

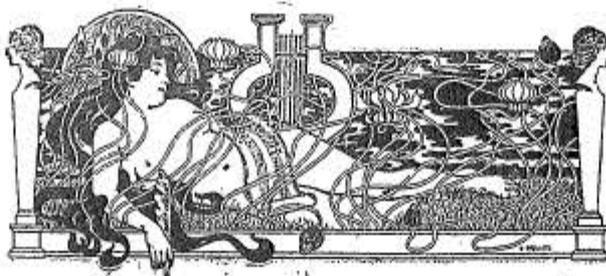
s'étonner qu'un musicien, sachant tout ce qu'on a pu lui enseigner au Conservatoire, — c'est-à-dire de la musique, de la musique, et encore de la musique! — ne puisse pas discerner la valeur d'un livret qui lui sera présenté (ou imposé)? Alors que lui-même devrait être capable de faire au moins le scénario de ce livret, il prendra de confiance, sans discernement, sans critique, ce qu'on lui affirmera devoir être propice à son inspiration; bienheureux s'il y trouve par ci par là quelque scène, quelque situation conforme à son goût ou à son tempérament. Si on le compare à ses camarades de l'École des Beaux-Arts, on voit tout de suite en quelle infériorité il est vis-à-vis d'eux. Tandis qu'ici, le futur peintre, graveur, sculpteur, est tenu, dès son entrée, de faire une composition écrite et de subir un examen oral « sur les notions générales de l'histoire », et de suivre pendant son séjour à l'École des cours d'histoire générale, d'archéologie, d'histoire de l'art et d'esthétique, et de littérature, lesquels font l'objet d'examen écrits et oraux réguliers, il n'y a au Conservatoire, pour le futur compositeur, qu'un cours d'histoire de la musique, obligatoire seulement « pour les élèves des classes de composition et d'harmonie », et un cours d'histoire et de littérature dramatique « obligatoire pour les élèves des classes de déclamation dramatique et lyrique ». On sait d'ailleurs que ni l'un ni l'autre n'est suivi régulièrement, et que personne n'y attache d'importance ni de sanction pratique. Il est remarquable aussi qu'on admette qu'un futur compositeur ignore la littérature dramatique que sont censés étudier ses futurs interprètes, et qu'on ne demande pas à un musicien exécutant une connaissance au moins superficielle de l'histoire et de l'esthétique de son art.

En ce qui concerne les compositeurs, dont la profession exige de multiples connaissances, depuis celle de la musique et de la littérature, jusqu'à celle de la mise en scène, et dont l'esprit devrait être ouvert à toutes les manifestations de l'intelligence, il semblerait tout naturel, au surplus, que leur éducation fût rattachée tout entière, hors la musique, à l'enseignement universitaire. Le prix de Rome, comme le doctorat ou l'agrégation, ne devrait être décerné, que le candidat fût ou non élève d'un Conservatoire, qu'à celui qui posséderait certains degrés universitaires (baccalauréat, licence), ainsi que cela se pratique pour les grades élevés de l'enseignement musical dans la plupart des pays étrangers (en Angleterre, en Allemagne, par exemple, où la musique a ses chaires dans les Universités).

Il y a en effet deux ou trois ordres de choses tout à fait distincts mais confusément enchevêtrés dans le Conservatoire: une école pratique de hautes études musicales; une école de déclamation dramatique et de déclamation lyrique; enfin une école destinée à former des compositeurs, des chefs d'orchestre, des professeurs, etc. C'est cette dernière partie, dans laquelle l'esthétique et la pédagogie doivent tenir une place importante, qui devrait être rattachée à l'enseignement universitaire, au même titre que l'École normale ou que l'École des Chartes, par exemple. Tandis que les exécutants, les acteurs devraient faire preuve de connaissances sérieuses mais élémentaires de l'histoire et de l'esthétique musicales (ajoutons-y pour les acteurs, un certain degré de culture physique), ceux qui se destinent à être les musiciens, ceux parmi lesquels se

recrutent les éducateurs futurs, devraient être soumis à une série d'études touchant le domaine de la pédagogie, de l'érudition et de la philosophie. Ainsi disparaîtrait cette inégalité humiliante qui distingue trop souvent le musicien des autres intellectuels, ainsi donnerait-on à ceux qui s'aventurent dans l'épineuse carrière de la composition des armes pour enlever de haute lutte les obstacles dont elle est semée, et relèverait-on le niveau moral et spirituel d'artistes qui voient leur art sous un faux jour, comme un phénomène isolé ayant sa fin en soi, sans connexité avec le monde où ils se meuvent eux-mêmes.

