

La méthode Martenot et les éléments de base de l'éducation musicale

par Maurice MARTENOT

ENTRANT À L'IMPROVISTE dans la salle de classe d'où parvenaient des éclats de voix, j'aperçus un groupe d'enfants entourant leur professeur. Trop absorbés qu'ils étaient dans leurs supplications, ma présence ne fut pas remarquée et je saisis ces bribes de phrases: "Pas encore l'heure" ... "Laissez-nous continuer encore un moment" ... "Mademoiselle, encore un instant la "Course aux notes" ... "Encore des improvisations", etc.

Manquant peut-être de l'autorité nécessaire, le jeune professeur s'était laissé déborder par les réclamations des enfants désireux d'obtenir, ne fut-ce que de quelques moments, la prolongation du cours.

A vrai dire ce tableau n'était pas nouveau pour moi: ces récriminations, je les avais maintes fois entendues; mais pourquoi cet attrait, cet enthousiasme?

"Respect de la vie"

Simplement parce que ce jeune professeur avait compris la valeur pédagogique du "Respect de la vie"; parce que l'enseignement qu'il dispensait était basé sur ce principe fondamental. Ces quelques mots, que la plume d'Albert SCHWEITZER a si souvent tracés dans leur sens très général, prennent dans l'enseignement d'un art une signification primordiale.

N'oublions pas qu'à travers l'expression plastique, l'enchantement du son, le chatolement ou le contraste

des couleurs, à travers le rythme et l'harmonie des formes, l'enfant est avide de recevoir une nourriture de son être — "Nourriture" du psychisme certes, mais tout aussi nécessaire que les forces de vie contenues dans l'oxygène ou dans les aliments. Respecter la vie c'est reconnaître la valeur de cette nourriture qui contribue tellement à l'enrichissement de l'âme, à l'épanouissement harmonieux de l'être.

Comment l'enseignement artistique doit-il être conçu pour tenir compte de cette évidence? C'est ce que mes sœurs et moi n'avons cessé de chercher depuis la fondation de l'École d'Art Martenot dont le cinquantenaire a été fêté il y a déjà quelques années.

Base de recherches

La rencontre à Villabon, lors du 1^{er} Congrès International d'éducation nouvelle en avril 1923, des grands éducateurs promoteurs de ce mouvement: Adolphe FERRIÈRE, Robert NUSSBAUM, du représentant de Mme MONTESSORI, Youri BILSTIN, pour ne citer que les principaux, et les idées qui y furent exposées nous ont incités à transposer dans le domaine de l'art tout ce qui nous semblait prendre valeur de lois fondamentales et que nous retrouvons d'ailleurs dans la psycho-pédagogie de l'école active actuelle. Il nous fut également donné d'y recueillir maints sujets d'exériences pratiques qui devaient, pendant plusieurs dizaines d'années, orienter les re-

cherches au sein de cette école, véritable centre expérimental.

Le cadre de cet exposé ne nous permettant pas d'aborder l'évolution de nos recherches dans le domaine des arts plastiques: dessin, peinture, modelage, et dans celui de la Danse, ni même dans l'ensemble de l'enseignement musical, nous tenterons de tracer ici les lignes essentielles de la toute première éducation musicale.

Évolution à travers les âges

Tout d'abord deux constatations s'imposent:

1°) En accord avec certains principes de l'ontogénèse, l'enseignement est simplifié s'il s'inspire de l'évolution de la musique à travers les âges et cela depuis ses manifestations les plus primitives.

2°) L'enseignement par tradition orale, par imitation, tel que le pratiquaient les moines du Moyen Âge ou encore les tziganes, faisait appel à un certain instinct. Ainsi était préservé un minimum de vie dans l'expression du son, mais la démocratisation de l'enseignement artistique, d'ailleurs bien légitime, en a, par des méthodes particulièrement livresques, dénaturé l'esprit. En outre, autrefois l'enseignement de la musique s'adressait exclusivement aux sujets doués alors que de nos jours nous nous efforçons d'en permettre l'accès à tous, même aux éléments les plus déshérités.

