

A PROPOS

du

Concours de Rome

Le *Monde Musical* a publié, il y a quinze jours, le réquisitoire de M. Roger Ducasse contre le Prix de Rome.

Ce n'est pas la première fois que la vieille institution est attaquée, car, déjà avant 1830, Berlioz lui avait prodigué les critiques les plus mordantes.

Dans ses *Mémoires*, le grand musicien ne raille pas moins le poème que l'organisation du concours, auquel il se présenta cinq fois pour obtenir le 1^{er} prix.

En relisant aujourd'hui les pages des *Mémoires* sur le concours de Rome, on voit que rien n'a changé depuis bientôt 80 ans.

Est-il bien nécessaire, est-il possible que cela change ?

Pour le savoir, reprenons l'article de M. Roger Ducasse :

Il n'est pas niable que les poèmes de cantates fourmillent de platitudes, mais sont-elles en plus grand nombre que dans les livrets d'opéras, librement choisis par Gluck, Mozart, Weber, sur lesquels ces maîtres ont composé des chefs-d'œuvre ?

Faut-il rappeler les trouvailles de Quinault, considéré comme le meilleur librettiste du XVIII^e siècle ?

Les plus aimables fleurs et le plus doux zéphire
Parfument l'air qu'on y respire.

soupire Renaud dans les jardins d'*Armide*.

Au temps heureux où l'on sait plaie,
Qu'il est doux d'aimer tendrement !
Pourquoi dans les périls avec empressement
Chercher d'un vain honneur l'éclat imaginaire ?
Pour une trompeuse chimère
Faut-il quitter un bien charmant ?

dit au même Renaud une « Naïade » en un air
auquel le génie de Gluck donna une fraîcheur
exquise.

Vent-on savoir sur quel « métier » J. Ph. Rameau composa l'un de ses plus purs chefs-d'œuvre ?

Ouvrons la partition d'*Hippolyte et Aricie* et cherchons-y la scène capitale du 3^e acte, celle où Phèdre se prépare à recevoir Hippolyte :

PHÈDRE

Eh bien ! viendra-t-il en ces lieux
Ce fatal ennemi que malgré moi j'adore ?

GÉNONE

Hippolyte bientôt va paraître à vos yeux.

PHÈDRE

Je tremble. A quel aveu ardent qui me dévore,
Au mépris de ma gloire, enfin va me forcer.
Il vient. Dieux, par où commencer ?

Que dites-vous, Monsieur Ducasse de ce
« Dieux, par où commencer ? » Vous pouvez de
rire, car vous voyez Phèdre se gratter la tête

en se disant : « Mon Dieu ! il vient ! comme c'est embêtant. »

La muse de Jean-Philippe sut rester sérieuse là où celle d'Offenbach aurait commencé par faire esquisser aux jambes de Phèdre un pas de quadrille.

La valeur littéraire des drames lyriques modernes n'est pas moins déconcertante et l'on avouera que, même lorsqu'un grand écrivain comme Zola se mêle d'écrire un drame qui doit être chanté, il prête à ses personnages un langage souvent moins lyrique que celui employé par les fournisseurs de cantates de l'Institut. Faut-il rappeler le « Il y avait un monde à ce tramway ! » de l'*Enfant-Roi*, qui a cependant si fortement ému et impressionné M. Alfred Bruneau ?

Il semble qu'une belle forme littéraire ait rarement attiré les plus grands musiciens, et qu'il ne soit pas de règle commune à ce qui peut être pour eux un motif d'inspiration. Gabriel Fauré éprouverait le même embarras devant un livret de Zola, que M. Alfred Bruneau devant un livret de Maeterlinck.

Comme un concours doit égaliser autant qu'il est possible les chances des concurrents, le poème qui accusera le moins de personnalité, c'est-à-dire le plus banal, sera celui qui pourra être également « senti » par tous les candidats.

Mais pourquoi toujours une cantate et jamais un temps de symphonie ou de quatuor, demande judicieusement M. R. Ducasse ?

Parce que la supercherie serait trop facile, répond lui-même un peu plus loin le lauréat de l'Institut, en dénonçant le truc employé pour la composition du chœur au concours d'essai. *Durant les années de préparation, on en écrit un certain nombre et avec certains caractères...* dit-il et, messieurs, on vous en « recolle » toujours un.

Rien n'empêcherait le logiste de « recoller » un allegro de quatuor ou un andante de symphonie, revu, corrigé, parfois même composé par un maître, durant les années d'études.

On le voit, cette cantate, morne, stupide et desséchante, est pour ainsi dire impossible à éviter.

