

espaces infinis et lumineux s'ouvrent, nous voyons le sublime prodige, nous reconnaissons le Rédempteur, qui ouvre ses bras tout grands et nous appelle : « Venez tous à moi, vous dont l'âme est lasse et lourde de peines ». Mais des hauteurs, une voix descend vers nous, comme sortant des lèvres des anges : *Benedictus qui venit in nomine Domini*. Un solo de violon — puis retentit, montant de la terre en manière d'écho, une presque muette prière : *Benedictus qui venit*.

Et transportés de sainte extase, nous nous agenouillons, en priant, anéantis par la douceur de la béatitude.

La fin est formée par l'*Agnus Dei* qui est un chant de plainte, grave et solennel. Dans le chœur interviennent d'abord les seules voix des hommes ; puis s'y associent les altos au timbre chaleureux. La musique y évoque le Sauveur courbé sur le fardeau de tous les péchés de la terre ; l'humanité l'a reconnu, et comme écrasée elle clame : « Pitié, Seigneur, accordez-nous la paix », la paix que nous ne pouvons pas trouver dans le monde ! *Prière pour la paix intérieure et pour la paix au dehors*, a mis en épigraphe Beethoven. Lorsque s'est achevée l'intime prière pour la paix intérieure, la paix de l'âme, on entend soudain, au loin, de sourds roulements de tambour et des fanfares guerrières. Au dessus du frémissant trémolo des cordes, une voix s'élève, et prie avec angoisse pour la paix. Les signaux se rapprochent ; la supplication devient plus intense, comme un cri de détresse retentit l'appel du chœur : « Miséricorde ! »

La Furie guerrière ne se laisse point détourner ; elle approche, précédant la Mort moissonneuse. Mais l'humanité a rassemblé toutes ses forces grâce à la prière ; elle veut résister même au Ciel. La voix des hommes couvre les bruits belliqueux. Une furieuse page d'orchestre. Puis, dans la détresse suprême, un cri strident, interrompu par les bruyantes trompettes, annonciatrices de la victoire.

Le Seigneur n'a point oublié les siens ! Le tumulte de la guerre s'est tu ; doucement, les roulements des tambours et les appels des cors se font entendre, très au loin. Voici que point l'aurore du jour prochain. Un arc-en-ciel étale ses mille couleurs en signe de paix, le ciel s'entr'ouvre, et des voix ravies répètent *Dona nobis pacem*. Les chants s'arrêtent, sans conclusion bien caractérisée, comme s'ils se résolvaient en musiques éternelles, en mélodies des sphères, purifiés de tout ce qui est terrestre, dans la lumière éternelle.

D<sup>r</sup> Fritz VOLBACH.

(Traduit de l'Allemand par M.-D. Calvocoressi).

---

## Des Études de Composition musicale

### Ce qu'elles sont, ce qu'elles devraient être

---

Depuis le mois d'octobre dernier, sous l'impulsion du nouveau Directeur, les réformes sont à l'ordre du jour au Conservatoire. Quelques règlements vieillis ont été abrogés, d'autres d'une incontestable utilité, remis en vigueur, le plus grand nombre enfin modifiés en vue de les rendre plus adéquats aux exigences actuelles ; mais ces remaniements, pour la plupart, sont partiels : n'y aurait-il pas lieu de reviser complètement certains programmes d'études pour les rendre plus conformes à l'orientation de la musique moderne ?

Cette question se pose principalement en ce qui concerne la composition musicale, qu'il s'agisse des classes élémentaires (*classes d'harmonie*) aussi bien que des *classes de composition*. Examinons comment sont enseignées actuellement ces différentes matières.