En quoi ces derniers diffèrent-ils des sujets doués ? Sans mésestimer la transmission de certaines facultés par l'hérédité, l'on observe le plus souvent chez les enfants peu sensibles à la musique, d'ailleurs en très faible minorité, que par suite de circonstances diverses, ils n'ont pas traversé la phase de développement naturel qui doit se dérouler tout à fait inconsciemment au sein de la famille pendant la petite enfance. Il importe alors "d'amorcer" cette sensibilisation à la musique par des moyens exclusivement sensoriels mais *respectant la vie expressive du son*. Soyons bien pénétrés de cet axiome: "Le son n'est pas forcément musique". Or, ce que réclame l'enfant doué ou non, c'est la musique elle-même, son enchantement. C'est toute la vie dont elle est le support.

Le rythme

On connaît le mot de Hans de BULOW paraphasant les Écritures: "Avant toute chose était le rythme". De fait, c'est bien lui qui préside seul à la naissance

de la musique. De multiples enregistrements effectués dans des tribus vivant encore en marge de notre civilisation nous permettent d'apprécier que le rythme "à nu" exprimé par les moyens les plus rudimentaires peut contenir une vie expressive intense, notamment dans la formule incantatoire. C'est donc grâce à lui que l'enfant pourra trouver d'emblée un moyen d'expression.

Mais n'allons pas confondre le rythme musical avec la mesure. Je ne tenterai pas de vous proposer une définition du rythme; le professeur Edgar WILLEMS, dont le dernier ouvrage fait autorité, ne m'a-t-il pas révélé qu'une attentive compilation lui avait permis de recueillir plus de 300 définitions du mot rythme ! Puisqu'il est aussi difficile à décrire que la vie elle-même (les découvertes scientifiques les plus récentes ne les rapprochent-ils pas de façon saisissante), contentons-nous d'observer sous l'angle psychophysologique l'une des principales différences entre rythme et mesure: *le premier est du domaine de la sensation, la seconde touche exclusivement le raisonnement*. Or, comme il s'agit de deux états très différents, pour ne pas dire opposés, on peut affirmer que tout enseignement qui implique une certaine attention à la mesure nuit au développement du sens rythmique, inversement l'expression par imitation spontanée de formules rythmiques parlées réenchaînées sans fin, comme dans l'incantation, devient un remarquable stimulant à l'éveil du rythme le plus vivant.¹

Le tempo naturel

Toutefois une condition s'impose: il est prouvé que chacun de nous possède un certain *tempo naturel*, probablement en rapport étroit avec la moyenne de nos tempi physiologiques, (plus rapide chez l'enfant que chez l'adulte, plus lent chez le vieillard) *et le rythme ne peut prendre vie que si on ne l'éloigne pas trop de ce tempo naturel*. Tout au long de l'éducation musicale l'observation de cette condition essentielle donne à l'enseignement un attrait indescriptible. L'expérience seule permet de l'apprécier à sa juste valeur.

Est-ce à dire que le seul effet de répétition par imitation de formules rythmiques parlées les plus variées dans un *tempo naturel* aux enfants ou aux adultes suffit à développer leur sens rythmique ? Non, un autre élément intervient: le rôle de la pulsation rythmique qui ne doit en aucune façon être confondue avec le temps. — Le temps est une durée, la pulsation un point infinitésimal qui n'a, si l'on préfère, que "l'épaisseur du présent". — Or l'appréciation de

l'écoulement du temps est chose tellement subjective qu'il nous serait impossible de respecter les proportions d'une formule rythmique dans le temps avec toute la précision souhaitable dans les rapports de durée, si nous ne disposions pas de points de repère, eux-mêmes extrêmement précis. C'est donc le rôle de la pulsation rythmique.