Passant à la critique même des études, M. Roger Ducasse, croit devoir incriminer spécialement la direction de M. A. Thomas et de M. Th. Dubois. S'il ne parle pas de celles d'Auber et de Cherubini, c'est évidemment parce que sa jeunesse lui donna la faveur de ne pas les éprouver. Mais qu'il relise ce qu'en disait Bizet et Berlioz et il verra que l'auteur de *Mignon* n'a fait que maintenir les traditions de ses prédécesseurs, en vue d'un concours qui n'a pas varié. Le but étant resté le même, il semble que les moyens d'y parvenir n'ont pas à être modifiés.

M. Roger Ducasse voit « avec joie s'avancer l'avenir ». Nous ignorons ce qu'il sera, mais le présent est-il sensiblement différent du passé ?

Sans doute, M. Gabriel Fauré a rompu avec la routine qui ne permettait pas que l'on abordât l'étude du contrepoint avant d'avoir terminé celle de l'harmonie et il a établi un règlement permettant de poursuivre simultanément l'étude de ces deux branches de la science musicale.

Mais qu'y a-t-il de changé dans les classes de composition ?

Dans celle qui a le plus de succès et qui est la plus recherchée par les candidats au prix de

Rome, le professeur se contente d'approuver ou de blâmer les différents travaux apportés par les élèves, sans même jamais expliquer la raison de son approbation ou de son blâme — évidemment parce qu'il n'en sait rien lui-même. « Ceci est bien, ceci n'est pas bien ; ceci est trop long... ceci est trop court... » voilà tout l'enseignement qui se donne encore aujourd'hui dans l'une des deux classes de composition du Conservatoire, celle qui depuis une douzaine d'années a obtenu presque tous les Grands Prix de Rome.

Il est inutile qu'on y enseigne l'instrumentation et l'orchestration, puisque toutes les cantates sont jugées d'après une exécution au piano.

« N'est-il pas évident, écrit Berlioz, que le piano anéantissant tous les effets d'instrumentation, nivelle, par cela seul, tous les compositeurs. Celui qui sera habile, profond, ingénieux instrumentiste, est rabaissé à la taille de l'ignorant qui n'a pas les premières notions de cette branche de l'art. Ce dernier peut avoir écrit des trombones au lieu de clarinettes, des ophicléides au lieu de bassons, avoir commis les plus énormes bévues, ne pas connaître seulement l'étendue de la gamme des divers instruments, pendant que l'autre aura composé un magnifique orchestre, sans qu'il soit possible, avec une pareille exécution, d'apercevoir la différence qu'il y a entre eux. Le piano, pour les instrumentistes, est donc une vraie guillotine destinée à abattre toutes les nobles têtes et dont la plèbe seule n'a rien à redouter. »

Quant à la fugue, pourquoi prendre celles de Bach comme modèles, puisqu'elles sont pleines de trouvailles de génie ? Dans son *Traité*, M. Th. Dubois, accusé à tort d'avoir « laissé dédaigneusement dans l'ombre » le nom du grand Jean-Sébastien, le dit lui-même :

« Les plus beaux modèles de ce genre de composition nous ont été légués par J.-S. Bach. Il y a mis à la fois une ordonnance, une force, un respect de la tonalité et une fantaisie admirables, que personne n'a égalés depuis. » On comprend qu'il soit impossible de formuler des règles d'après un génie qui est bien au-dessus de toute loi et, un professeur avisé doit donner à ses élèves le moyen d'écrire une fugue d'après une forme déterminée dont il n'aura pas à se départir. C'est ce qu'on appelle la « fugue d'école » ou pour être plus juste « fugue d'écolier ». Quel danger courrait l'élève s'il se permettait d'avoir du génie ! Jamais il n'obtiendrait le Prix de Rome. Les génies eux-mêmes, Berlioz, Bizet, Debussy, sont là pour attester qu'ils n'obtinrent les suffrages de l'Institut qu'en mettant un masque sur leur personnalité. Par contre, ceux qui n'avaient aucune personnalité purent rester eux-mêmes.

M. Roger Ducasse se plaint encore de ce que l'on n'enseigne pas, au Conservatoire, à quel sentiment correspondent les œuvres que l'on fait interpréter et à quelle époque de la vie de leur auteur elles furent écrites.

Ceci montre que pendant tout le temps qu'il passa au Conservatoire, M. Ducasse, ainsi, d'ailleurs, que la plupart de ses camarades, a ignoré l'existence de la classe d'Histoire de la musique. Il y aurait cependant rencontré, non pas un froid pédagogue, mais un véritable artiste, un maître de la parole, qui sait communiquer à tous ceux qui l'écoutent l'enthousiasme

et la flamme dont il est animé ; un maître qui l'aurait fait assister à la naissance de la musique, lui aurait montré la puissance expressive des modes antiques, et toute l'évolution des civilisations musicales à travers la vie et les œuvres des grands maîtres.