HENRY MARET.



DOGMES MUSICAUX

Les Dogmes sont nécessaires

(OPINION RÉPANDUE)

Ceux qui ont inventé les *dogmes* artistiques ne se prétendent jamais — comme les créateurs des religions — inspirés par les dieux, mais se disent dépositaires de l'enseignement des maîtres morts, dont ils avaient admiré — et résumé en formules pratiques — les œuvres, faites de génie impatient de tout frein, sans comprendre que, à cause de leur même originalité, elles ne pouvaient être imitées avec succès; sans comprendre qu'on les devait contempler comme des exemples d'indépendance et non des modèles à copier (1).

Cependant les préceptes dogmatiques ont un résultat qu'il convient de signaler: ils interdisent aux individus dépourvus de sens artistique (2) la production d'œuvres assez laides et maladroites pour que tout être sensible en soit, aussitôt, impressionné désagréablement.

Par cet enseignement, l'homme qui s'est occupé d'art contre le gré de la nature devient habile à remplacer, par des qualités artificielles — faites d'intelligence, de raisonnement, de déductions — les qualités naturelles de l'artiste vrai.

Ces dogmes prétendent perfectionner l'être « artistiquement nul » et y parviennent.

Ainsi, dans les âges primitifs, les dogmes religieux (3) — qui furent la première forme

(1) Il sera dit plus loin comment l'homme de génie, même lorsqu'il s'applique à l'imitation, est malgré lui original.

(2) La définition — si simple — du sens artistique sera donnée dans le livre suivant: « Les Lois naturelles de Musique ».

(3) Ce n'est point par simple fantaisie que l'auteur parle ici des dogmes religieux et des lois sociales: appelé à décrire les caractères du dogme musical, avant que de dire la physiologie de la Musique elle-même, il ne saurait passer sous silence les différences qui existent entre tous les enseignements empiriques. Il va ainsi au devant de l'objection qu'on ne manquerait pas de lui faire que, puisque les dogmes religieux et les lois sociales et politiques semblent excellents à beaucoup de gens, les dogmes artistiques peuvent aussi bien être acceptables. Or, l'auteur prétend que le dogme doit, par définition même, être contraire à l'art, qui est avant tout instinctif.

La digression présente était donc ici absolument nécessaire.

de la législation — amélioreraient l'« être nul moralement ».

Les hommes se trompaient entre eux, se tendaient des pièges, s'entre-battaient, s'entre-tuaient... et les prêtres clamèrent: « les dieux vous puniront ».

Et les hommes cédaient à la crainte des dieux, et les prêtres gouvernèrent le monde.

Telles nos demeures nous abritent de la pluie, de la grêle et du vent, telles les digues puissantes nous protègent contre les vagues de la mer ou le débordement des rivières, tels des appareils ingénieux écartent la foudre ou la captivent, telles des machines rendent plus abondantes les moissons, telle la médecine habile soulage de leurs maux les vivants, — car les hommes s'essayent sans relâche à conjurer tous les fléaux — ainsi les dogmes et les lois tentèrent de mettre un frein aux passions humaines, fléaux effrayants; elles eurent pour but premier d'immobiliser l'activité cruelle des brutes qui oppriment, et, par elles, la vie put n'être pas, sur la terre, une lutte sanglante et sans trêve.

Certes, on ne saurait nier que ces dogmes et ces lois furent toujours féconds en laideurs, en cruautés, en oppressions: l'homme épris de beauté morale ne saurait les considérer sans douleur.

Elles enchaînent l'individualité du « sage », féconde en actions toutes de noblesse et de sérénité. Elles sont dans la vie du « sage » un gêne de chaque instant.