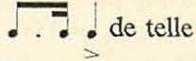
En demandant aux élèves, quel que soit leur âge, d'exprimer simultanément une formule rythmique parlée et la pulsation régulière et précise par de brefs battements de mains, l'on s'aperçoit que ceux qui ne parvenaient pas à une reproduction correcte de formules parlées seules, sont incapables de dissocier le mouvement des mains de celui de la langue. Les mains veulent exprimer le rythme, elles aussi, au lieu de pulsation. Faute de jalonnement de la durée par la sensation d'exprimer la pulsation régulière et précise, la cellule rythmique devient informe. C'est là une expérience décisive qui démontre péremptoirement que *la faculté de dissocier musculairement formule rythmique et pulsation représente le critère du sens rythmique*. Connaissant ainsi les raisons qui privent certains de rythme, il suffit par des exercices très simples d'entraîner les élèves à cette dissociation. En peu de temps elle est acquise et les résultats corroborent très vite l'apparition et le développement de ce sens rythmique, élément fondamental de l'expression musicale, irremplaçable par la "béquille" de la mesure !

La lecture

Mais, direz-vous, il ne s'agit là que d'imitation; comment amener l'élève à lire non seulement en mesure mais avec cette vie rythmique que vous prônez ?

Rien de plus facile si nous employons des moyens qui ne font pas appel au raisonnement et qui respectent le "tempo naturel".

D'abord, pour respecter la vie, il ne faut pas faire de l'anatomie sur les fragments d'un tout. Reconstituer un corps vivant avec des membres séparés n'est pas plus réalisable en musique qu'en chirurgie. La cellule rythmique vivante, à l'image de la cellule biologique, n'est pas sécable. Elle contient un noyau (l'accent), des éléments qui enveloppent celui-ci (l'arsis-thésis des Grecs) que nous appelons plus volontiers "le flux" et "le reflux". Quelle vie peut-il y avoir dans l'étude d'exercices qui, des pages durant, comportent seulement des successions de blanches, de noires ou de rondes ? Comment y discerner le moindre élan vital ? Au contraire, présentons aux élèves

la plus petite des cellules vivantes, le  de telle façon qu'il en "photographie" visuellement le dessin *sans aucune explication quant aux valeurs et à leur rapport* (cela viendra plus tard) il aura pour nom l'expression directe de la formule rythmique "la la la". Associons-y l'emplacement de la pulsation rythmique

sur le dessin  et frappons-la dans les mains;

une association directe s'établit une fois pour toutes entre l'impression visuelle globale et le rythme musical. Qu'il s'agisse un peu plus tard de rencontrer cette formule dans le chant ou le jeu instrumental, elle sera toujours là, avec son élan joyeux, pour entraîner l'action de l'appareil vocal ou des doigts.

Aussitôt, il sera aisé d'agrandir la cellule, par exemple en y ajoutant une noire au début et une autre noire à la fin, (nous sentirons encore mieux la montée du flux et la chute du reflux qui succède à l'accent) puis nous l'associerons sous des formes les plus diverses à d'autres noires, à des blanches, à des soupirs (exprimés par le mot "chut"). Stimulés par l'élan rythmique, soutenus par la continuité de la pulsation, les enfants lisent les rythmes, *sans avoir analysé les valeurs*, directement dans un tempo d'environ 120 à la noire. Successivement et suivant le même processus

les petites cellules  leur sont

présentées, puis lues par eux avec la même aisance. Aisance qu'ils retrouveront plus tard aussi bien dans l'exécution des rythmes complexes de la musique contemporaine.

Des dictées orales de courtes formules sont proposées à l'ensemble de la classe sous forme de devinettes, permettant un travail collectif du plus grand rendement.

Également en ce qui concerne la lecture des notes, au début nous attachons beaucoup plus d'importance à l'éducation des automatismes (et tout spécialement à la continuité résultant *de la lecture à l'avance*), qu'à la connaissance du plus grand nombre de signes.