Quiconque veut devenir élève dans une classe d'harmonie, doit, après s'être fait agréer comme auditeur libre par le professeur, suivre les cours de cette classe et étudier, non pas comme on serait tenté de le croire, la science des accords, mais les lois qui régissent les rapports des accords entre eux. Il doit travailler seul et presque sans guide, le professeur n'étant pas tenu de corriger ses essais ; s'il n'est pas assez fortuné ou si un camarade plus érudit ne l'aide de ses conseils il risque fort de prendre en dégoût ces études arides que les explications d'un maître éclairé parviennent rarement à rendre attrayantes. Si pourtant il a le courage de persévérer et de s'assimiler toutes les règles que les harmonistes érigèrent en lois, il peut, à la suite d'un examen, être admis au titre officiel et recevoir les conseils du professeur. Quel genre de travaux lui seront alors imposés ? Des réalisations de *basses et chants donnés* plus ou moins étendus ou complexes qui lui serviront à acquérir (pour employer un mot d'argot) le plus de « patte » possible et se mettre en bonne forme pour obtenir un premier prix au concours. Ces exercices il pourra les pratiquer pendant un temps plus ou moins long (cinq ans au maximum) selon les chances qu'il aura de deviner les énigmes à lui proposées sous le nom de *basses et chants donnés*. N'est-ce pas ainsi qu'il convient de dénommer ces textes où s'accumulent à plaisir les modulations lointaines, souvent enharmoniques, sortes de rébus plus ou moins musicaux et nullement vocaux, comme ils devraient l'être, car l'élève est tenu d'écrire pour quatre voix : soprano, alto, ténor et basse, dans les clefs qui correspondent à la tessiture de chacune d'elles. Mais comment arriverait-il à écrire *vocalement* puisqu'il doit *toujours* considérer une seule des quatre parties (chant ou basse) comme partie principale, les autres n'étant qu'un accompagnement plus ou moins orné de la partie donnée ? Vocal et mélodique sont synonymes, aucun remplissage ne peut mériter le qualificatif de vocal. C'est là une contradiction qu'il faut signaler, il est impossible d'y remédier avec le plan d'études actuel.

De nombreux inconvénients résultent de cette méthode de travail : voici les deux principaux :

Un esprit peu enclin aux recherches s'assimilera nombre de formules ; il les retrouvera sous sa plume le jour où il s'essayera à composer ; ses œuvres paraîtront banales, plates et dénuées de personnalité.

Si, au contraire, l'élève possède un esprit curieux, il se laissera aller, afin de rendre son travail plus attrayant, à combiner des enchaînements d'accords bizarres ou illogiques, il abusera du chromatique, des modulations rapides aux tons éloignés : ses réalisations deviendront antitoniales, souvent même antimusicales, résultat diamétralement opposé au but poursuivi. Les complications harmoniques excessives que présentent nombre d'œuvres modernes sont la conséquence directe de ces exercices inutiles.

\*  
\*\*

Suivons maintenant l'apprenti compositeur dans la classe de contrepoint et fugue (1) ; de nombreuses désillusions l'y attendent. Il lui faut faire table rase des connaissances acquises jusqu'alors, à l'exception de quelques règles fondamentales concernant les accords parfaits, la tonalité et les modulations. Soumis à des lois bien plus sévères, il doit s'astreindre à n'écrire au début qu'à deux parties, son seul objectif étant la marche *mélodique* de ces parties. Ce n'est qu'après de nombreux exercices de ce genre qu'il peut aborder des études moins arides quoique d'un style également rigoureux. Le stage comme auditeur est obligatoire mais sa durée est moins longue

---

(1) C'était la dénomination que portaient jusqu'au mois d'octobre dernier les classes dites communément : classes de composition.

que dans les classes d'harmonie, il est rare qu'il dépasse un an. L'élève ayant alors pratiqué les espèces de contrepoint les plus variées s'exerce successivement à écrire des fugues à deux, trois et quatre parties. Mais là encore le côté *grammatical* l'emporte de beaucoup sur le côté *rhétorique*. Le plan de la fugue tel qu'on le pratique au Conservatoire, est, à quelques détails près, emprunté aux Maîtres italiens du xvii<sup>e</sup> siècle : le thème est composé, le contre sujet obligatoire, les transformations tonales et modales du sujet et de la réponse sont arrêtées d'avance, c'est donc uniquement dans les épisodes destinés à relier les différents aspects du thème que l'élève peut *composer, inventer*, le reste n'étant guère qu'un travail d'harmonisation. Ces règles strictes paralysent toute initiative et tendent à ne faire de la fugue qu'un exercice de virtuosité. Les chances plus ou moins grandes d'un concours apportent une sanction à ce genre d'études et voici un jeune homme sacré compositeur parce qu'il manie correctement, quelquefois avec élégance, l'écriture contrapontale à quatre parties !

