

tion de continuité." L'attaque des touches de près n'exclut pas la force. Mlle Parent recommande d'exercer la main gauche séparément afin d'obvier à la faiblesse relative de cette main. Il arrive cependant très bien qu'on ait plus de force dans la main gauche que dans la main droite ; là n'est pas la question. On doit même étudier chaque main séparément, chaque fois qu'on veut y porter une attention et un soin particuliers. Quant à la faiblesse, c'est un mot qu'on emploie souvent mal à propos. Ainsi on parle de la faiblesse du quatrième doigt et du cinquième. Eh bien ! qu'on prenne un bâton et qu'on le serre le plus qu'on peut avec les trois premiers doigts de la main, puis qu'on y joigne les deux autres, on s'apercevra que l'on tient le bâton avec deux fois plus de force qu'avec trois doigts seuls. Ce n'est donc pas la force qui manque aux deux autres doigts, c'est l'indépendance. Pour donner plus de force à l'ensemble de la main, la nature a uni l'annulaire par des ligaments spéciaux aux deux doigts voisins. Il y a quarante ans, on a même construit un petit appareil pour affaiblir la résistance opposée à la liberté du quatrième doigt par ces ligaments, que l'on peut percevoir sous la peau en fermant le poing.

L'étude des principaux accords est liée nécessairement aux arpèges, de manière que l'élève les connaisse aussi bien que les gammes dans tous les tons. Quant aux moyens de retenir le doigté dans la mémoire, le meilleur et le plus sûr, comme le plus facile, c'est de savoir parfaitement les gammes et les accords, si on les voit aussitôt, une note fondamentale étant donnée, on verra aussi le doigté à prendre. D'ailleurs, dans certains traits diatoniques ou certains arpèges, le doigté peut varier, il peut même y avoir de l'avantage à modifier le doigté donné comme le plus usuel, sans que pour cela le doigté devienne irrégulier ; bien au contraire.

Mlle Parent non plus n'a pas des notions parfaitement exactes sur la gamme mineure. Il y a surtout un dernier chapitre plein d'erreurs et d'ailleurs inutile ; ce sont deux pages à supprimer. Il n'y a que deux notes modales, c'est-à-dire indiquant le mode : le troisième degré et le sixième. Jamais encore on n'en avait distingué trois. Par exemple, dans le ton de *la*, les notes modales sont *ut* dièse et *fa* dièse, ou *ut* et *fa* naturels, selon que le mode est majeur ou mineur. *Sol* naturel est une note étrangère au ton de *la* mineur, autrement l'accord parfait de *sol* majeur indiquerait le ton de *la* mineur, tandis qu'il le détruit. L'explication des accords par le corps sonore ou les sons harmoniques est une vieillerie sans fondement ni utilité ; le système de Barbereau en est une autre de même valeur. Mlle Parent dit : "L'accord de septième de dominante a été découvert par Claude Monteverde au commencement du dix-septième siècle. Cet accord introduisit l'élément attractif dans une tonalité qui en était jusque là dépourvue, bouleversa complètement l'ancien système et devint le point de départ de notre tonalité moderne." Il y a là autant d'erreurs que de phrases. L'école de Palestrina connaissait et employait des accords de septième ; Caccini a employé, avant Monteverde, l'accord de septième de dominante sans préparation ; l'école de Palestrina ne manquait pas de "notes attractives," expression malheureuse jetée dans la circulation par Fétis, et dont on se sert à tort et à travers : les suspensions sont des "notes attractives." Enfin, ni Caccini ni Monteverde