Mais évidemment trop préoccupé de poursuivre le prix de Rome, M. Ducasse passa à côté de la classe de M. Bourgault-Ducoudray sans y pénétrer. Le désir qu'il exprime aujourd'hui retentit comme un *mea culpa*.

De ce qui précède, il résulte qu'il n'est guère facile de modifier le programme des concours de Rome.

Vainement, toute la presse, le public, et les prix de Rome eux-mêmes, ont tenté d'obtenir une réforme beaucoup plus facile que celle de la substitution d'un programme à un autre : nous voulons parler du célibat des pensionnaires de l'État à la villa Médicis. Tout le ridicule de cette mesure n'a pas empêché que l'on ne puisse trouver d'excellentes raisons pour la maintenir.

Lorsqu'elle institua le Prix de Rome, l'Académie fut animée des meilleures intentions, qui étaient d'encourager, de protéger, de favoriser le talent naissant des jeunes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens.

Son tort fut de croire que l'on pouvait mesurer les capacités des artistes en les faisant *concourir* entre eux, comme on le fait pour les joueurs de billard ou d'échec, pour les tireurs, les animaux gras, ou les chevaux de course.

Le concours d'art étant un non-sens implique un enseignement faux.

LES PLUS COUPABLES SONT-ILS CEUX QUI ONT INSTITUÉ OU MAINTIENNENT CES CONCOURS, EN CROYANT DE BONNE FOI QU'ILS SONT PROFITABLES A L'ART ; OU BIEN CEUX QUI, SACHANT D'AVANCE QUE LA PRÉPARATION AU PRIX DE ROME NE LEUR PERMETTRA PAS D'ACQUÉRIR LES CONNAISSANCES MUSICALES DONT ILS AURONT BESOIN, S'Y SOUMETTENT NÉANMOINS, DANS LE SEUL BUT D'OBTENIR UN TITRE ET UNE PENSION ?

On comprendrait à la rigueur cette soumission si le diplôme délivré par l'Institut était indispensable pour faire carrière. Mais Franck, Lalo, Saint-Saëns, Reyer, G. Fauré, d'Indy, Bruneau, etc... sont là pour attester que le talent véritable est la meilleure recommandation dont on puisse se prévaloir.

Est-ce que, d'autre part, Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet, Debussy, dont les noms honorent la vieille institution, ont été arrêtés dans leur libre essor par les années qu'ils passèrent à la villa Médicis ?

Le Prix de Rome n'est donc une servitude fâcheuse que pour ceux qui sont nés esclaves. Il ne tue la personnalité que de ceux qui n'en ont point. Il ne mystifie que les mystificateurs.

C'est perdre son temps que de vouloir réformer ce qui est irrémédiable. M. Roger Ducasse n'est-il donc qu'un lettré spirituel et instruit des travers de notre monde, pour avoir accordé à écrire un article de revue le précieux temps qu'il aurait pu consacrer à composer un mouvement de quatuor, ou de sonate, voire même deux pages de mélodie ? Quelle meilleur appel

aurait-il pu faire du jugement de l'Institut, que de confondre ses juges par une œuvre de valeur ?

Est-ce à dire qu'il ne faut pas chercher à sortir des fictions ridicules ?

LE TEMPS NOUS PARAÎT PROCHE, AU CONTRAIRE, OÙ LE MUSICIEN RECHERCHERAIT AUTRES SANCTIONS A SES ÉTUDES QUE LE TITRE DE GRAND PRIX DE ROME OU DE PREMIER PRIX DU CONSERVATOIRE. IL SUFFIRA, POUR CELA, QUE LES MUSICIENS CONSCIENTS DE CE QUE DOIT ÊTRE UN ENSEIGNEMENT MUSICAL, ÉTABLISSSENT UN PLAN D'ÉTUDES RÉPONDANT À D'AUTRES VISÉES QU'À CELLES DU « CONCOURS » ET QUE LE SAVOIR SOIT ATTESTÉ SUR DES PREUVES SÉRIEUSES.

On verra par la suite que ceci n'est pas impossible.

A. MANGEOT.

Nous recevons d'autre part de M. Armand Mar-sick, qui se présenta deux fois au concours de Rome, les très intéressantes et judicieuses remarques que voici.

Le Concours de Rome n'est pas, ne peut pas être autre chose qu'une plus ou moins adroite improvisation notée.

Pourrait-il en être autrement quand, à peine entré en loge, on est pourchassé par la fuite du temps ! Le texte comprend ordinairement de 140 à 150 vers (?). Si l'on consacre les deux ou trois premiers jours à s'en pénétrer, il n'en reste plus que 27 ou 28 pour écrire une partition de 150 à 160 pages ! Or, même en arrivant en loge avec quelques idées toutes faites (!), il faut au moins de quatorze à quinze jours pour l'achèvement de la partition au seul point de vue composition ; alors seulement commence la dernière période du concours : l'orchestration. Ce travail, qui est toujours la phase la plus réjouissante de toute œuvre musicale, est ici le plus affreux des supplices. Coûte que coûte, que « ça marche ou ne marche pas », il faut abattre de 11 à 12 pages d'orchestre par jour, faute de quoi on est trahi par le temps, et l'on sait que l'Institut ne tient aucun compte des partitions inachevées !