En effet, épris d'un idéal élevé, il ne pense même pas à se protéger contre les oppresseurs; doucement hautain, il ne les méprise même pas: il les ignore.

Pour lui, la vie et le bien-être comptent peu: il ne se soucie pas d'être martyrisé ou tué par la brute puissante; elle n'obtiendra de lui ni une plainte, ni une parole — ou un geste — d'obéissance ou de protestation.

Il ne veut pas être protégé par les lois, il ne veut pas se défendre lui-même; tel quelque Don Quichotte stoïcien, qui, par bravoure devant le danger, s'obstinerait à ne pas s'abriter quand il grêle, neige ou vente...

Voilà évidemment un héros, mais il ne faut pas trop mépriser celui qui dit: « primo vivere » et qui ne trouve pas immoral de se défendre contre ces éléments déchainés que sont les vices des hommes.

S'il est obligé de punir le crime par le crime — ce à quoi il y a de la laideur, — il pourra trouver une excuse dans ce fait qu'en châtiant « celui qui a commencé », il a sacrifié le moins au plus.

Donc, s'il est probablement impossible à un homme honnête et clairvoyant de ne pas déplorer les vilenies de l'organisation sociale, on peut cependant en soutenir la moralité relative: le Dogme religieux et sa conséquence, le Dogme social — la Loi — peuvent trouver des défenseurs.

**

Mais on ne saurait soutenir le Dogme artistique. Comme il était dit plus haut, les Règles imposées dans l'enseignement donnent à l'« être artistiquement nul » le moyen de créer des œuvres honorablement laides, laides péniblement, avec conscience et effort, œuvres où le travail apparaît, respectable et abondant et essoufflé; œuvres sans beauté, sans vie, intelligentes seulement et réfléchies...

Et c'est justement parce qu'ils favorisent de telles productions qu'il faut repousser les dogmes.

PIANOS FOCKÉ

HORS CONCOURS

— 17, Boulevard St-Martin, Paris

USINE: 27, Rue Danton, Pré-Saint-Gervais (Seine)

Il est précisément nécessaire de laisser à la laideur simple et sans parure, à la laideur qui s'avoue, l'être antiartistique qui a la monomanie de produire des essais de choses d'art.

Ces œuvres très laides ne sont pas à craindre — ou bien peu. L'on peut s'en garer sans cruauté; de plus, il n'est pas besoin d'être un héros — comme lorsqu'il s'agit de violence ou de meurtre — pour les subir tranquillement, en cas de nécessité.

Elles sont préférables, certainement, à des productions artificiellement médiocres; elles font, dès leur apparition, horreur à tous, nul n'est par elles trompé un instant, on les reconnaît aussitôt.

Au contraire, cette fausse beauté qu'on enseigne et qu'on apprend, cette laideur réelle — qui se cache sous les apparences prétentieuses de parures et d'oripeaux, laborieusement amoncélés, peut parfois — un temps — tromper même de véritables artistes et leur faire croire à quelque merveille insondable et incomprise: et, toujours, la foule y trouve un danger d'égarément, un découragement, aussi, qui l'amène à ne plus savoir distinguer le Beau, à douter de tous, de tout, et de soi-même.

L'enseignement dogmatique tue encore le talent naturel chez les individus médiocrement doués, ou d'un tempérament hésitant et timide.

Combien auraient produit des œuvrettes charmantes qui, ne possédant pas cette fierté et cette confiance en soi que donne, presque toujours, le génie, se sont livrés à l'oppression du Dogme et y ont perdu leur talent aimable.

Que l'on considère bien que, délivrés de l'entrave des dogmes, soumis à un enseignement rationnel, respectueux, d'abord de la nature des choses artistiques, puis de l'individualité de chacun, les artistes créeraient les œuvres qu'ils doivent créer.

Les « médiocres » produiraient des œuvres médiocres.

Les « génies » des œuvres géniales.

Les « nuls » des œuvres nulles.

Au reste, on a pu voir, à un salon de peinture, récemment inauguré, le résultat d'une pareille liberté.

On y reçoit toute œuvre qui paraît apporter une note originale, quelle qu'elle soit.