En attendant que la voix ait acquis, par des exercices appropriés, une habileté suffisante à l'expression de mouvements mélodiques vivants comportant nécessairement des enchaînements assez rapides, et pour permettre l'étude de l'intonation solfagée d'une façon rationnelle, l'entraînement à la lecture des notes est

d'abord effectué avec quelques notes seulement et sous la forme parlée, *stimulée par l'élan du rythme*. Dans un jeu: "La course aux notes"², l'élève s'entraîne à parcourir des lignes de plus en plus difficiles, dont l'extrémité représente "le but". Comme pour le coureur, ce but n'est atteint avec succès que si l'enfant n'a pas "trébuché" ou stoppé la pulsation par une hésitation devant un obstacle. L'attrait de ce jeu est d'autant plus grand que chaque élève avance individuellement ligne par ligne en fonction de ses réussites.

La synthèse entre la lecture des rythmes et celle des notes s'établissant d'elle-même par ce jeu, l'intonation solfagée s'y associe aisément.

"L'effort en profondeur"

N'allez pas croire qu'un tel enseignement recherche spécialement le jeu pour intéresser ou faire plaisir aux élèves en leur évitant l'effort. D'une part, l'intérêt vient de l'intense vie rythmique elle-même et non de trucs pédagogiques. D'autre part, loin de ménager l'effort, nous le suscitons avec l'intensité maximum. Nous estimons en effet que l'effort naturel à l'enfant peut être intense mais de courte durée. Comme dans le jeu d'action où l'enfant rassemble et concentre le maximum d'attention et d'énergies en vue d'un but unique et précis, la plupart des exercices requièrent ces mêmes qualités. Mais deux conditions doivent être rigoureusement observées:

- 1°) l'effort sera de courte durée, sinon il se dégrade et devient peu à peu "l'effort en surface";
- 2°) l'effort doit être centré *sur un seul objectif*.

Nous trouvons là deux facteurs précieux d'éducation générale qui gagneraient à être observés dans la plupart des disciplines en raison de la qualité et de la continuité d'attention ainsi obtenue.

Sérier les difficultés

Cela nous a conduits à sérier les difficultés afin de les aborder une à une. Nous estimons par exemple que, lorsqu'on demande à l'élève moyennement doué de travailler d'emblée à l'instrument sans préparation aucune, ni sur le plan manuel, ni sur celui du solfège, on l'écartèle littéralement entre la multiplicité des sujets auxquels il doit faire face: lecture des notes, des valeurs, compter de la mesure, observation des doigts, de la tenue des doigts, tenue de la main, voire tenue

de l'archet, etc. . . . autant d'éléments qui provoquent une très néfaste dispersion de la pensée.

L'audition

Sur le passionnant sujet du développement de l'audition, nous retrouvons la même nécessité de l'effort en profondeur lié à la plus grande continuité d'attention.

Dans la plupart des méthodes de solfège, écouter est synonyme d'analyser. Pour nous, après avoir inculqué à l'enfant que le son musical est toujours "en mouvement", il convient, sous une forme exclusivement sensorielle, de développer d'abord les associations naturelles entre la continuité d'un geste et celle du son. Le son musical s'écoulant dans le temps, il est naturel d'y associer l'idée d'espace. Ainsi, à l'audition d'un son tenu de hauteur uniforme, l'enfant associe un geste horizontal du bras qui s'arrêtera ou repartira suivant l'interruption ou la reprise du son. Progressivement, avec le concours de l'autre bras, puis de la tête, il différencie deux ou trois sons de diverses hauteurs, entendus d'abord séparément puis mélangés.³

Les variations d'intensité (nuances) correspondant à l'idée de volume s'expriment par l'éloignement ou le rapprochement des doigts des deux mains face à face et l'élève prend plaisir à percevoir les fluctuations les plus subtiles.

Enfin le déroulement d'une cellule mélodique chantée par imitation sera associé au geste traçant dans l'espace une sorte de "neume" y correspondant.

De même qu'une valeur de note isolée est pour nous sans vie, ainsi que nous l'avons dit plus haut, un son isolé n'en contient pas plus. C'est donc essentiellement le *mouvement sonore*, le "cursus", l'élan mélodique qui sera observé et exprimé par le geste.