Il est inutile cette fois d'insister sur l'inconvénient d'un pareil procédé. Est-il besoin de dire que lorsqu'il s'agit de fugue tant vocale qu'instrumentale, c'est à J.-S. Bach et non plus haut qu'il faut remonter, n'est-ce pas lui qui a synthétisé et amené à la perfection absolue tous les essais tentés dans le même genre par ses prédécesseurs italiens et allemands ?

Signalons seulement deux graves défauts, conséquences des études actuelles :

1<sup>o</sup> L'obligatoire transformation modale du sujet qui peut entraîner à des réalisations antimusicales (1).

2<sup>o</sup> L'obligation de la strette qui devient absurde quand le sujet ne se prête à aucune combinaison canonique.

••

Cet exposé succinct du programme des classes d'harmonie et de composition montre les inconvénients qui résultent de la méthode actuelle d'enseignement. Il faut donc élaborer un règlement d'études échappant aux critiques ci-dessus énoncées.

On a souvent adressé aux Conservatoires le reproche de n'avoir jamais aidé à l'éclosion des génies ; c'est une mauvaise querelle qu'on cherche à ces établissements : leur but n'est pas uniquement de faire éclore des talents, mais ils doivent surtout former ce qu'on pourrait définir d'excellents traducteurs de la pensée des maîtres : virtuoses, professeurs, chefs d'orchestre, etc. (2).

Pour cela il est nécessaire de donner à ceux-ci, en outre des principes indispensables à la branche spéciale qu'ils étudient, une sorte de culture générale leur permettant d'être les interprètes *fidèles* des œuvres qui leur sont confiées ; c'est dans l'étude plus ou moins approfondie de la composition qu'ils puiseront les connaissances indispensables pour acquérir cette qualité.

Voici l'énoncé d'un projet qui répondrait assez bien à ce but :

- I. Création de classes d'harmonie et de contrepoint.  $\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Etude théorique et pratique} \\ \text{des accords.} \\ 2. \text{ Etude du contrepoint de deux} \\ \text{à huit parties.} \\ 3. \text{ Harmonisation de chorals.} \end{array} \right.$

---

(1) Certains sujets ne se prêtent nullement au changement de mode à cause de leur configuration mélodique et *vice versa*.

(2) Les critiques musicaux gagneraient beaucoup à fréquenter les classes de composition ; une connaissance même superficielle de la *technique* donnerait plus d'autorité à leurs jugements.

(Ces exercices n'ayant qu'un but : initier l'élève à toutes les ressources de la polyphonie vocale.)

II. Création de classes de fugue et de composition.

1. Fugue à deux, trois et quatre parties.
2. Variations sur des thèmes de chorals.
3. Etude théorique et pratique de la forme symphonique.

Quelques éclaircissements sont nécessaires pour bien faire comprendre la seconde partie de ce programme, notamment en ce qui concerne la fugue. Il serait facile de choisir dans l'œuvre de Bach cinq ou six des fugues les plus parfaites, le plan et la conduite générale de ces morceaux serviraient de guide à l'élève qui, devenu maître de sa plume grâce aux exercices de contrepoint, jouirait d'une certaine liberté. Il aurait le choix entre le style vocal (avec texte obligé) et le style instrumental, les conseils du professeur le maintiendraient dans la bonne voie. La composition du *Choral varié* développerait encore son esprit d'invention en lui laissant une latitude plus grande, il arriverait insensiblement à l'étude de la forme symphonique ayant pratiqué les différents genres de composition, depuis les plus sévères jusqu'aux plus libres.



Ce plan d'études, d'ailleurs, n'a nullement la prétention d'être inédit, ni même original.

Depuis longtemps l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint est mené de front en Allemagne ; M. Vincent d'Indy, dans l'appendice du premier volume de son *Cours de composition musicale*, préconise la plupart des exercices indiqués plus haut. Pourtant, ce qui devrait faire adopter ces idées sans conteste par tous les musiciens, à quelque école qu'ils appartiennent, c'est que la paternité en revient à J.-S. Bach lui-même qui ne pratiqua jamais d'autre méthode d'enseignement (1).