On trouve là des productions invraisemblables de laideur, ingénument hardies, pourtant respectables et odieuses à la fois; puis des médiocrités originales et intéressantes; puis d'étranges et nouvelles beautés: enfin, quelques merveilles de force, de charme ou de grandeur (1).

**

Donc le dogme n'est pas nécessaire en art, et il semble prouvé qu'en général il y est nuisible.

Il sera dit plus loin comment il ne faut pas entendre par là qu'il ne soit pas utile, lorsque l'on est très doué et que l'on veut devenir un artiste parfait, de se livrer à l'étude approfondie des anciens maîtres.

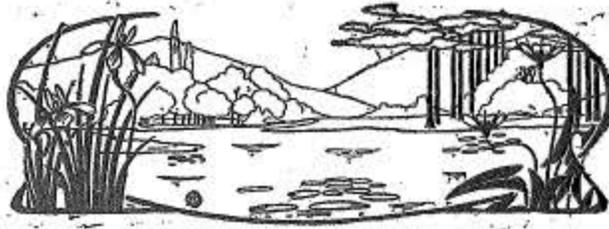
Il faut respecter l'enseignement qui nous dit le Passé: il est alors la description scientifique des œuvres consacrées, il est comme le legs des maîtres morts.

Il résume « l'Autrefois ». Mais il ne doit pas devenir une barrière contre « l'Avenir ».

(A suivre.)

JEAN HURÉ,

(1) Tel serait le résultat de concerts orchestraux, organisés avec le plus grand soin, et dont les programmes montreraient les mêmes tendances. Seulement, on détourne vite les yeux d'une toile mauvaise, mais il faut cruellement subir une symphonie ennuyeuse.



De l'Ecole des Chefs d'Orchestre

Puisque décidément s'ouvre au Conservatoire l'ère des réformes inespérées, ne désespérons plus. Ce bouleversement, auquel on n'avait jamais songé, que les plus sensés n'avaient point prévu, s'est cependant produit, jetant le trouble et la confusion dans les fatras poussiéreux de cette bastille pédagogique.

Mais à quoi servirait 89 sans 92? Tout ou presque tout doit être modifié. Témoin, l'éducation que reçoivent actuellement nos futurs compositeurs. Son immense, son primordial défaut provient de ce qu'ils apprennent à écrire sans être jamais mis à même, du moins par le Conservatoire, de s'enrichir l'oreille et l'esprit en approfondissant les œuvres des maîtres.

Suivez un peu la filière pour vous en mieux convaincre. Un jeune homme entre au cours de solfège. Il y apprend à connaître ses intervalles, à décomposer toutes les mesures, à lire dans toutes les clefs, à écrire dans tous les tons. De musique, point. En sortant de là, il se lance dans l'harmonie; et le voilà réalisant chants et basses de Savard, Reber, Dubois, Lenepveu. Donc, de musique, point. Comme couronnement de ses études, il se débat avec toutes les espèces de contrepoints, et écrit des fugues correctes dont les sujets sont fournis généralement par les auteurs des leçons d'harmonie. Donc, de musique, point. Il ne leur reste comme ressource que leur initiative.

La classe d'accompagnement, si magistralement tenue par M. Paul Vidal, est certes un puissant correctif. Mais d'abord, il n'y en a qu'une; et puis, nulle obligation ne contraint les élèves d'harmonie et de composition à y assister, comme doivent assister les instrumentistes aux classes de solfège. Mais alors, qui leur révèle Bach et tous les autres? Personne. Où apprennent-ils l'instrumentation, la transposition, l'orchestration? Nulle part. Libre à eux de disséquer les fugues du clavecin tempéré, les symphonies de Beethoven, de suivre le remarquable cours d'histoire de M. Bourgaud-Ducoudray, de faire de la musique de chambre, d'entendre des concerts d'orchestre, la partition sous les yeux. Le Conservatoire n'entre pas dans ces détails. N'est-ce pas inconcevable! (1)