A l'encontre des méthodes traditionnelles, pour permettre une observation plus attentive du mouvement sonore et pour cultiver la mémoire de la mélodie à l'état pur, l'association des noms de notes aux exercices d'audition et d'intonation se fait seulement après cette éducation strictement sensorielle de l'audition et de la voix.

Transposition

Parmi les exercices-jeux contribuant au développement de l'audition mentale (que nous appelons plus

volontiers "chant intérieur") à l'habileté vocale et à la mémoire "de l'air", figure la transposition spontanée de petits thèmes. Plus tard, cette transposition sera reprise avec les noms de notes, tant sur ces thèmes originaux que sur les mélodies du folklore, constituant des dictées musicales orales beaucoup plus attrayantes et plus efficaces que la dictée traditionnelle. Enfin, la transposition spontanée représente une excellente préparation à l'improvisation.

Improvisation

La valeur profondément éducative de la création par l'enfant lui-même n'est plus à démontrer. Ici il a acquis une telle liberté et spontanéité d'expression que la possibilité d'improviser lui est très rapidement offerte.

Après l'invention de formules rythmiques parlées faciles à obtenir dès les premiers cours, le jeu des questions (petit thème restant en suspens) et des réponses (autre mot mélodique retombant sur la tonique) amorce la création spontanée qui ne tarde pas à se développer en phrases musicales complètes, accompagnées d'un "continuo" rythmique extraordinairement stimulant. Avec l'improvisation de thèmes d'un caractère expressif donné et l'association éventuelle à un texte poétique, l'enfant n'est pas seulement sensibilisé à la musique, il la ressent sous son aspect le plus profondément bénéfique.

Conclusion

Nous aimerions aussi exposer à nos lecteurs les prolongements de cet enseignement en ce qui con-

cerne son application pianistique. Les élèves sont conduits, d'une façon absolument méthodique et continue, depuis le degré élémentaire jusqu'au degré supérieur, avec une préparation technique et harmonique nécessaire pour aborder l'interprétation de la musique contemporaine.

Si les idées fondamentales et notamment le "respect de la vie" conservent là encore toute leur valeur, il est, en particulier lors des études instrumentales, des principes qui éclairent celles-ci d'un jour nouveau et leur donnent un attrait exceptionnel: c'est toujours à travers le geste que notre pensée musicale anime le jeu instrumental; si notre instrument humain (musculature — système nerveux — système circulatoire, dont dépend aussi notre sensibilité — état du mental, etc. . . .) est mis dans les meilleures conditions d'action, grâce à certains exercices de relaxation, la qualité des gestes permettra une expression infiniment plus libre et plus vivante. Partant de cette disponibilité l'on observe qu'un enseignement qui attache tant de prix à l'harmonisation des mouvements trouve à travers ceux-ci un lien merveilleux entre la technique et l'interprétation •

¹ Il suffit de la répétition d'une même syllabe, la langue étant l'un des organes présentant le moins d'inertie; l'expérience nous a démontré qu'elle permettait une précision considérablement plus grande que tout autre membre ou organe. C'est pourquoi nous préférons la précision articulée d'une syllabe à l'expression du temps par le geste (DALCROZE) associé ou non à des instruments de percussion. (ORFF).

² Éditions MAGNARD — 122, boul. Saint-Germain — Paris.

³ Au niveau un peu plus avancé, nous retrouvons un exercice analogue consistant à suivre cette fois une polyphonie à deux voix, en indiquant par chaque main la direction du mouvement sonore des deux parties.

NOTE: Voici la liste des ouvrages traitant de la méthode décrite ci-haut.

FORMATION ET DÉVELOPPEMENT MUSICAL:

Solfège Martenot,

Éd. Magnard - Paris, Livre du maître; Cahier des élèves: I - II - III - IV.

TECHNIQUE LIÉE À L'INTERPRÉTATION PIANISTIQUE:

Sessions Martenot,

Cahiers I - II - III (déjà parus au Canada);
Cahiers IV - V (en cours de publication).