Bach ne faisait pas étudier en premier lieu le contrepoint simple à ses élèves, il leur faisait de suite harmoniser le *Choral* à quatre parties, mais, pour lui, toute leçon d'harmonie était également une leçon de contrepoint. Ses idées sur la réalisation de la *Basse chiffrée* nous sont parvenues de différents côtés : le *Clavierbüchlein* d'Anna Magdalena Bach (1735) contient quelques explications sommaires à ce sujet, mais c'est surtout dans un cours complet sur la même matière (dont fit prendre copie en 1738 un certain Johann Peter), que nous pouvons trouver les renseignements les plus intéressants. Le texte que nous possédons doit être, à quelque détail près, celui que Bach dicta à ses élèves. Il expose d'abord quelques définitions concernant l'accord parfait puis, formule la règle fondamentale de toute bonne réalisation : « Il faut toujours faire marcher les mains par mouvement contraire afin d'éviter les suites de quintes et d'octaves. »

Bach obligeait également ses élèves à réaliser par écrit des basses chiffrées de Sonates étrangères. Quand il les jugeait suffisamment exercés il leur faisait commencer l'étude de la fugue. Pour lui, chaque partie représentait une personne en train de parler ; il défendait de l'interrompre ou de la faire taire avant qu'elle eût exprimé tout ce qu'elle avait à dire, mais il interdisait aussi tout bavardage inutile. La personnalité de chaque partie étant respectée il permettait toutes les libertés, tolérait toutes les audaces pourvu qu'il y eût du raisonnement et des idées. Toutefois, à ses yeux, ces exercices

---

(1) Les renseignements qui suivent sont tous empruntés au remarquable livre de M. A. Schweitzer : *Bach, le musicien poète*.

ne représentaient qu'un premier apprentissage ; un seul moyen lui paraissait bon pour progresser dans l'art de la composition, c'est celui qu'il avait pratiqué lui-même : l'étude des chefs-d'œuvre.

Ces quelques citations suffiront sans doute à montrer les nombreux points de contact existant entre notre plan d'étude et la méthode d'enseignement de Bach. Pourtant, dans le programme de classes de composition, il faut tenir compte de certains éléments dont le Cantor de Leipzig n'avait pas à se préoccuper puisqu'il nous ont été transmis par ses successeurs ; l'un d'entre eux a une importance capitale : *La forme symphonique*.

Que la paternité doive en être attribuée à Ph. Emm. Bach ou à Jos. Haydn, peu importe ici, l'essentiel est de considérer son rôle dans l'histoire de la musique depuis le xviii<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours ; c'est à elle que nous devons les manifestations les plus hautes de l'Art, et il est absolument indispensable que tout musicien, quelles que soient ses tendances, l'étudie à fond.

La musique a une grande analogie avec l'architecture, les œuvres fortes et profondes ont pour caractéristique un plan bien établi et une grande pureté de lignes ; ces qualités, si difficiles à acquérir ne s'obtiennent que par une étude réfléchie et approfondie de la *forme* ; une connaissance complète de celle-ci, acquise par la pratique, permet seule au compositeur de créer des œuvres solides, bien construites, quelque soit le genre qu'il aborde. Les exemples d'ailleurs ne manquent pas, qui prouvent l'absolue nécessité de cette étude. Tous les maîtres classiques et romantiques ne se sont-ils pas formés à cette école, depuis Mozart, Schubert, Weber jusqu'à Schumann, Wagner et Brahms ? Cela n'a pourtant empêché quelques-uns d'entre eux d'écrire les ouvrages de théâtre les plus remarquables que nous aient légués les siècles précédents ; témoin *Don Juan*, le *Freischütz*, *Parsifal*.

..

Il reste à rechercher pourquoi les études de composition proprement dite ont été laissées jusqu'ici en dehors de tout programme d'enseignement. Cela tient, sans doute en grande partie à la vogue exclusive dont a joui, en France, la musique dramatique depuis la Révolution jusqu'aux dernières années du dix-neuvième siècle. Mais sans s'arrêter à des considérations historiques il faut envisager ce qui *actuellement* empêche la forme symphonique d'occuper dans les études la place à laquelle elle a droit.

La question est assez délicate puisqu'il faut, pour expliquer cette anomalie, s'attaquer à une institution d'Etat dont l'Académie des Beaux-Arts garde jalousement les règlements sans vouloir les modifier : il s'agit du *Prix de Rome*.