— Assurément, instituer, une année sur deux, un concours purement symphonique, est une idée des plus hautes et à laquelle, en tant que principe, tout artiste souscrira spontanément. Mais est-il véritablement possible d'exiger, en 30 jours au plus, un temps de symphonie ou de quatuor ? Je n'en crois rien, car nous touchons là aux formes les plus élevées de l'Art ; peu nombreux sont ceux appelés à en sertir les joyaux.

Imagine-t-on un jeune artiste tout à coup enrhumé, avec devant soi, dans l'énerverment inhérent à toute « tâche forcée », la lourde responsabilité de donner la vie — un semblant de vie — à un monument sonore de l'envergure d'un temps de symphonie ?

La symphonie est l'expression absolue de l'effort cérébral et physiologique. L'artiste n'y met pas seulement tous les élans de son cœur, unis à la science la plus subtile. Il lui faut aussi la *liberté* sans laquelle il ne peut pétrir les germes d'une composition symphonique pure. Muni de ces premiers éléments, essence de son être, l'ar-

tiste pourra seulement commencer la réalisation de l'œuvre. Et l'exemple unique de Beethoven appuie cette thèse. Le cerveau gigantesque qui enfanta les neuf Muses, garda, longuement enfermés, les matériaux qui devaient nous donner ces chefs-d'œuvre. Quelqu'un a dit : « Le génie est patient ». — Ces difficultés sont-elles compatibles avec la rapidité d'un concours où l'on n'écrit pas pour soi, mais, intolérable obsession, pour ceux à qui incombe la tâche de juger.

— S'il paraît chimérique d'imposer un temps de symphonie *en loge*, exiger un temps de quatuor l'est plus encore ! Car la musique de chambre, qui de nos jours tend à perdre de plus en plus ce caractère intime et quintessencié, s'adresse aux initiés sensibles et délicats : rares privilégiés. (Je me rappelle certaines exécutions, autour desquelles on avait fait grand bruit, qui, données dans une salle trop vaste et pas du tout appropriée à ce genre de musique, avaient, quoique interprétées par des artistes de haute valeur, dégradé l'œuvre au lieu de la servir, phénomène explicable par cette raison que les ondes sonores des quatre instruments, perdues dans un trop large rayon, ne donnaient plus qu'une impression grêle, maigre et pauvre !) — Si, pour être appréciée, la musique de chambre exige des qualités spéciales de la part des auditeurs, quelles facultés n'exigent-elles pas de l'artiste qui veut se hausser jusqu'à elle et lui ravir ses secrets !

Ce n'est pas l'art de faire dialoguer quatre instruments qui est difficile, ce n'est pas non plus de se dépenser en ingéniosité contrapuntique, car celle-ci ne doit être que l'esclave de l'idée génératrice et des conséquences qui en découlent. C'est la valeur intrinsèque des thèmes choisis, c'est leur richesse mélodique, rythmique, dynamique, qui fait le caractère noble, majestueux, grandiose sans éclat extérieur, de cette admirable composition qu'on nomme quatuor d'archet et à laquelle on ne peut penser sans évoquer Beethoven. Le sentiment qui domine presque toute l'œuvre de cet incomparable créateur, c'est la Sérénité. Pourtant ses dix-sept quatuors témoignent d'une âme profondément agitée, tantôt par la douleur la plus aiguë, tantôt par des éclats de joie, d'amour où le titan, dans l'élan de son être, embrassait l'Humanité ! Mais, malgré les combats les plus violents pour l'un des dogmes philosophiques qui lui étaient chers et dont la musique a été la confidente mystérieuse, ce qui — je le répète — domine ces œuvres sublimes, c'est l'inaltérable « Sérénité » acquise au milieu des catastrophes morales et physiques qui empoisonnèrent la vie du génial artiste. Pour corroborer cette assertion, il suffit de consulter les quatuors écrits dans la dernière période de sa vie, en prenant spécialement pour point de départ la 14^e en *ut dièse mineur*, œuvre monumentale, d'une forme jusqu'alors inconnue, où l'art wagnérien se fait pressentir, pour constater que c'est au moment où le malheur était son hôte acharné que Beethoven s'élevait dans les régions les plus inaccessibles de son art. C'est par la douleur qu'il a su donner une expression si saisissante à ce mot : dominer. C'est par la douleur — qu'on me pardonne cette citation d'un autre domaine — qu'il a chanté cette formidable