliquer dans toutes nos écoles primaires et de familiariser avec cet enseignement des professeurs destinés à le répandre.

La création de cours spéciaux dans notre Conservatoire national et dans toutes ses succursales de province serait le plus prompt moyen d'arriver à la solution de cette importante question.

Chaque conservatoire aurait sa région à l'instar des académies universitaires. Un directeur général et sous lui des inspecteurs départementaux veilleraient au maintien des traditions établies partout, et, enfin, des brevets de capacité donneraient, selon leur degré, le droit d'enseigner la musique dans les écoles de centres plus ou moins importants.

Des conférences périodiques entre les professeurs de musique de la même région permettraient d'établir d'un commun accord sur des bases sérieuses et définitives, notre système de notation et de solmisation comme aussi de débarrasser progressivement de nos méthodes ces erreurs grossières, ces non-sens, ces termes impropres ou inutiles dont le fatras fait le plus souvent disparaître toute clarté dans l'exposition du plus simple principe. Seuls les praticiens qui du doigt touchent la plaie, sont capables de la guérir. Leur groupement produirait, à ce point de vue, les effets les plus rapides.

De la similitude du mode appliqué par l'académie universitaire et l'académie de musique, résulterait une entente parfaite entre l'instituteur et le professeur de chant qui, procédant tous les deux de la même manière, s'aideraient mutuellement.

J'ose affirmer que là seulement se trouve la possibilité d'une réforme salutaire dans l'enseignement musical.

Je ne dispose pas ici de la place nécessaire à l'énumération détaillée des conséquences que pourrait avoir la création d'académie de musique rayonnant sur tous les points de la France. Qu'il me suffise, après avoir parlé de l'établissement utile de conférences entre les professeurs de musique, de dire que la fondation de cercles lyriques d'instituteurs, serait de la plus grande efficacité.

Entourés des attraits qu'offre le cercle ordinairement, des lieux de réunions où les membres de l'enseignement des villes, des communes, des bourgades voisines trouveraient une saine distraction les jours de congé contribueraient puissamment à consolider et à étendre les connaissances de chacun, car une bibliothèque variée serait, là, mise à profit mieux que partout ailleurs.

J'insiste un peu sur ce point, car je m'étonne que des fondations de ce genre n'aient pas encore été tentées dans tous les chefs-lieux de département en faveur du corps si intéressant des membres de l'enseignement.

Ces associations récréatives, où la supériorité hiérarchique disparaîtrait pour faire place à la camaraderie, élèveraient sensiblement dans l'estime publique le prestige auquel ont droit les instructeurs de la jeunesse.

Le jeune instituteur est, le plus souvent, obligé de vivre en dehors de sa famille. Ses appointements ne lui permettent guère de faire des visites fréquentes au théâtre ou au café qui pourtant restent ses seuls lieux de délassements. Sa compagnie préférée est celle de collègues dont les moments de loisir concordent avec les siens. On voit aussi, en dépit de l'absence de toute association récréative, que l'instituteur s'adonne généralement à la culture d'un instrument de musique quelconque.

Tout cela donne précisément la garantie du succès qu'obtiendrait l'installation du genre d'associations dont je signale la nécessité et dont les différents avantages ne peuvent échapper à l'attention des autorités qui ont le devoir d'en favoriser la création.

La musique est par excellence la langue conciliatrice des différentes classes de la société. Les associations lyriques, le concert dans la famille, etc. seront toujours chez l'ouvrier, chez l'artisan

comme chez le riche le frein naturel à opposer au cabaret, à l'extension des utopies politiques ou à l'agiotage éhonté de nos jours.

Puissent, à défaut d'autre mérite, la sincérité et la conviction qui ont dicté ces lignes, seconder le désir que j'ai de voir se répandre dans mon pays les bienfaits de l'instruction musicale.

François SARRE.