Procurer à des jeunes gens sans fortune les ressources matérielles nécessaires à leur entretien, leur permettre, par cela même, de travailler en toute tranquillité, est une idée excellente : elle aurait d'excellents résultats si elle n'était mise en pratique de détestable façon.

Qu'arrive-t-il, en effet, quand un jeune musicien entre dans une classe de composition ?

Il est uniquement hypnotisé par le concours de Rome, sorte de miroir à alouettes qui exerce sur lui une attraction irrésistible. En vain son maître essaie-t-il de lui démontrer qu'avant d'être prix de Rome il faut tâcher d'apprendre à fond son métier, (1)

---

(1) De 1892 à 1896 dans une des classes de composition dont l'effectif était d'une vingtaine d'élèves deux seulement d'entre eux soumièrent des essais de musique symphonique à la critique du professeur ; l'un une *Ouverture*, l'autre un *Quatuor à cordes* et une *Symphonie*.

il n'écoute pas ses conseils ; son but unique est d'arriver à écrire une fugue suffisante et un chœur passable qui lui permettent d'aborder le second degré du concours. Avec un peu de protection il y arrive sans trop de peine, brosse une cantate qu'il orchestre tant bien que mal, (1) s'il a la chance de la faire bien interpréter et de charmer par quelques élégantes banalités les oreilles d'un jury en grande partie incompetent, il part l'année suivante à Rome lesté de quatre mille francs de rente !

Mais c'est ici que commence le côté vraiment comique de l'histoire. Parmi les obligations qu'impose l'Institut à ses lauréats, en échange de l'aide pécunier qu'elle leur offre, figure celle d'écrire un *trio* et un *quatuor à cordes* ; voici notre musicien bien embarrassé pour se tirer de ce mauvais pas ! Il cherche à deviner chez les Maîtres classiques les secrets de cette forme symphonique dont il ignore jusqu'aux principes élémentaires, mais comme il manque d'un guide éclairé, autant que d'expérience personnelle il envoie quelque œuvre bâtarde mal équilibrée, qui lui attire les foudres de l'aréopage chargé de la juger.

Il serait pourtant bien facile de réformer les règlements du concours de façon à n'envoyer à Rome que des jeunes gens en pleine possession de leur métier ; ceux-là seuls peuvent travailler avec fruit et profiter des avantages vraiment exceptionnels qu'on leur offre.

Formons, en terminant, le souhait qu'une prompte et complète refonte des règlements permette de tirer de cette institution, indubitablement utile, tous les bénéfices qu'elle est susceptible de donner.

Albert BERTELIN.

---

## ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

---

### La Ronde des Saisons

Ballet légendaire en trois actes. — Musique de Henri BUSSER

---

Aimez-vous les ballets ? C'est oui ou c'est non, comme pour Venise. J'ose avouer qu'ils me plaisent assez, mais à la condition de ne pas durer trop longtemps. Au bout d'une heure les jambes ne me disent plus rien. Pour compléter mon aveu je vous confesserai que je ne supporte les ballets qu'à l'Opéra. Car si l'on n'y chante pas toujours bien, témoin l'autre soir où un beau ténor fut justement sifflé, on y danse à merveille. Il y a là tout un bataillon de charmantes femmes qui, vouées dès leur plus jeune âge à l'étude de l'entrechat, connaissent jusqu'au bout de l'ongle de leur pied léger les ressources périlleuses de leur art. Je n'ai pas encore vu tomber une danseuse, tout au moins sur la scène, et Dieu sait si, plus que d'autres, elles sont exposées aux chutes. On le regrette presque, elles se relèveraient si joliment.

C'était donc fête ce mardi 19 décembre à l'Opéra où pour la répétition générale de la *Ronde des Saisons* les rats du chant avaient laissé la place entièrement libre aux rats de la danse. La scène leur appartenait. Ils avaient tous les honneurs du programme. L'Académie nationale de musique et de danse prend ces soirs-là un petit air gaillard qui prépare bien les invités de la maison au gracieux spectacle qu'on leur offre. Plus de partitions sous le bras des critiques grincheux, mais des lorgnettes dans toutes les mains. On vient là pour se rincer..... Parfaitement. Et il y a de quoi.

---

(1) Ceci ne veut pas dire naturellement que tous les prix de Rome ont obtenu cette récompense sans en être dignes, mais les exceptions, même nombreuses, ne confirment-elles pas la règle ?