Tous les efforts doivent tendre au contraire à baigner ces jeunes cerveaux de musique, à les enrichir perpétuellement. Et les moyens ne manquent pas. D'abord, dans toute classe d'harmonie, il y a au moins un excellent pianiste; ne serait-ce pas pour son bien et celui de ses camarades que de le contraindre à jouer à chaque cours des œuvres diverses, soit comme exemples d'écriture, soit pour éveiller l'enthousiasme. Le maître devrait favoriser l'exaltation de ses élèves, les exhorter à créer,

(1) Il y aurait un beau chapitre à écrire sur l'indifférence des élèves de composition du Conservatoire en ce qui concerne leur propre éducation artistique. Il ne dépend que d'eux de suivre toutes les classes dont l'enseignement peut leur être profitable. Que ne le font-ils? Il est permis de se demander si, dans une école d'art, l'enseignement doit être donné de force ou reçu de bon gré. L'élève qui ne travaille et n'apprend que sous la férule du règlement pourra arriver à être instruit, mais il ne sera jamais un artiste.

N. D. L. R.

puisque tel est leur but, à lui montrer leurs essais, encourageant celui-ci dans ses trouvailles, mettant en garde celui-là contre ses erreurs. Quelle émulation régnerait alors plus fructueuse que celle des concours!

Il faudrait aussi qu'ils assistent aux réunions des élèves instrumentistes, lorsqu'ils jouent des sonates, des duos, des quatuors, des symphonies d'Haydn et de Mozart. De plus, il existe trois grands concerts jouant tous trois des œuvres admirables: la Société, Colonne et Lamoureux-Chevillard. Puisque l'Etat leur accorde une subvention, il devrait exiger pour les élèves d'harmonie et de composition le droit d'assister aux répétitions.

Mais cette passivité ne suffit pas. Pour qu'il y ait création, il faut une volonté; pour qu'il y ait une volonté, il faut une action. Or, l'action en composition est multiple: il faut calculer l'enchevêtrement des thèmes, leur interprétation symphonique, les rythmes simultanés, le mariage des timbres. Quelle expérience déjà dans une première tentative! Pour faciliter ce labeur et amener l'esprit à dominer l'orchestre, à l'envisager avec calme comme une masse illimitée mais une, et non comme une forêt inextricable et sans issue, le moyen le plus sûr est de prendre la baguette. Geste magique qui permet de déchaîner des tempêtes ou d'éteindre les plus lointains chuchotements. Or, ce geste mystérieux, où l'apprendre? Pas au Conservatoire qui semble en ignorer jusqu'à l'existence. On peut le pressentir en regardant les grands chefs d'orchestre; nulle autre solution ne s'offre à ceux qui les voudraient imiter.

Vous direz qu'il n'est pas indispensable de diriger pour bien écrire pas plus que de composer pour bien conduire. Sans doute; mais comment acquérir plus vite de l'assurance, de l'autorité que le bâton à la main? Et puis, admettez-vous qu'un auteur soit incapable de diriger son ouvrage, chose moins rare qu'on pourrait le supposer? Il semble au contraire devoir traduire mieux que personne sa propre pensée, qu'un autre, même en communion d'idées, ne réussira qu'à s'assimiler.

Pour arriver à ce résultat inappréciable, il faudrait répartir le travail à peu près de la manière suivante: les élèves d'harmonie assisteraient à la classe d'accompagnement, où ils apprendraient, en plus de la transposition et de la réduction au piano, l'art si compliqué de l'instrumentation; ils assisteraient aussi aux séances d'orchestre et de musique de chambre, y prenant une part active si leur talent le leur permet.

Une fois dans la classe de fugue, ils apprendraient l'orchestration proprement dite, et s'exerceraient à conduire, guidés alternativement par le premier et le second chef de la Société des concerts, s'habituant peu à peu à une mesure solide, à des attaques franches, trouvant en eux-mêmes des éléments personnels d'interprétation.

Nous y gagnerions une précieuse école de chefs d'orchestre, chose inconnue jusqu'à ce jour, et pourtant maintes fois réclamée; et les auteurs s'y fortifieraient dans la connaissance complète de leurs devanciers, qu'ils auraient ainsi moins de peine à suivre. Voilà qui mérite réflexion.

Philippe MOREAU.



LE SAMUD

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements
chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 68, Cours de Vincennes. Paris.